

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

имени М.В. ЛОМОНОСОВА

ИСТОРИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

*На правах рукописи*

**Овчарова Ольга Владимировна**

**Фрески Нерези (1164) и византийская живопись XII века**

Специальность 17.00.04 –

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Научный руководитель:  
доктор искусствоведения, профессор  
Попова Ольга Сигизмундовна

Москва – 2018

## Содержание

Введение.....	3
Глава 1. История изучения.....	12
1.1. Первые упоминания.....	12
1.2. Суждения о стиле.....	14
1.3. Трактовки иконографии.....	57
Глава 2. Образ и стиль.....	72
2.1. Истоки.....	72
2.2. Классическое и экспрессивное в стиле Нерези.....	87
2.3. Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры.....	119
Глава 3. Особенности иконографии.....	142
3.1. Фактор церковных споров.....	142
3.2. Монастырский фактор.....	149
Заключение.....	231
Библиография.....	238

## Введение

**Объект и предмет исследования.** Объектом настоящего исследования выступают древнейшие фрески в церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164). Предметом изучения является место этих росписей в процессах стилистического и иконографического развития византийской живописи XII в.

**Актуальность темы исследования.** Фрески Нерези, обладая самыми высокими художественными достоинствами, ярко выраженным стилистическим «лицом» и достоверными данными о времени своего создания и заказчике – внуке Алексея I Комнина по линии матери, - занимают место исключительной важности в истории византийского искусства. Как научная, так и популярная литература изобилует упоминаниями Нерези. Но полноценного исследования о стиле этого памятника до сих пор не существует. Ввиду новых открытий в области византийского искусства XII в.<sup>1</sup>, которые не только несут новое знание о данном периоде, но и сами требуют осмысления с точки зрения уже имеющихся данных, предпринимаемое нами исследование представляется особенно своевременным.

Актуальность изучения иконографической программы Нерези определяется тем, что наличествующие ее интерпретации дают убедительное объяснение лишь для некоторых образов ансамбля. Между тем значение его для истории византийской иконографии столь же велико, как и для истории стиля, поскольку фрески Нерези отражают тенденции в искусстве Константинополя, собственные ансамбли монументальных росписей которого от этого времени не сохранились.

**Разработанность темы.** В тех кратких характеристиках, что были опубликованы до сих пор, стиль Нерези определялся то как исключительно живописный, то, напротив, линейный, то полностью противоположный классике, то, напротив, с нею совершенно согласный, то драматичный и суровый, то светлый, то аристократичный, то грубоватый и простонародный. Высказывалось и

---

<sup>1</sup> *Сарабьянов В. Д.* Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Полоцк: Спасо-Евфросиниевский женский монастырь в г. Полоцке Полоцкой епархии Белорусской Православной Церкви, 2016.

мнение о присутствии в Нерези сразу нескольких тенденций, но также без развернутой аргументации.

В монографии И. Синкевич стилю памятника посвящено менее девяти страниц и разные аспекты данной проблемы лишь обозначаются, но не получают достаточной разработки<sup>2</sup>. Д. Барджиева-Трайковска в соответствующем разделе своей монографии в основном ведет речь о технике письма<sup>3</sup>, подчеркивая, что фрески Нерези не имеют аналогий<sup>4</sup>.

Что касается иконографической программы Нерези, то лучше всего изучена ее связь с проблематикой церковных соборов 1156 и 1157 гг. Однако в этом ключе могут быть интерпретированы далеко не все образы ансамбля.

**Цели и задачи.** Главные цели настоящего исследования - определение истоков и специфики стиля росписей Нерези, а также установление факторов их иконографической программы. Для достижения названных целей потребуются решить следующие задачи: изучить литературу по теме исследования, уточнить картину стилистического развития в период, непосредственно предшествующий созданию ансамбля, дать подробный анализ его формального строя, разных типов образа и художественных манер в сопоставлении с другими памятниками XII в.

В части исследования иконографии необходимо, во-первых, попытаться расширить круг тех фресок Нерези, на создание которых могла повлиять проблематика церковных соборов 1156-1157 гг., а именно рассмотреть с этой точки зрения образ апостольского целования в «Причащении». Во-вторых, следует определить монастырские уставные документы, на которые мог ориентироваться составитель типикона Нерези. Далее - уточнить влияние, оказанное на программу наличием в церкви погребального аркосолия. Также - прояснить вопросы, касающиеся источников византийского «Оплакивания» и особенностей его трактовки в Нерези, проанализировать состав включенных в программу святых, рассмотреть представленный в нартексе «Деисус» в контексте

---

<sup>2</sup> *Sinkević I.* The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven. Bd. 6). Wiesbaden: Reichert, 2000. P. 76-85.

<sup>3</sup> *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting. Skopje: Sigmaphres, 2004. P. 164-180.

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 164, 178, 194.

других византийских образов предстательства и выявить причины для их широкого распространения в комниновском искусстве.

**Хронологические рамки.** Изучение стиля по большей части ограничивается периодом от второй четверти до конца XII в. Нижний рубеж задается тем, что из двух источников стиля Нерези – классического направления, непрерывное развитие которого прослеживается с 1060-х гг., и экспрессивного, первые произведения которого возникают, возможно, еще при Алексее I Комнине (1081-1118), но в основном связываются с правлением Иоанна II Комнина (1118-1143), - главное внимание мы уделяем именно второму, экспрессивному течению. Среди анализируемых в исследовании памятников классической тенденции один датируется третьей четвертью XI в., однако большинство других относится к XII в. Для сравнения приводятся также отдельные ансамбли аскетического направления позднемакедонской эпохи, 1030-50-х гг. Верхняя временная граница определяется тем, что как классическое, так и экспрессивное течения комниновского искусства продолжают свое развитие и при Ангелах, в 1180-90-е гг.

Рассмотрение иконографии в основном укладывается в рамки периода ок. 1050 – ок. 1200. Но изучая обстоятельства формирования некоторых особенностей страстных композиций, а также значения «Деисуса» как сцены моления, мы доходим до IX в. Упоминаются также некоторые позднейшие произведения XIII-XIV вв.

**Географические рамки.** Главный объект исследования, ансамбль Нерези, располагается близ г. Скопье, столицы бывшей югославской республики Македония. Другие привлекаемые в работе памятники монументальной живописи находятся на территориях, как входивших в состав Византийской империи, так и относящихся к сфере ее культурного влияния, как Владимир, Новгород, Полоцк, Псков. Различным мировым собраниям принадлежат упоминаемые в диссертации византийские рукописи, произведения пластики, ювелирного искусства.

**Методологическая основа.** Определяющим для работы является принцип историзма. Главные методы - стилистический и иконографический анализ.

Последний подразумевает «комплексный подход, соединяющий методические приемы филологии, истории, богословия»<sup>5</sup>. Данные, полученные с помощью анализа росписей Нерези как самих по себе, так и в сравнении с другими памятниками изобразительного искусства, сопоставляются с фактами из иных областей культуры, установленными соответствующими специалистами.

**Источниковая база.** Главными источниками исследования являются фрески Нерези и другие памятники византийского изобразительного искусства, созданные в указанных выше хронологических рамках. Также используется ряд письменных источников, среди которых основную группу составляют опубликованные монастырские типиконы IX-XII вв.<sup>6</sup> Опираясь на эти документы, так же как и на мнения их издателей и исследователей, мы выявляем тенденции в развитии богослужения и социально-экономического положения монастырей, которые могут быть сопоставлены с теми или иными чертами стиля и иконографии изучаемых росписей.

<sup>5</sup> Сукина Л. Б. Иконография // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь / Отв. ред. А. О. Чубарьян. М.: Аквилон, 2014. С. 121.

<sup>6</sup> Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1. Толкѣ. Киев, 1895; Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники в общественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908. С. 228-313, 483-506; Пападопуло-Керамевс А. И. Noctes Petropolitanae. Сборник византийских текстов XII-XIII веков. СПб., 1913. С. 1-88; Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М.: Издательство Московской Патриархии, 2001; Arranz M. Le typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine. Codex Messinensis Gr. 115 A.D. 1131 / Introd., texte critique et notes par M. Arranz (Orientalia Christiana Analecta 185). Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969; Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's *Typika* and Testaments / Ed. J. Ph. Thomas, A. Constantinides-Hero with the assistance of G. Constable; trans. by R. Allison, A. Bandy, G. Dennis, G. Fiaccadori, C. Galatariotou, I. Iliev, P. Karlin-Hayter, R. Jordan, L.S.B. MacCoull, T. Miller, J. Munitiz, S. Reinert, N. Patterson Ševčenko, A.-M. Talbot, J. Thomas; with an administrative commentary by J. Thomas (Dumbarton Oaks Studies 35). Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000. Vol. 1-5; Gautier P. Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator // Revue des études byzantines. 1974. Vol. 32. P. 26-130; *Idem*. Le typicon de la Théotokos Évergétis // Revue des études byzantines. 1982. Vol. 40. P. 5-101; *Idem*. Le typikon du sébaste Grégoire Pakourianos // Revue des études byzantines. 1984. Vol. 42. P. 5-145; *Idem*. Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè // Revue des études byzantines. 1985. Vol. 43. P. 5-165; Jordan R. H., Morris R. The Hypotyposis of the Monastery of the Theotokos Evergetis, Constantinople (11th – 12th Centuries). Introduction, Translation and Commentary. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012; Petit L. Typicon du monastère de la Kosmosotira près d' Aenos (1152) // Известия Русского Археологического Института в Константинополе. 1908. Т. 13. С. 17-75; The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis. Text and translation / R. H. Jordan. Vol. 1-3 (Belfast Byzantine Texts and Translations 6,5 - 6,7). Belfast, 2000, 2005, 2007. Ввиду отсутствия последнего издания, а также указанной выше книги 2012 года в отечественных библиотеках в работе над диссертацией мы преимущественно пользовались текстом Эвергетидского типикона, опубликованным А. А. Дмитриевским в 1895 г.

Важную роль в иконографической части исследования играет также анализ Слова Георгия Никомидийского на Великую пятницу<sup>7</sup> и Канона оплакивания *inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα* (ирмосы: *Κύματι θαλάσσης*)<sup>8</sup>.

**Новизна.** В предыдущей литературе стиль Нерези преимущественно изучался с точки зрения его связей с позднейшим комниновским искусством. В настоящей работе данная проблема также не обойдена вниманием, однако главный акцент ставится на выяснение истоков и художественного своеобразия самого по себе этого памятника.

Ранее было установлено, что иконографическая программа Нерези обнаруживает связь с проблематикой церковных соборов 1156-1157 гг. В предлагаемой диссертации их влияние также учитывается и выявляется еще один, прежде не описанный его аспект. Однако, главным образом, новизну иконографической части работы определяет подход к ансамблю Нерези с точки зрения его принадлежности монастырю и соответствующего типа богослужения как фактора программы росписей.

Разумеется, проблема отражения искусством богослужебного ритуала для византистики не нова<sup>9</sup>. Но факт исторического развития не только первого, но и второго далеко не всегда принимается во внимание. Настоящее исследование отличается тем, что программа Нерези в нем рассматривается в связи не с богослужением вообще, но именно с монастырским и притом взятым в конкретный промежуток времени, XI-XII вв.

**Теоретическая и практическая значимость.** Достигнутые в ходе работы над диссертацией научные результаты уточняют имеющиеся представления о процессах стилистического и иконографического развития византийской живописи XII в. Использование этих результатов возможно как для дальнейшего прояснения общей картины эволюции изобразительного искусства данного периода, так и при изучении отдельных его произведений. Также изложенные в

<sup>7</sup> *Georgii Nicomediensis. Oratio VIII.* In SS Mariam Assistentem Cruci, etc. // *Patrologiae cursus completus. Series graeca* / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1860. Vol. 100. Cols. 1457-1490.

<sup>8</sup> *Anonymi. Un'ufficiatura perduta del Venerdì Santo* // *Roma e l'Oriente.* 1913. Vol. 5. P. 302-313.

<sup>9</sup> См., напр., *Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church* (Birmingham Byzantine Series / Gen. Ed. A.A.M. Bryer. 1). London: Variorum publications LTD, 1982.

работе данные могут быть полезны при подготовке лекций по истории комниновского искусства.

**Положения, выносимые на защиту.** Стиль Нерези явился результатом синтеза двух главных тенденций в искусстве XII в. - классической и экспрессивной. Не только первая из них, но и вторая предстает в полностью сформированном своем виде, как направление, последовательно отрицающее классические принципы, уже в первой половине столетия, о чем свидетельствуют миниатюры группы Гомилий Иакова Коккиновафского (Рим, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162; Париж, Национальная библиотека, Paris. gr. 1208), а также тяготеющих к ним манускриптов.

К результатам осуществленного в Нерези синтеза может быть отнесено не только присутствие в этом памятнике признаков классического и экспрессивного направлений в чистом виде, а также обусловленных их взаимным влиянием модификаций, но и появление некоторых уникальных черт. Так, «портретный» тип образа, возникновение которого было бы невозможным без учета опыта, накопленного в русле предыдущего развития как классической, так и экспрессивной тенденций, в других памятниках эпохи аналогов не имеет.

Наблюдаемые только в угловых компартиментах церкви особенности – физиогномический тип с характерным образом прищуренными глазами и удлиненным и заостренным, стрелоподобным кончиком носа, также как и манера письма, более открытая и экспрессивная, чем в других пространствах церкви, в сочетании с высоким уровнем исполнения, - позволяют заключить об участии в создании ансамбля, по крайней мере, двух ведущих художников. Признаками работы того из них, что создал лучшие фрески в центральной части храма, можно считать совершенное владение техникой многослойного письма с разнообразными по цвету лессировками, а также тип трехчетвертного лика с характерным образом расширенным абрисом нижней половины.

По результатам изучения иконографической программы Нерези на защиту выносятся следующие положения (в порядке их рассмотрения в диссертационном тексте). Образ апостольского целования в сцене «Причащение апостолов» был

задуман в широком смысле как призыв к единомыслию всех христиан в понимании Евхаристии, а в более узком – как указание на необходимость мира в среде византийского духовенства, в особенности же клира Святой Софии, который пережил целую череду напряженных конфликтов в период 1140-1160-х гг.

Расположение «Оплакивания» на северной стене северного рукава креста и «Погребения св. Пантелеимона» в восточной части северной стены нартекса обусловлено присутствием между ними, в северной стене северо-западного компартимента, погребального аркосолия. На него же ориентирована гигантская фигура св. Мины с молитвенно воздетыми руками и медальоном с благословляющим Христом на груди. Как этот, так и многие другие представленные в Нерези святые знамениты своим посмертным или прижизненным даром исцеления – особенность программы, связанная, по видимому, не только с посвящением храма св. Пантелеимону, но и с погребальным его назначением.

Особенности «Оплакивания» – акцент на мотиве чревной связи Богоматери и Христа и необычно большая, зияющая чернотой пещера – вдохновлены образностью канона *inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα* (ирмосы: *Κύματι θαλάσσης*), предписанного для исполнения на повечерии Великой пятницы Еввергетидским типиконом, вероятным регулятором богослужения в Нерези. Велика роль данного гимнографического произведения и в сложении на рубеже XI-XII вв. иконографии «Оплакивания» как таковой.

Включение в программу Нерези изолированной группы из пяти монахов-песнотворцев, представленных в нижнем регистре северной стены, было обусловлено следующими фактами. В XI в. происходит существенное увеличение фиксируемых монастырскими богослужебными книгами песнопений. Вероятно, как отклик на данное обстоятельство репертуар византийского искусства на рубеже XI-XII вв. пополняется новым образом песнотворца. В XII в. осуществляется переход от гимнографических сборников жанрового типа, где количество песнопений, подходящих случаю, могло значительно превышать

необходимость, к Триодям, Октоихам и Минеям, которые структурированы в соответствии с порядком богослужения и не содержат ничего лишнего. При этом некоторые гимны с неизбежностью были отброшены. Иные же стали объектом пристального внимания и комментирования. Тогда же на смену палеовизантийской приходит средневизантийская полностью диастематическая и аналитическая нотация, позволяющая точнее отображать мелос. Явную параллель всем этим процессам отбора и фиксации в области гимнографии представляет фреска Нерези с ее образами наиболее знаменитых византийских песнотворцев со свитками, отсылающими к столь же знаменитым их произведениям, все из которых впоследствии вошли в печатные Триоди, Октоихи и Минеи.

Группа монахов в целом обнаруживает стремление сконструировать в пространстве храма ситуацию диалога между палестинскими и константинопольскими преподобными. Тем самым как бы воссоздается картина развития византийского монастырского обряда путем их плодотворного взаимодействия.

Будучи представлены в северном и южном рукавах креста, монахи в Нерези занимают более важное место, по сравнению с воинами, «отодвинутыми» в западный рукав. Подобное «возвышение» монашеских образов наблюдается и в других памятниках XII в. и может быть сопоставлено с ростом влияния монастырского ритуала, по сравнению с соборно-приходским, на протяжении всего средневизантийского периода, а также с движением за монастырскую независимость (т. наз. Евргетидская реформа), широко развернувшимся с приходом к власти Комнинов.

«Деисус» в нартексе может быть истолкован как образ непрерывного моления о ктиторе, чье предполагаемое захоронение располагалось в северо-западном компартименте. При более глобальном рассмотрении прослеживается связь этой композиции с другими образами предстательства («Агиосоритисса», «Параклисис», молящие святые), которые в комниновский период получают широкое распространение. Рост молитвенной тематики в искусстве происходит на фоне аналогичной тенденции в богослужении, в первую очередь, монастырском

(увеличение числа молебных песнопений, фиксируемых в рамках седмичного цикла Октоиха, в составе разнообразных молебных, поминальных служб).

**Апробация.** По теме работы нами был опубликован ряд статей, ссылки на которые даны ниже, в начале соответствующих частей настоящей диссертации. Также мы неоднократно выступали с докладами о результатах проводимого исследования на различных конференциях и других научных мероприятиях. В их числе «Всероссийская конференция молодых специалистов по византистике и неозланистике» (кафедра Византийской и новогреческой филологии Филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова, 1998, 2001 и 2003 гг.), конференция «Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры» (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2000, 2003 гг.), Международный конгресс медиевистов (Университет города Лидс, Великобритания, 2001, 2006 гг.), XVI и XIX Всероссийская научная сессия византистов (2003, 2011 гг.), «Богословская конференция православного Свято-Тихоновского богословского института» (2004, 2007 гг.), конференция «Лазаревские чтения» (МГУ им. М.В. Ломоносова, 2003, 2005, 2009, 2011 гг.), XXI Международный Конгресс Византийских Исследований (Лондон, 2006 г.).

Кроме того, в 2008 г. мы прочли специальный курс «Византийская живопись ок. 1050 – ок. 1200. Проблемы стиля и иконографии» на кафедре Всеобщей истории искусств МГУ им. М.В. Ломоносова.

## Глава 1. История изучения<sup>10</sup>

### 1.1. Первые упоминания

Систематическое исследование росписей Нерези начинается в 20-е гг. XX в. Однако первый вклад в историческое изучение памятника - публикация его ктиторской надписи - был осуществлен еще в XIX в. Это явилось заслугой знаменитого в будущем исследователя Кносского дворца, а на момент посещения Нерези (втор. пол. 1870-х гг.) корреспондента Манчестер Гардиан на Балканах А. Эванса<sup>11</sup>. Им было установлено, что «Алексей Комнин, сын порфирородной Феодоры», на средства которого, согласно надписи, была обустроена в 1164 г. нерезская церковь, являлся сыном младшей дочери Алексея I Комнина и Константина Ангела. Впоследствии Н. П. Кондаков (1909)<sup>12</sup> и И. Снегаров (1924)<sup>13</sup> попытались связать памятник с сыном императора Мануила I Комнина. Однако Й. Иванов и (1931)<sup>14</sup> и Г. Острогорский (1936)<sup>15</sup> убедительно продемонстрировали несостоятельность такой гипотезы, признав в качестве единственно возможной версию британского исследователя.

Комниновские фрески, из которых А. Эванс назвал только предалтарный образ св. Пантелеимона, в 1885 г. были записаны<sup>16</sup>. Лишь первоначальные образы нартекса, алтаря и угловых компартиментов избежали этой участи. На рубеже XIX-XX вв. своим насыщенным колоритом, «яркостью и свежестью» они привлекли внимание П. Н. Милюкова<sup>17</sup>, но остались незамеченными Н. П.

<sup>10</sup> Содержание главы отражено в: *Овчарова О. В.* История изучения фресок Нерези (иконографический аспект) // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 2 / под ред. А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2012. С. 108-116; *Она же.* Стиль Нерези (Македония, 1164) в оценках зарубежных и русских ученых конца XIX-начала XXI века // *Искусствознание.* 2015. № 1-2. С. 26-55.

<sup>11</sup> *Evans A. J.* Antiquarian Researches in Illyrium // Society of Antiquaries of London. Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity. 1885. Vol. 49. P. 96-97. Об авторе и его деятельности на Балканах см.: *Brown A. C.* Before Knossos: Arthur Evans travels in the Balkans and Crete. Oxford: Ashmolean Museum, 1993.

<sup>12</sup> *Кондаков Н. П.* Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909. С. 176.

<sup>13</sup> *Снегаровъ И.* История на Охридската архиепископия. Т. 1.: От основаването ѝ до завладяването на Балканския полуостров от турците. Софија, 1924. С. 87.

<sup>14</sup> *Иванов Й.* Български старини из Македонија. Софија, 1931. С. 116-117.

<sup>15</sup> *Острогорский Г. А.* Возвышение рода Ангелов // Юбилейный сборник Русского Археологического Общества в королевстве Югославии. Белград, 1936. С. 5-9.

<sup>16</sup> *Спировски С.* Конзерваторските работи на живописот во црквата свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско // Културно наследство. 1961. 2. С. 108.

<sup>17</sup> *Милюков П. Н.* Християнска древности Западной Македонии // Известия Русского археологического института в Константинополе. 1899. 4/1. С. 137.

Кондаковым<sup>18</sup>. Г. Милле, побывавший в Нерези в 1906 г., сделал следующий вывод: «импрессионистическая манера, с ее фактурными мазками, розовыми оттенками и белильными светами, наносимыми по зеленой основе», характерная для этого памятника, самым непосредственным образом предвосхищает палеологовские росписи Мистры (Митрополия) и Сербии<sup>19</sup>. Двадцать лет спустя это мнение почти дословно воспроизведет Ш. Диль<sup>20</sup>. В то же самое время принципиальный прорыв в изучении росписей Нерези совершает Н. Л. Окунев<sup>21</sup>.

Русский ученый не только обратил внимание на незаписанные фрагменты древнейших нерезских фресок, но и выявил факт их просвечивания сквозь новейшие образы в центральном храмовом пространстве. Опыт показал, что запись легко смывается водой, и это побудило ученого самостоятельно расчистить лики четырех монахов в нижнем ярусе декорации. Своими открытиями он охотно делился с коллегами и некоторых из них, участников II Международного конгресса византийских исследований в Белграде (1927), даже привлек к расчистке композиций наоса. Точнее сами коллеги, восхищенные уже раскрытыми ликами, подвигли Н. Л. Окуневу к тому, чтобы зондировать и в других местах церкви. «С их помощью», - пишет ученый, - «мы освободили существенные части... Снятия с креста... и... Оплакивания». Тогда же было установлено присутствие в храме монументальных первоначальных образов Сретения, Преображения, Воскрешения Лазаря, Входа в Иерусалим и Рождества Богоматери<sup>22</sup>.

Расчистка памятника пришлась на период, когда все больше и больше начинает осознаваться необходимость изучения не только иконографии, но и стиля византийской живописи<sup>23</sup>. Выдающиеся художественные достоинства вновь

<sup>18</sup> Он сообщает лишь о «грубой деревенской мазне» 1885 года (Кондаков Н. П. Македония... С. 174).

<sup>19</sup> Millet G. L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle // Histoire de l'Art / Ed. A. Michel. Paris, 1905. Т. III/2. 1908. P. 951.

<sup>20</sup> Diehl Ch. Manuel d'art Byzantin. Paris, 1926. Vol. 2. P. 825.

<sup>21</sup> Окунев Н. Стари српски живопис и његови споменици у блиској околини Скопља // Црква и живот. Скопље, 1923. II. №1-2. С. 38-39; Он же. Манастир у селу Нерези // Јужни преглед. Скопље, 1927. II, №2. С. 50-52; Okuneff N. La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz // Slavia. Prague, 1927. VI, № 2-3. P. 603-604; Idem. Les peintures de l'église de Nérèzi et leur date // Actes du IIIe Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1932. P. 247-248.

<sup>22</sup> Okuneff N. La découverte... P. 608.

<sup>23</sup> См. напр., Diehl Ch. La dernière renaissance de l'art byzantin // Journal des savants. 1917. Août, 15e année. P. 361-376 (рецензия на G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les

раскрываемых нерезских фресок такой исследовательской тенденции должны были только способствовать. Вплоть до 1960-х гг. библиография Нерези - это, главным образом, суждения о стиле.

## 1.2. Суждения о стиле

Сам Н. Л. Окунев, сосредоточив преимущественное внимание на эмоциональной экспрессии персонажей Страстных сцен, индивидуализированной внешности святых нижнего регистра, изображении левой стопы стоящего на лестнице Иосифа Аримафейского в ракурсе снизу, а головного плато одного из преподобных свободно приспущенным набок, приписал этим фрескам тенденцию «драматизировать сюжет и трактовать его в реалистической манере»<sup>24</sup>. Здесь, как уверен автор, берет исток, с одной стороны, палеологовское сербское искусство, а с другой – итальянский проторенессанс. Вера в новаторский характер Нерези у Н. Л. Окунева такова, что он даже готов принять осыпь красочного слоя на лице Спасителя в «Оплакивании» за натуралистический эффект асимметрии мертвого лица с полностью закрытым правым и полураскрытым левым глазом. Вместе с тем, в формальной стилистике изучаемых фресок он никаких принципиальных новшеств не заметил, сочтя, что в этом отношении они «целиком совпадают с другими памятниками той же эпохи, как Нередица или... Рабдуху»<sup>25</sup>.

Уточнить позицию русского автора попытался Ф. Месеснел (1929/30)<sup>26</sup>, по мнению которого, определенные признаки более непосредственного, «реалистического» подхода соединяются в образах Нерези с чертами доминирующего «идеализма». Главное впечатление от ансамбля определяется отсутствием в его композициях глубокого пространства, подчинением

---

monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos), особенно см. Р. 375; *Лазарев В. Н.* Никодим Павлович Кондаков (1884-1925). М., 1925 (= *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 18).

<sup>24</sup> *Okuneff N.* La découverte... Р. 604.

<sup>25</sup> *Ibid.* Р. 607.

<sup>26</sup> *Месеснел Ф.* Најстарији слој фресака у Нерезима, стилска студија // Гласник Скопског научног друштва. 1929-1930. 7-8. С. 119-132.

изображения условной линейной схеме, игнорированием естественных связей и отношений между персонажами и окружающими их предметами, снятием ощущения сиюминутного, типизацией внешности действующих лиц. Черты «реализма» выступают на вторых ролях, что, однако, не умаляет их значимости. К тому, что уже было в данной связи упомянуто Л. Н. Окуневым, Ф. Месеснел добавляет характерность второстепенных героев евангельских композиций, близкие к правильным пропорции многих святых, выявление пластического момента в трактовке ликов и обнаженных рук, а также последовательность в сведении изобразительного пространства к узкому слою перед поверхностью стены. Что касается манеры письма, то она оценивается как менее широкая, по сравнению с Нередицей, отличающаяся активным применением штриховки в моделировке ликов и доминированием тонкого линейного контура в трактовке фигуры в целом.

П. Муратов (1928)<sup>27</sup> решительно нарушает наметившуюся было в работах Г. Милле, Ш. Диля и Н. Окунева тенденцию трактовать фрески Нерези исключительно в связи с палеологовским «ренессансом» и в отрыве от других памятников XII в. Концепция, предлагаемая самим П. Муратовым, основывается на том, что не только в Нерези, но и в Мирожке, Старой Ладогке, Дмитриевском соборе во Владимире или «Богоматери Владимирской» «византийская живопись предстает настолько проникнутой ритмизмом и импрессионизмом эллинистической традиции, что имеет право быть названной неозллинистической»<sup>28</sup>. Причем приставка «нео», как поясняет автор, имеет смысл лишь в отношении религиозной живописи. В светской же антикизирующие тенденции не иссякали никогда. «Удерживались они, вполне вероятно, с большой настойчивостью... в ее темах портрета, истории, войны, охоты, в ее литературных, следовательно, чаще всего мифологических и аллегорических сюжетах».

<sup>27</sup> Муратов П. П. Нерез // Возрождение. 1930, 26 мая, №1819 (=Общество «Икона» в Париже / Ред. Г. И. Вздорнов и др. М.-П., 2002. Т. 2. С. 109-115); Mouratoff P. P. La peinture Byzantine / trad. J. Chuzeville. Paris: G. Crès, 1928; 2 ed.: Paris: A. Weber, 1935. P. 120-151; Муратов П. П. Византийская живопись // Он же. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи. 1923-1934. М.: издательская группа «Прогресс», 2000. С. 152-173.

<sup>28</sup> Муратов П. П. Византийская живопись...

«Время Комненов, - продолжает П. Муратов, - было отмечено особенной любовью к этим сюжетам, и более всего вероятно, что светская живопись в это время оказала решительное влияние на церковную живопись и ей передала свои эллинистические навыки и приемы. Но чтобы произошло это слияние стилей светского и церковного, надо было, чтобы изменилась сама Византия и вышла из замкнутого круга иератизма, свойственного эпохе Македонской династии. Византия Комненов была именно этой «меняющейся» новой Византией. При Комненах она перестала быть восточным царством, при Мануиле Комнене (1143-1180) в особенности сделалась она европейской державой. Этот поворот Византии лицом к Западу и эта неоэллинистическая фаза византийской живописи были, очевидно, связаны между собой глубокими внутренними основаниями»<sup>29</sup>.

В период XIII – нач. XIV вв. «неоэллинизм», расцветший уже в предыдущем столетии, остается еще в силе. Но после первых десятилетий XIV в. он быстро начинает утрачивать свою творческую энергию.

Заметим, что высказанное П. Муратовым мнение о «меняющемся» характере комниновской Византии позднее будет обосновано в трудах А. П. Каждана, одна из последних работ которого характерным образом озаглавлена: «Изменение в византийской культуре в одиннадцатом и двенадцатом веках»<sup>30</sup>.

Развитие концепции П. Муратова о комниновском синтезе светского и религиозного искусства находим у Г. Мэтью (1963), который в памятниках XII в., в том числе в Нерези отмечает присутствие, с одной стороны, таких качеств «придворного» искусства как «точно найденный цветовой контраст, скрупулезно выверенная ритмическая композиция, акцент на эвритмии фигур», а с другой - «эмоциональную глубину» и «акцент на моменте драматического напряжения»,

<sup>29</sup> Там же. Сохранено авторское написание фамилии Комнинов.

<sup>30</sup> *Kazhdan A., Epstein A.* Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. Berkley; Los Angeles; London, 1985. И тема эта не теряет своей актуальности, о чем свидетельствуют хотя бы названия вводной лекции на последнем Международном конгрессе византийских исследований в Белграде (*Haldon J. F.* «Change» in Byzantium. Thinking about Stability, Resilience and Movement in Medieval East Roman Society // 23 International Congress of Byzantine Studies Belgrade, 22–27 August 2016. Program. Belgrade, 2016. P. 3) и первого международного Симпозиума византийских исследований Sevgi Gönül, состоявшегося в июне 2007 г. в Археологическом музее Стамбула (Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries. First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium. Proceedings. Istanbul, 25-28 June / Ed. A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu. Istanbul, 2010).

идушие от монастырского художественного сознания<sup>31</sup>. А также у В. Джурича (1979), по словам которого, в XII в. «аристократическая живопись переняла, насколько это было для нее возможно, экспрессивную силу, которая ранее была свойственна церковной живописи; живопись церковная покорилась типу святых без уродства или же усвоила более рациональную конструкцию композиции – то, что ранее было особенностью аристократической тенденции»<sup>32</sup>.

Переносом фокуса с XIV на XII столетие и замечаниями о значении византийских памятников Италии<sup>33</sup> П. Муратов подготовил пути для этапной в изучении комниновского стиля книги О. Демуса «Мозаики норманнской Сицилии» (1949)<sup>34</sup>. Но прежде чем обратиться к более подробному анализу последней, упомянем и некоторые другие, не столь влиятельные впоследствии суждения о Нерези, высказанные в период 1930-50-х гг.

Г. Милле (1940)<sup>35</sup> под влиянием открытий Н. Окунева пересмотрел свое мнение о стиле Нерези и, отказавшись от характеристики «импрессионизм», описал его как «декоративный», плоскостный, тяготеющий к линейной стилизации. Отдаленные истоки этой манеры ученый возводит к искусству Востока, а современные ее проявления усматривает в других западнобалканских (Джурджеви Ступови), но также и русских (Нередица) памятниках. Противоположную, константинопольскую, а в истоках своих классическую греческую традицию представляют «Богоматерь Владимирская» и фрески Дмитриевского собора во Владимире, с их гораздо более нюансированной, постепенной моделировкой и благородством образного строя. Утверждается, что

<sup>31</sup> Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963. P. 142-161

<sup>32</sup> Djurić V. J. La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe siècles // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, 1976. I. Athènes, 1979. P. 190; см. также: ibid. P. 165, 184-192; *Idem*. Fresques du monastère de Veljusa // Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, 1958. München, 1960. S. 113-121; Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. 2-е изд. М.: Индрик, 2000. С. 30, 33-41 (первое, сербско-хорватское изд.: 1974 г.).

<sup>33</sup> «Италия до сих пор является единственной страной, где произведениями византийских мастеров или совершенно явными влияниями византийского искусства представлены все эпохи Византии. Только в Италии найдем мы почти непрерывный ряд памятников живописи, идущий от времени ее происхождения до последнего в ее развитии периода - от IV века до XIV. Только здесь можно видеть общую картину ее тысячелетней жизни - пусть далеко не полную картину и не во всех частях одинаково поучительную, и все же цельную, какой мы не увидим ни в какой другой стране» (Муратов П. П. Византийская живопись...)

<sup>34</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.

<sup>35</sup> Millet G. L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle // Atti del V Congresso internazionale di studi Bizantini, 1936. Roma, 1940. P. 272-297.

в палеологовский период классические подходы к трактовке формы возобладали и на Балканах. Однако образный строй местных памятников по-прежнему, как и в Нерези, определялся идущим с Востока «реализмом» - понятие, которое Г. Милле, подобно Н. Окуневу, связывает, в первую очередь с драматической экспрессией мимики и жеста, но также и с определенными бытовыми мотивами. Так, в Арилье в сцене «Рождества Богоматери» юная дева поддерживает ослабленную родами Анну, просунув голову у нее под мышкой, - «жест фамильярный, почти вульгарный, изображенный более ста лет назад художником Нерези»<sup>36</sup>.

К обратному выводу приходит Ф. Швайнфурт (1943, 1954)<sup>37</sup>. По его мнению, Нерези стоит в одном ряду с фресками Дмитриевского собора во Владимире и «Богоматерью Владимирской», так же как и они, представляя столичную классическую традицию. При этом особо отмечаются такие черты нерезских росписей, как совершенство композиционных решений, сочетающих величие с ощущением живой подвижности, мастерство цветных моделировок, психологизм образов.

Н. Мавродинов (1946, 1966)<sup>38</sup>, вслед за Г. Милле, связывает Нерези с «реалистическими» традициями Востока. Уточняется, однако, что развитие этих традиций на Балканах преимущественно осуществлялось Болгарией. После византийского завоевания 1018 г. здесь стали появляться произведения чисто константинопольские по своему образу и стилю, как фрески Бачково, датируемые автором 1083 годом. Однако и местная, «реалистическая» струя по-прежнему оставалась активной, порождая памятники, подобные Нерези. В сравнении с идеализированными образами Бачково, персонажи Нерези, с их широкими скулами, резко очерченными подбородками и экспрессивными, не знающими «этикета» движениями, выглядят гораздо более жизненными. Примечательно, что линейную стилизацию Нерези Н. Мавродинов, в отличие от Г. Милле, но в согласии с В. Н. Лазаревым (см. ниже), не выводит напрямую с Востока, но

---

<sup>36</sup> Ibid. P. 274.

<sup>37</sup> *Schweinfurth Ph.* Die Byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung. S. 68-69. Mainz, 1954 (предыдущее издание: Berlin, F. Kupferberg, 1943).

<sup>38</sup> *Мавродинов Н.* Старобългарската живопис. Софија: Българск. историч. дружество, 1945. С. 34-78, особено см. с. 68-78; *Он же.* Старобългарското изкуство. Софија: Български художник, 1966. С. 35-54, особ. 48-54.

объясняет влиянием Константинополя, в искусстве которого соответствующую тенденцию впервые обнаруживает около 1000 года.

В свою очередь А. Ксингопулос (1955)<sup>39</sup> и «реализм», и «линейный декоративизм» Нерези связывает с греческой Македонской школой с центром в Фессалониках, окончательное формирование которой происходит в палеологовский период, тогда как в XII в. обнаруживаются первые ее признаки.

М. Райкович (1955)<sup>40</sup>, подобно Ф. Месеснелу, выступает против того, чтобы описывать Нерези исключительно понятием «реализма», не отрицая при этом присутствие его черт как таковое. К ним отнесены индивидуализированная трактовка образов святых нижнего регистра, а также сложные движения некоторых второстепенных персонажей в композициях. Новшеством является то, что данные черты объявляются стоящими как бы вне стиля. Последний, по мысли автора, проявляется полнее всего там, где более всего эстетического совершенства. В Нерези в этом смысле особенно характерна композиционная структура сцен центрального регистра. Именно она, по мнению исследовательницы, ответственна за основную часть эмоционального воздействия, в котором, как правило, усматривается проблеск нерезского «реализма». Однако, учитывая, что основание композициям дает отвлеченная схема, порой настоящая арабеска, так изысканны ее линейные плетения, и что этой схеме подчиняются, невзирая на искажения природных закономерностей, фигуры персонажей и детали их окружения, эмоциональность эту уместнее всего сравнить с экспрессией абстрактного искусства.

Как эстетически «неудовлетворительные», а значит «внестилевые» исследовательница рассматривает таких персонажей, как человек, поддерживающий Лазаря в сцене его воскрешения, или юная служанка, помогающая Анне в «Рождестве Богородицы». Их неестественно резкие, как бы спазмодические движения свидетельствуют, на взгляд автора, с одной стороны, о стремлении запечатлеть некие жизненные впечатления, а с другой, о том, что

<sup>39</sup> *Xyngopoulos A.* Thessalonique et la peinture macedonienne. Athènes, 1955. P. 15-23.

<sup>40</sup> *Райковић М.* Из ликовне проблематике нереског живописца // Зборник радова византолошког института. Београд, 1955. 3. С. 195-205.

попытка выйти для решения таких задач за пределы готовых формул, в отсутствии опыта работы с натуры, с неизбежностью приводит к неудаче.

Более положительно оцениваются художественные качества высоко индивидуализированных и в этом смысле «реалистичных» образов святых нижнего регистра. Однако и они рассматриваются как проявления некой маргинальной тенденции, не выражающей сути стиля изучаемого памятника.

От себя заметим, что фигура Богоматери в «Оплакивании», чья поза справедливо рассматривается М. Райкович как совершенно нереалистичная, по своему стилю никак не отличается от упомянутых выше второстепенных персонажей, трактованных якобы в «реалистической» манере. И там, и здесь художник руководствуется одними и теми же принципами – плоскостностью и стремлением к экспрессии.

В. Н. Лазарев (1947)<sup>41</sup> в своих ранних оценках Нерези следует уже сложившимся об этом памятнике представлениям: его стиль характеризуется как живописный, демонстрирующий «типичную для дученто драматическую напряженность рассказа» и предвосхищающий образы XIV в.

На принципиально новый уровень выводит понимание Нерези О. Демус (1949)<sup>42</sup>. До некоторой степени он зависит от П. Муратова, у которого заимствует, в частности, термин «неоэллинизм». Однако здесь это понятие наполняется новым, гораздо более конкретным, приближенным к реалиям XII в. содержанием. Так, из рассуждений О. Демуса становится ясно, что лишь позднейший, начинающийся с Нерези период в искусстве этого столетия может быть охарактеризован как «неоэллинизм», и что даже в нем черты эллинизма наслаиваются на мощный субстрат из элементов противоположного свойства. Своим указанием на эти элементы, а также анализом того, каким образом они были творчески переработаны и органически соединены с «неоэллинистическими» тенденциями, О. Демус вносит существенный вклад в

---

<sup>41</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 122.

<sup>42</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily... P. 417-436.

понимание как стиля Нерези, так и всего искусства XII в., впервые проследив его развитие в мельчайших подробностях.

Стиль первой половины XII в. отмечен ростом отвлеченного начала. Мозаики Дафни<sup>43</sup>, в которых постепенная, нюансированная моделировка сочетается с выразительным рисунком, но также и с отдельными, «вспыхивающими» светами, все еще обнаруживают, хоть и в сильно редуцированном виде, связь с эллинистическим живописным иллюзионизмом. В мозаике с Богородицей и Комнинами в южной галерее Софии Константинопольской (1118-1122)<sup>44</sup> уже не остается никаких его следов. Линейные выразительные средства доминируют полностью. Акцентированный внешний абрис сглаживает естественные изгибы тел, стимулируя тем самым их силуэтное восприятие. В ликах, особенно императорских, прорисовка бесплотных тонких черт соперничает в своей упорядоченности с орнаментом на одеяниях. Фигура и лик Богородицы отличаются некоторой рельефностью. Однако приемы, с помощью которых соответствующий эффект достигнут, во многом носят линейный, схематический характер. В частности, обращает на себя внимание мотив «гребня», образуемый у внешних контуров лика путем присоединения к ним регулярно чередующихся отрезков из светлых и темных тессер. Апогей линейного принципа - появление рядов из строго параллельных относительно друг друга тонких розовых штрихов на щеках императрицы.

Отвлеченные тенденции еще более усиливаются ко времени создания мозаик в апсиде собора Чефалу (1148)<sup>45</sup> и современных им частей декора капеллы Палатины в Палермо<sup>46</sup>. Фигуры апостолов в Чефалу, хотя и показанные в положениях, отклоняющихся от строгой фронтальности, не создают ощущения живой, органичной подвижности. Повороты верхней части туловища относительно нижней выглядят слишком резкими, жесты рук - «сухими и дидактичными»<sup>47</sup>. Внутренний рисунок одежд чрезмерно усложнен и распадается

---

<sup>43</sup> Ibid. P. 384-386, 424.

<sup>44</sup> Ibid. P. 389.

<sup>45</sup> Ibid. P. 375-387.

<sup>46</sup> Ibid. P. 396-398.

<sup>47</sup> Ibid. P. 375.

на отдельные, геометрического свойства мотивы. Внешний абрис, напротив, упрощен. Лишенный классической функции фиксировать крайние видимые точки убывающей в пространстве телесной формы он служит плоской рамой для узорного богатства складок. Причем черные борозды последних воспринимаются более удаленными от зрителя, нежели наружные очертания фигур, как если бы изображение было вырезано в толще стены на манер египетского рельефа. Характеризуя такого рода эффекты, О. Демус прибегает к понятию «маньеризм». Подразумевается при этом не наличие конкретных аналогий с соответствующим явлением в искусстве XVI в., но лишь ослабление классических основ стиля. Причем ослабление относительное, поскольку в иных местах той же самой книги стиль Чефалу и других памятников этого времени определяется и как «линейный классицизм».

В трактовке ликов, как и в одеждах, у персонажей мозаик Чефалу и Палатины 1140-х гг. заметна тенденция к обособлению отдельных мотивов. Округлости лобных долей, щек, подбородка окружены светлыми линиями и обретают определенную независимость от целого. Но доминирование над этими линиями рисунка носа, бровей и глаз, т.е. основных физиогномических контуров пока еще препятствует фрагментации изображения. В то же время композиции окончательно распались на ряд механически соединяемых друг с другом деталей. Показательным образом решена, в частности, сцена «Крещение» в капелле Палатине. Ее действующие лица разобщены, и пейзажное окружение этому только способствует: контуры пещеры и холмов создают для отдельных персонажей и их групп своего рода ячейки, компартименты.

В сицилийских мозаиках, созданных в период Вильгельма I (1154-1166)<sup>48</sup>, предельное развитие ранее наметившихся отвлеченных тенденций ознаменовано фрагментацией рисующего контура. Так, кривая, акцентирующая округлости бедер в образах ангелов из алтарного свода Чефалу и в некоторых композициях центрального нефа Палатины, представляет собой ряд отрезков, направленных по касательной и создающих подобие «колеса св. Екатерины». Дальнейшая

---

<sup>48</sup> Ibid. P. 404-405.

эволюция все в том же направлении становится невозможной: стиль «линейного классицизма» пришел к моменту своего распада.

Фрески Нерези<sup>49</sup> открывают новый, «неоэллинистический» этап стилистического развития. О развороте в сторону традиции живописного иллюзионизма свидетельствует, в первую очередь, активизация роли светов и пробелов. Даже те из них, что трактованы в подчеркнуто условной, линейной манере, несут в себе, на взгляд О. Демуса, пластические импульсы и повышают рельеф. К тому же линия в Нерези обретает качества гибкости и динамичности. Разделки, созданные такой линией, не производят впечатления схематизма и распада изображения на отдельные составляющие, как это бывало в искусстве первой половины XII в. Как отдельные фигуры, так и композиции имеют более целостный, органичный характер. Изменениям в формальном строе сопутствуют сдвиги в понимании образного содержания. Наделенные сильными, глубокими переживаниями персонажи Нерези апеллируют к человеческим чувствам каждого верующего.

Но все это - лишь одна сторона нового стиля. Другой его аспект, как и в случае с искусством первой половины XII в., связан с «маньеризмом». Причем в отличие от «маньеризма» Чефалу, «маньеризм» Нерези вызывает вполне конкретные исторические ассоциации. Способ композиционного построения, при котором все элементы сцены сплавляются в неразрывное и динамичное, экспрессивное по характеру линейно-ритмическое целое, аналогичен во фресках Нерези, работах маньеристов XVI в. и предвосхищающих их шедеврах позднего Микеланджело. Сами нерезские композиции отчасти были предвосхищены в миниатюрах иллюстрированных в первой половине XII в. Гомилий Иакова Коккиновафского (Рим, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162; Париж, Национальная библиотека, Paris. gr. 1208)<sup>50</sup>, в которых первичным элементом сцены уже является не отдельный персонаж, но группа, либо фигура в сочетании с вторящим ее силуэту пейзажным или архитектурным мотивом. Подчеркивается, однако, что золотой

<sup>49</sup> Ibid. P. 425. К этому же времени и той же «неоэллинистической» тенденции здесь отнесены и фрески Бачково. Однако Нерези в несравненно большей степени занимает внимание автора.

<sup>50</sup> Сейчас их датируют второй четвертью XII в. О. Демус предлагает чуть более узкую датировку временем Иоанна II Комнина (1118-1143). Ibid. P. 395-396, 419.

фон в миниатюрах все еще вторгается между отдельными элементами изображения, что препятствует формированию общекомпозиционного динамического напряжения. В целом искусство этих миниатюр характеризуется как «манерный неоэллинистический иллюзионизм»<sup>51</sup>, фиксирующий момент перехода от стиля Дафни к Чефалу.

После Нерези ярчайшим представителем нового стиля являются мозаики Монреале (1180-е гг.)<sup>52</sup>. В них, в первую очередь, обращает на себя внимание дальнейший рост динамического напряжения в композициях. На каждого персонажа Нерези в Монреале приходится уже четыре-пять фигур, буквально спрессованных в неделимое целое, насыщенное динамизмом как во внутреннем своем рисунке, воссоздающем беспрестанное движение обильных складок, среди которых почти теряются контуры индивидуальных фигур, так и во внешнем абрисе. Последний отражает в увеличенном масштабе эти самые индивидуальные контуры с запечатленным в них, повторяющимся от фигуры к фигуре мотивом движения и тем самым укрупняет и акцентирует его. А тот в свою очередь вступает в переключку с динамическими импульсами соседних, аналогичным образом устроенных групп. Ритмическую игру продолжают вовлекаемые в нее пейзажные и значительно к этому времени расширившиеся и усложнившиеся архитектурные мотивы. По контрасту с этой почти барочной насыщенностью движением, композиции Нерези с их намного более прозрачной, ясной структурой представляются автору не лишенными классического начала.

Рост динамизма в Монреале О. Демус объясняет внутренней логикой развития стиля, но также и потребностями нарратива. В нефе базилики широко развернут библейский цикл. Присущее ему ощущение непрерывного, в стремительном темпе развивающегося повествования возникает именно благодаря ритмической переключке, которая, выходя за рамки каждой отдельно взятой сцены, связывает воедино все эпизоды цикла.

В трактовке фигур сложное взаимодействие «маньеристических» и «эллинистических» тенденций проявляется в том, как, с одной стороны,

---

<sup>51</sup> Ibid. P. 395.

<sup>52</sup> Ibid. P. 418-425.

умножаются линейные разделки, а с другой, растет их «формообразующее напряжение»<sup>53</sup>, и пробельный, то есть, пластически заряженный рисунок все заметнее начинает доминировать над тeneвым. Эластичные кривые, изогнутые в соответствии с тем или иным углублением или выступом формы, местами следуют друг за другом так близко, что уже не воспринимаются по отдельности, создавая впечатление моделировки единым пятном. Местами же возникает эффект, родственнй тому, что создают линии, фиксирующие нюансы рельефа на географических картах. Наблюдается также тенденция к акцентированию отдельных, особо крупных пластических целостностей. Складки одежд то льются сплошным потоком, то расступаются, позволяя увидеть возвышающиеся наподобие островков плечи, бедра, икры, животы. Зачастую все эти части тела, в особенности бедра, имеют искусственно правильные, геометризованные очертания. Но к схематизму, характерному для искусства 1140-х – нач. 1160-х гг., стилизация форм в Монреале отношения не имеет: выступающие из водоворота складок «островки» представляют собой не статичные конфигурации, но «вращательные центры спиральных движений»<sup>54</sup>. В сочетании с оживленностью, присущей самим позам персонажей, а также с их весьма гибкими, а не спрямленными, как в «линейном классицизме», внешними контурами этот динамизм внутреннего рисунка придает фигурам Монреале новую жизненность. В данном отношении они оказываются ближе пророкам в куполе Дафни, нежели апостолам в апсиде собора Чефалу. Но если руководящим принципом в Дафни служила тектоника, то в Монреале законом изображения человеческого тела становится вегетативный рост.

Обилие движения не означает его разнообразие. С помощью незначительных изменений мозаичисты приспособливают ограниченное число поз для выражения самого разного содержания. Как у персонажей композиций, так и у святых, представленных самостоятельно, позы ничего общего не имеют с античным контрапостом. Художник не различает опорную и свободную ноги, но равным

---

<sup>53</sup> Ibid. P. 423.

<sup>54</sup> Ibid. P. 422.

образом акцентирует ту и другую. В результате создается ощущение бесконечного переминая на месте, что, в конечном счете, воспринимается как знак внутреннего беспокойства. Напряженность читается также и в «восточного» типа ликах. В целом образное содержание Монреале оценивается О. Демусом как гораздо менее человеческое, по сравнению с Нерези. Мозаичисты стремятся как можно более убедительно продемонстрировать зрителю определенные догматические положения, но не ставят своей целью затронуть его индивидуальные религиозные чувства.

Таким образом, стиль Нерези-Монреале предстает как явление двойственное. С одной стороны, в активизации роли светов и пробелов как «элемента живописного иллюзионизма», «во вновь пробудившемся понимании органического роста тела, динамической связности композиции и драматического темпа повествования мозаическая декорация Монреале (а значит и стоящие у истоков этого стиля фрески Нерези - О.О.) представляет новую волну эллинизма в византийском искусстве, ренессансное движение, которое вело к перетолкованию стиля середины XII в. в терминах эллинистического иллюзионизма»<sup>55</sup>. С другой стороны, возможности этого перетолкования были весьма ограничены. «Эволюция в направлении плоскостности и распада пластической формы слишком далеко зашла в ходе XII в., чтобы быть так быстро обращенной вспять одним из ренессансных движений, которые были так часты в византийском искусстве. Новая иллюзионистическая техника могла оживить рельеф, но едва ли возродить истинное чувство пластической формы. Фигуры, безусловно, более последовательно проработаны светом и тенью, нежели в Чефалу; контуры не так выступают вперед, и композиции не столь систематически обрамляются окаймляющими, повышающими чувство плоскостности мотивами; определенные детали (в Монреале - О.О.) передаются все более правильно с точки зрения пространственного ракурса, например, рот Богородицы в ктиторской мозаике, где форма трактована в перспективном «профиле». Но все это, вместе с иллюзионистическими светами и намеками на пространство некоторых

---

<sup>55</sup> Ibid. P. 423.

архитектурных фонов, не создает в итоге убедительной проекции трехмерных форм на плоскости; это ведет только к более энергичной дифференциации и повышению рельефа... В 30-40-е гг. иллюзионистические средства были почти полностью вытеснены линейным классицизмом. Когда иллюзионизм снова появился в монументальной живописи второй половины XII в., его возвращение произошло в изменившихся условиях. Линеаризм предыдущей фазы, растущая дифференциация рельефа и геометризация деталей стали факторами, которые не могли быть устранены из развития. К этому нужно добавить новый подвижный маньеризм, формальное следствие усилившегося движения и ускорения нарратива»<sup>56</sup>.

Подобно П. Муратову, О. Демус гипотетически заключает о первичном зарождении изучаемого стиля не в церковном, но светском искусстве – в тех военных и охотничьих циклах, которые, по описаниям современников, украшали дворцы знати в эпоху Мануила I Комнина (1143-1180) и восходили, судя по всему, к иконоборчеству, а через него и к античности<sup>57</sup>. Причем объяснение в рамках данной гипотезы получают не только антикизирующие, но и «маньеристические» черты нового стиля – его форсированная подвижность, активизация ритмических переключек между разными частями как одной композиции, так и целой их серии и тесно с этим связанное использование формальной стилизации, позволяющее объединять сразу несколько самостоятельных элементов изображения в группу с ясно читаемыми, выразительными, динамически заряженными контурами. Во всяком случае, именно в рамках нарративной серии подобные формальные приемы оказываются наиболее функциональными. Свидетельством тому служит библейский цикл монреальского собора. И поскольку для церковной декорации такого рода циклы являются скорее исключением, чем правилом, автор заключает о зарождении и оттачивании соответствующих приемов в сфере светского искусства.

Не вполне ясно, как развивался новый стиль после Монреале. С одной стороны, О. Демус допускает датировку поздним XII в. такого шедевра раннего

---

<sup>56</sup> Ibid. P. 424.

<sup>57</sup> Ibid. P. 433-434.

палеологовского искусства, как «Деисус» из южной галереи Софии Константинопольской<sup>58</sup>, где светотень перестает быть функцией рельефа, обретает, наконец, независимость и создает ощущение полностью округлого, погруженного в световоздушную среду объема. Более того, признаки этого «нового, пластического и ясного стиля, развитие которого было... загнано в подполье латинским завоеванием Константинополя» обнаруживаются в зачаточном состоянии в Монреале и, в чуть более выраженном виде, в немного позже возникшем «Преображении» из Лувра<sup>59</sup>. С другой стороны, подчеркивается, что стиль сицилийских мозаик «все еще больше принадлежит к завершающей фазе более раннего развития, нежели к первой фазе нового», и что в них – «только слабые черты нового течения, которое *произвело революцию (revolutionized, курсив мой – О.О.)* в византийском искусстве XIII в.»<sup>60</sup> Упоминание революции, по-видимому, не предполагает возможности преодолеть разницу в стилях Монреале и «Деисуса» путем естественной эволюции, тем более на протяжении столь краткого промежутка, который следует из ранней датировки константинопольской мозаики.

К окончательному разрыву с представлениями о зарождении палеологовского стиля в рамках комниновского О. Демус приходит ко времени XI Византийского конгресса (1958)<sup>61</sup>. «Деисус» из Софии Константинопольской теперь датируется периодом 1260-1280 гг. В разговоре о росписях Нерези подчеркивается, что все в них соответствует духу «высокого средневековья» Комнинов: и ритмичные, плоскостные композиции, и динамизм, и повышенная эмоциональность. В характеристиках «ренессанс» и «неоэллинизм» этому стилю отказано. Акцент в его описании с пробелов и светов переносится на отсутствие у фигуры органического единства: тело мыслится как чередование «сверхмоделированных островков» и омывающих их линейных потоков. Эта тенденция к дроблению формы, как и общая динамика художественного строя непрерывно нарастают

<sup>58</sup> Не исключается, впрочем, и датировка XIII в. Ibid. P. 431, 436.

<sup>59</sup> Ibid. P.430.

<sup>60</sup> Ibid. P.436.

<sup>61</sup> Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress, 1958. München, 1960. S. 7-27.

вплоть до конца 1180-х гг. Лишь в 1190-е гг. появляются первые признаки обратного движения – к простоте, целостности, покою. И только в 1230-1260-х гг. новая укрупненная форма обретает, наконец, наполнение и становится полностью округлой.

В свою очередь Э. Китцингер (1960)<sup>62</sup> указывает на недопустимость трактовки стиля Нерези-Монреале в терминах «эллинизма» и «гуманизма», ввиду полного отсутствия автономии у персонажей. «Художником движет не физическая или психологическая причина, внутренне присущая самому изображаемому объекту, но желание достичь внешних эффектов». «Формальное, если не сказать прямо, декоративное единство взяло верх»<sup>63</sup> над всеми остальными художественными задачами. Основу этого единства составляет динамичный и слитный характер композиций. Характеристики «динамическая фаза»<sup>64</sup>, «динамический стиль»<sup>65</sup> постепенно приобретают значение терминов в трудах этого автора и так закрепляются в литературе.

Формалистическая тенденция не так сильна в Нерези, как в Монреале, и персонажи фресок, безусловно, обладают сильной эмоциональной экспрессией. При этом, на взгляд Э. Китцингера (1963)<sup>66</sup>, в них «больше того активного, деятельного выражения скорби, которое характерно для римских времен, нежели героического страдания, какое можно видеть в истинно эллинистическом искусстве». Подчеркивая экспрессивную направленность нерезского стиля, он сравнивает воздействие динамической сцепки фигур и элементов фона в «Оплакивании» с «эффектом единой ударной волны, захлестывающей целую композицию»<sup>67</sup>.

Отвергая связь Нерези с палеологовским ренессансом, О. Демус и Э. Китцингер не отрицают как такового новаторства этого памятника в рамках искусства XII века. Между тем другие авторы настаивают на совершенной его

<sup>62</sup> *Kitzinger E.* I mosaici di Monreale. Palermo, 1960. P. 78-112.

<sup>63</sup> *Ibid.* P. 108.

<sup>64</sup> *Idem.* The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, 1966. 20. P. 27-32, esp. 30.

<sup>65</sup> *Idem.* Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century, Problems of Stylistic Relationships // *Gesta.* 1970. 9/2. P. 49-58.

<sup>66</sup> *Idem.* The Hellenistic Heritage in Byzantine Art // *Dumbarton Oaks Papers.* Washington, 1963. 17. P. 113.

<sup>67</sup> *Idem.* Byzantium and the West... P. 52.

традиционности. Выше уже упоминалась статья М. Райкович, написанная в рамках полемики с теми, кто приписывал Нерези «реалистическую» тенденцию. По контрасту, исследовательница делает акцент на полном соответствии памятника более раннему комниновскому стилю. Единственная новизна, которую М. Райкович готова за Нерези признать, - это новизна высокого художественного уровня. Именно такую новизну она видит в богатом, выразительном линейном ритме Страстных сцен. При этом подчеркивается, что достичь в них совершенства художнику удалось благодаря не только личному таланту, но и зрелости стиля, воспринятого у предшественников. С мнением на этот счет О. Демуса, судя по отсутствию ссылок на его работы, М. Райкович не была знакома.

Напротив, В. Н. Лазарев в своей монографии о фресках Старой Ладogi (1960) прямо критикует австрийского коллегу за то, что тот «переоценивает новшества второй половины XII в.»<sup>68</sup>. Сам В. Н. Лазарев, стремясь обосновать раннюю, 1167 годом, датировку староладожских росписей, утверждает, что, во-первых, уже во фрагменте 1156 года из апсиды церкви Сан Пьетро «*all'i marmi*» в Эболи мы имеем пример приемов стилизации светов, «полностью предвосхищающих манеру письма фресок в Нерези»<sup>69</sup>. Во-вторых, какими бы изощренными ни становились соответствующие приемы в памятниках второй половины XII в., они представляют собой логическое следствие процесса по вытеснению линией цветового пятна, который впервые обозначился еще в конце X в. Именно тогда «в построении человеческого лица главным средством выражения становится не красочная лепка, а линия, которая была гораздо лучше приспособлена для воплощения аскетических византийских идеалов»<sup>70</sup>. Причем «художники периферии... обгоняли своих столичных собратьев в линейной стилизации лиц, поскольку они были меньше связаны античными живописными традициями». «Но с первой половины XII в. и столичные мастера начали быстро эволюционировать в этом же направлении»<sup>71</sup>. Для позднекомниновского искусства характерно было «лишь количественное нарастание тех тенденций, которые четко обозначились в

<sup>68</sup> Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960. С. 87, примеч. 1.

<sup>69</sup> Там же. С. 88.

<sup>70</sup> Там же. С. 81.

<sup>71</sup> Там же. С. 83.

предшествующие десятилетия», «количество здесь не переходит в новое качество»<sup>72</sup>.

В целом XII век предстает, в изложении В. Н. Лазарева, как время «догмы и редкостного единообразия мышления»<sup>73</sup> во всех сферах, в том числе и художественной. Такая оценка не покажется странной, если учесть тот весьма ограниченный набор памятников, на основании которого исследователь строил свою концепцию. Только икона «Богородица Владимирская», мозаики Михайловского монастыря в Киеве и апсиды Чефалу, фрески Нерези и Дмитриевского собора во Владимире, а также некоторые рукописи расцениваются автором как столичные и потому собственно византийские произведения<sup>74</sup>. Все остальное живописное наследие эпохи, включая сюда и ключевой в концепции О. Демуса ансамбль Монреале, относится на счет провинции, а значит, не учитывается в описании магистральной линии стилистического развития. У австрийского ученого, не ограничившего себя столь сильно в «документальной базе», эволюция этой линии предстает более сложной и нюансированной. С точки зрения В. Н. Лазарева, он «дает процесс развития слишком дробно»<sup>75</sup>. При этом подробный и последовательный анализ критикуемой позиции не осуществляется. Ключевые в аргументации О. Демуса замечания о постоянном нарастании со времени Нерези роли световых разделок, по отношению к полностью доминировавшим ранее тeneвым, и о новом типе композиции никак не комментируются В. Н. Лазаревым.

Между тем, в собственных рассуждениях русского ученого обнаруживаются определенные противоречия. Так, он замечает, что если в одних образах Нерези «стилизация светов получает... почти гротескную форму»<sup>76</sup>, то в других, представленных «в большом количестве», «переходы от света к тени носят более

<sup>72</sup> Там же. С. 87.

<sup>73</sup> Там же.

<sup>74</sup> Лазарев В. Н. Мозаики Чефалу // *Он же*. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 223; *Он же*. История византийской живописи. М., 1986. С. 91-98. Изящество, техническое совершенство, утонченный колоризм и «дух своеобразной классицистической сдержанности» - вот, что, по мнению В. Н. Лазарева, отличает истинно константинопольское, столичное произведение искусства (Лазарев В. Н. Мозаики Чефалу... С. 220). Заметим, что сама по себе установка на подобное разделение, так же как и его критерии - присутствие либо отсутствие классического начала и особого изящества в образах - были свойственны и О. Демусу.

<sup>75</sup> Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладогои... С. 87, примеч. 1.

<sup>76</sup> Там же. С. 88.

постепенный характер, а света положены в виде сочных мазков». «Это как раз та манера письма, которую тридцать лет спустя мы найдем в Дмитриевском соборе во Владимире»<sup>77</sup>. Также живописность приемов обнаруживается в «Деисусе» из Софии Константинопольской, ошибочно относимом автором ко второй четверти XII в.<sup>78</sup> Из подобных наблюдений он делает вывод о необходимости «считаться с фактом наличия в византийской живописи одновременных течений, нередко мало друг на друга похожих»<sup>79</sup>. Но как это согласуется с утверждением о единообразии искусства XII в.?

Более подробный анализ нерезского стиля В. Н. Лазарев приводит годом позже, в докладе, подготовленном для XII международного конгресса византийских исследований в Охриде (1961)<sup>80</sup>. Если в первом издании «Истории византийской живописи» фрески Нерези оценивались как преимущественно живописные, а в книге 1960 года – как в значительной своей части таковые, то теперь утверждается, что именно линия служит в них главным выразительным средством. «И это не случайно, поскольку в Нерези все средства выражения заострены в одном направлении - в направлении раскрытия спиритуалистической основы образа»<sup>81</sup>. Как бы полемизируя с авторами, писавшими о Нерези в 1920-40-х гг., с самим собою включительно, В. Н. Лазарев подчеркивает, что искусство создавших эти росписи художников пронизано «аскетическим духом, отмечено печатью большой строгости»<sup>82</sup>. Несмотря на то, что им «удаются индивидуальные характеристики лиц и передача драматических ситуаций... это еще не дает права говорить о реализме росписи. Как раз обратное - ее художественный язык представляет один из наиболее отвлеченных стилистических вариантов византийской живописи»<sup>83</sup>.

Главному, константинопольскому мастеру В. Н. Лазарев приписал фрески наоса, за исключением святых южной стены западного рукава креста, и «Службу

<sup>77</sup> Там же. С. 89.

<sup>78</sup> Там же. С. 84.

<sup>79</sup> Там же. С. 89.

<sup>80</sup> Лазарев В. Н. Живопись XI-XII веков в Македонии // XII Congrès international d'études Byzantines. Ochrid 1961. Београд; Охрид, 1961. С. 105-134 (=Лазарев В. Н. Византийская живопись... С. 170-201, особ. 187-189).

<sup>81</sup> Он же. Византийская живопись... С. 188.

<sup>82</sup> Там же. С. 187.

<sup>83</sup> Там же.

святых отцов» в алтаре. В его манере была отмечена тенденция к «сильнейшей линейной стилизации», пастозные света, «предпочтение более суровым и плотным цветам, помогающим ему выявить, когда это необходимо, драматизм ситуации». В особенности характерным признается «контрастное сочетание темной зеленоватой карнации с яркими белыми светами, образующими прихотливые линейные узоры»<sup>84</sup>. Как и годом раньше, в этой манере стилизации светов ученый видит естественное следствие более ранних процессов. Однако позднее, в новом издании «Истории византийской живописи» акцент будет поставлен на смелости соответствующих приемов, и использование их будет названо «последним словом константинопольского искусства»<sup>85</sup>.

На счет ближайшего помощника главного мастера, который пишет менее уверенно и более жидкими красками, В. Н. Лазарев отнес «Евхаристию» и воинов южной стены.

Два ученика были признаны ответственными за фрески нартекса и смежных с ним угловых помещений, где лики лишены тонкого психологизма, рисунок – «сбитый», и краски – «более бледные и плоские»<sup>86</sup>.

Между тем А. Грабар (1953)<sup>87</sup> охарактеризовал фрески Нерези как «трепещущие жизнью, иногда патетические», стоящие «впереди всей европейской живописи своего времени». Он подчеркнул большую степень жизненной убедительности, достигнутую в воссоздании индивидуального облика святых, представленных в нижнем регистре, выражении скорбных чувств персонажей Страстных сцен, передаче старческой внешности повитухи из «Рождества Марии», семитского типажа иудеев из «Входа в Иерусалим», мертвенного лика воскрешаемого Лазаря. Отмечено было также, что профиль входящей служанки в «Рождестве Богоматери» похож на античные медальерные изображения и вместе с тем имеет жизненный характер: «рисунок и быстрая моделировка этой головы, прекрасная полнота рук и их движение, безусловно, отсылают к классическим

<sup>84</sup> Там же.

<sup>85</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 96.

<sup>86</sup> Он же. Византийская живопись... С. 188.

<sup>87</sup> Grabar A. La peinture Byzantine. Genève, 1953. P. 141-143.

воспоминаниям, но освежены контактом с реальностью»<sup>88</sup>. Здесь, таким образом, объединяются две, ранее, как правило, последовательно разделявшиеся интерпретации. Довоенные авторы видели в Нерези либо памятник исключительно антикизирующий (=столичный), либо «реалистический» (=западнобалканский). Снятие этого разделения означало сближение его с произведениями Ренессанса.

Такой подход вполне разделяет Р. Любинкович (1962)<sup>89</sup>. По его мнению, заинтересованность в окружающей действительности и образах античного искусства дает о себе знать уже во фресках Водочи и Софии Охридской. Появление «ренессансных» тенденций в живописи он считает вполне естественным с тех пор, как в литературе зазвучали голоса Пселла, Ксифилина и Лихуда. Мастер Нерези, по словам исследователя, «проникнут духом, сходным с тем, что исходит от литературных произведений Пселла, Анны Комниной, Месарита»<sup>90</sup>. Подобно им, он работает, опираясь на «мысли и опыт античности», но также и собственные «жизненные наблюдения». Не будучи первопроходцем, но принадлежа к «живописной школе с хорошей традицией», художник воплощает эти наблюдения в рамках уже устоявшейся иконографии и в формах современного художественного языка, в котором опыт изучения античного искусства предстает опосредованным духом христианского символизма.

По словам С. Радойчича (1968), художественный мир Нерези «спокоен, благороден, близок человеку и создан в атмосфере активного, опытного наблюдения»<sup>91</sup>.

К. Вайцман (1965)<sup>92</sup> пишет о начавшемся в Нерези процессе гуманизации образов (*Vermenschlichungsprozeß*) и подчеркивает, что такого сильного пафоса (*starke Pathos*), какой являют эти фрески, искусство не знало со времен Лаокоона.

<sup>88</sup> Ibid. P. 142.

<sup>89</sup> *Ljubinković R.* La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècle // IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1962. P. 425-440.

<sup>90</sup> Ibid. P. 437.

<sup>91</sup> *Radojčić S.* Jugoslawien // Byzanz und der christliche Osten (Propyläen Kunstgeschichte. Bd. 3) / von W. F. Volbach u. J. Lafontaine-Dosogne. Berlin : Propyläen Verlag, 1968. P. 258.

<sup>92</sup> *Weitzmann K.* Eine spätbyzantinische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts // Festschrift für Herbert von Einem. Berlin, 1965. S. 299-312 (=Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. Princeton, 1982. X. P. 271-283).

На сильный пафос образов Нерези указывает и Ж. Лафонтен-Дозонь (1968)<sup>93</sup>.

Т. Вельманс в одной из ранних своих работ (1965)<sup>94</sup>, в противоположность тому, на чем настаивал в 1958 году О. Демус, утверждает, что даже в отсутствии объемности и пространственности у образов Нерези их эмоциональность сама по себе предвосхищает палеологовское искусство со всеми его пластическими завоеваниями. Ибо «право на нежность и скорбь, данное священным персонажам в конце XII в., с неизбежностью вовлекает их в движение; движение вырывает их из вечности, помещая в настоящий момент, иначе говоря, во время. Мистика превращается, таким образом, в историю, вечность заменяется становлением, а обе они - история и становление - постулируют трехмерное пространство»<sup>95</sup>. Позднее (1979)<sup>96</sup>, солидаризируясь с А. Грабаром, Т. Вельманс также заметит, что в Нерези «временами происходит возврат к античным образцам, а временами – определенное обострение чувства реального, которое ведет к вульгаризации физиогномических типов и к появлению народных черт». В «Рождестве Богоматери» «повитуха – это крестьянка с мускулистыми руками, которая, закатав рукава, умело поддерживает хрупкое тело младенца одной рукой и моет его другой»<sup>97</sup>. Кроме того, исследовательницей отмечается присутствие в Нерези, наряду с доминирующей линейной манерой, образов более живописных и пластичных, предвосхищающих стиль XIII в.<sup>98</sup>

По мнению О. Е. Этингоф (1987), «античные модели» в Нерези «используются для передачи божественного через земные ассоциации – земные страсти и умиротворение». «Этому соответствует и появление деталей, почерпнутых из реальных наблюдений действительности, и изображение сложных ракурсов, и передача открытых человеческих эмоций»<sup>99</sup>. Многие головы в Нерези

<sup>93</sup> *Lafontaine-Dosogne J.* Die Epoche der Dukas, der Komnenen und der Angeloi // *Byzanz und der christliche Osten...* P. 120.

<sup>94</sup> *Velmans T.* Les Valeurs affectives dans la peinture murale Byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter // *L'art byzantin du XIIIe siècle: Symposium de Sopoćani, 1965.* Beograd, 1967. P. 47-57.

<sup>95</sup> *Ibid.* P. 52.

<sup>96</sup> *Eadem.* Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XIIe siècle // *Cahiers de civilisation médiévale. Xe-XIIe siècles.* Poitiers, 1979. Vol. 22. No. 3. P. 217-233; *Eadem.* La peinture murale à la fin du Moyen Âge. These de doctorat. Lille, 1983. P. 99-121.

<sup>97</sup> *Eadem.* Peinture et mentalité... P. 233; *Eadem.* La peinture... P. 113.

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Этингоф О. Е.* Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века. Канд. дис. М., 1987. С. 51.

«трактованы совершенно скульптурно», и только «вытягивание фигур скрадывает и одухотворяет классицизирующий характер этого искусства, его мощную полную чувственных ассоциаций живопись»<sup>100</sup>.

Совершенно оригинальную трактовку стиля Нерези предложил В. Джурич (1974, 1979)<sup>101</sup>. На первый взгляд, он сближается с В. Н. Лазаревым, характеризуя этот памятник как ярчайшее выражение византийского спиритуализма, максимально удаленное от жизненных реалий. Но если русский ученый описывает образное содержание нерезских росписей в терминах аскезы, суровости и драматизма, то сербский автор подобных определений избегает, прибегая к ним для памятников «монастырской» традиции. Фрески Нерези, наряду со всеми другими созданными в третьей четверти XII в. ансамблями (фрески Старой Ладуги, Джурджеви Ступови, Бачково и солунского Осиос Давида), расцениваются как создания сугубо «аристократические». Спиритуализм здесь - это «мир чистой поэзии», в котором даже рассказ о страдании окрашен светлыми тонами. Совершенство и гармония форм ясно указывают на связь с наследием античной Греции: «это было искусство классицизма эпохи Комнинов, своеобразное и эллинское по духу»<sup>102</sup>. Подобно Р. Любинковичу, В. Джурич проводит параллель между литературой и искусством: созданные в эпоху, когда «почитались тексты эллинской древности, а новые произведения писались по античным образцам», фрески Нерези демонстрируют «типы ликов, в которых воспроизводятся эллинистические образцы»<sup>103</sup>. При этом, в отличие от сторонников «ренессансных» трактовок, В. Джурич считает «антикизирующую» тенденцию в Нерези вполне самостоятельной и не рассматривает ее как дополнение к стремлению воссоздать окружающий мир со всеми его закономерностями. Напротив, подчеркивается намеренный уход от физической реальности. «Ни в какую иную эпоху не достигали такой дематериализации тел и предметов... Освобождение от вещности этого мира придавало образам нереальное, воздушное измерение. Субъективное чувство заменило собой объективное

---

<sup>100</sup> Там же. С. 50.

<sup>101</sup> *Djurić V. J. La peinture...* P. 167-176; *Джурич В. Византийские фрески...* С. 36-41.

<sup>102</sup> *Джурич В. Византийские фрески...* С. 41.

<sup>103</sup> Там же.

восприятие, творчество взяло верх над наблюдением. Небесный Иерусалим и земная Церковь предстали в формах, практически лишенных тяжести»<sup>104</sup>. К античности обращаются не с тем, чтобы научиться у нее более объективному способу передачи человеческого тела, но ради самого ее духа, позволяющего достичь ощущения «печали без отчаяния, слез без натуралистических эффектов, искренней радости, не нуждающейся даже в улыбке, серьезности без угрюмости»<sup>105</sup>.

В то время как О. Демус усматривал в Нерези определенный разрыв с искусством предшествующих десятилетий, В. Джурич как более ранние, так и позднейшие памятники XII в. относит к общему комниновскому стилю. Основу единства составляет тип образа - утонченный, аристократичный, с правильными чертами лица и более или менее удлинёнными пропорциями фигуры. В полностью сформированном своем виде он впервые появляется в мозаике с Богородицею и Комнинами на южной галерее Софии Константинопольской<sup>106</sup>, тогда как один из позднейших его примеров дают фрески Дмитриевского собора во Владимире<sup>107</sup>. Всецело разделяя данный тип, искусство третьей четверти XII в. обладает, тем не менее, своими особенностями.

Памятники, созданные в это время, и, в первую очередь, Нерези отличает особый лиризм образного содержания, на службу которому поставлены все художественные средства. Важнейшие из них – светлый колорит и линия. Последняя не только создает внешние очертания фигур и выразительный рисунок складок, но и, будучи нанесенной в виде цветной и белильной штриховки на непокрытые части тел, прежде всего, лики, «рассредотачивает твердость форм, придает им трепетность и живость в мерцающем свете»<sup>108</sup>. Местами возникают «почти импрессионистические эффекты»<sup>109</sup>.

<sup>104</sup> *Djurić V. J. La peinture...* P.175-176.

<sup>105</sup> *Джурич В. Византийские фрески...* С. 41.

<sup>106</sup> *Djurić V. J. La peinture...* P. 170.

<sup>107</sup> *Ibid.* P. 177.

<sup>108</sup> *Ibid.* La peinture... P. 174.

<sup>109</sup> *Ibid.*

Другая особенность - способ композиционного построения, который соединяет диктат строго выверенной геометрической схемы со свободным течением подвижных, гибких линий.

В более ранних ансамблях сцены, так же как и отдельные образы выглядят гораздо более застылыми, разобщенными и не оживлены лирическим чувством<sup>110</sup>. Напротив, позднее, в искусстве последних десятилетий XII в. повышение экспрессии, во многом обусловленное предельным развитием приемов линейной стилизации, приводит к экзальтированному (Курбиново)<sup>111</sup>, патетическому (Лагудера)<sup>112</sup> либо драматическому (Аркажи)<sup>113</sup> характеру образа. Одновременно пробивает себе дорогу принципиально новая тенденция с композициями, овеянными эпическим покоем и величием, с образами физически мощными и малоподвижными как во внешнем, так и во внутреннем, психическом плане (Зоодохос Пиги в мессенийской Самарине)<sup>114</sup>.

Отмечается также, что в отличие от более раннего и позднейшего периодов, когда «аристократическая» концепция стиля хоть и преобладала, что было естественно в эпоху господства военной знати, но не полностью вытесняла собой «монастырскую», отчасти впитывая ее экспрессивные приемы и взамен обогащая своими классическими чертами (порой единственное указание на «монастырский» заказ в памятниках XII в. – это тональная, а не цветная, как в «аристократическом» направлении, моделировка), в третьей четверти столетия «светское» направление в искусстве доминирует абсолютно<sup>115</sup>.

До В. Джурича только Ф. Швайнфурт (1943, 1954) настаивал столь же решительно на классической природе стиля Нерези. Во многом их взгляды перекликаются. Так, подобно В. Джуричу, Ф. Швайнфурт обращает внимание на сочетание строгой упорядоченности и жизненности в композициях Нерези, где «множество многообразных, свободных мотивов движения приводится в идеальную взаимосвязь, отличающуюся исключительной жесткостью и

---

<sup>110</sup> Ibid. P. 171-172.

<sup>111</sup> Ibid. P. 177-180.

<sup>112</sup> Ibid. P. 180.

<sup>113</sup> Ibid. P. 179-180.

<sup>114</sup> Ibid. P. 182.

<sup>115</sup> Ibid. P. 185-192.

одновременно величию»<sup>116</sup>. Оба автора обращают внимание на эффект «сияния» или «блеска» красок в Нерези. Вместе с тем сербский исследователь большое внимание уделяет тому, как преобразуется классика в Нерези под воздействием спиритуалистической тенденции, тогда как швейцарский ученый всецело концентрируется на преемственности от античности. В частности, эффект блеска возводится им к «твердым, как воск блестящим поверхностям помпейских стен»<sup>117</sup>. И если В. Джурич пишет о стремлении к «дематериализации» формы всеми средствами, то Ф. Швайнфурт, напротив, подчеркивает, что, не смотря на вытягивание пропорций, в образах Нерези повсюду сохраняется телесность.

Также обращает на себя внимание сближение Нерези и такого, безусловно, классического памятника, как икона «Богородица Владимирская», в работах К. Папаиоанну (1965)<sup>118</sup> и Д. Тальбота Райса (1972)<sup>119</sup>. Речь, однако, идет не столько о сходстве конкретных черт стиля, сколько о родстве более общего порядка - ощущении неизвестной ранее человечности и одновременно подчеркнутого спиритуализма. По словам Д. Тальбота Райса, именно в этих произведениях XII в. «человеческий и спиритуальный аспекты соединяются так близко, как никогда прежде, и новая роль предоставляется самым высоким и самым глубоким из личных чувств»<sup>120</sup>. К. Папаиоанну суть этого «нового стиля, полного трепета, внушаемого усиленным чувством сакрального», и вместе с тем отмеченного «печатью трогательной человечности», определяет как «переживание Благодати»<sup>121</sup>. В образах Нерези, по замечанию греческого автора, идеальное сочетается с индивидуально-личностным, монументальное и величественное с подчеркнуто-выразительным. Так, в «Снятии с креста» экспрессивная асимметрия композиции вносит в образ сильный эмоциональный акцент, «но торжественность жестов, благородство поз возвышают трагедию Креста до сверхъестественного мира Распятого (*élèvent la tragédie de la Croix à la paix surnaturelle du Crucifié*)».

<sup>116</sup> Schweinfurth Ph. Die Byzantinische Form... P. 69.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Papaioannou K. La peinture Byzantine et Russe. Lausanne, 1965. P. 68-69.

<sup>119</sup> Talbot Rice D. The Appreciation of Byzantine Art. L., 1972. P. 139-140. См. также: Талбот Райс Д. Искусство Византии. М.: изд.-во Слово, 2002. С. 114-119.

<sup>120</sup> Talbot Rice D. The Appreciation... P. 140.

<sup>121</sup> Papaioannou K. La peinture... P. 68.

«Иосиф Аримафейский на своей лестнице напоминает священника, который приносит жертву.... В «Оплакивании» горе Богородице, которая обнимает всем своим телом мертвого Сына, подчеркивается патетическими кривыми, очерчивающими тела простертых учеников - все это, однако, разрешается в адорации, в уверенности Искупления»<sup>122</sup>.

Противоположная В. Джуричу тенденция трактовать Нерези как памятник исключительно экспрессивный для послевоенной литературы также мало характерна. По-видимому, к ней тяготел Э. Китцингер. Более определенно на этот счет высказывается Э. Бакалова. По примеру Н. Мавродинова, она противопоставляет Нерези и Бачково как искусство «экспрессивное, грубоватое и популярное», с одной стороны, и «изысканное и гармоническое... сохраняющее классическое изящество», с другой<sup>123</sup>. В основном же исследователи склоняются к тому, что сразу несколько разных тенденций нашли выражение в росписях Нерези. На возможность подобной интерпретации указывал уже Ф. Месенел, писавший о соединении в этом памятнике «идеализма» и «реализма». Позднее О. Демус стилю, зародившемуся в Нерези, дает среди прочих и такое определение: «синтез живописного иллюзионизма и линейного классицизма, органической оживленности и механической подвижности, гуманистических и экспрессионистических тенденций»<sup>124</sup>.

Л. Адерманн-Мизгиш первоначально (1965)<sup>125</sup> определила стиль Нерези как по большей части все еще классический, хотя и с определенными признаками грядущего «маньеризма». Однако в характеристике композиции «Оплакивание» ею было отмечено ощущение многократно отраженного крика - уподобление, явно акцентирующее экспрессивный характер образа и перекликающееся с предложенным чуть позднее Э. Китцингером сравнением с «ударной волной». Спустя десять лет, в докладе на XV Византийском конгрессе (1976)<sup>126</sup>

<sup>122</sup> Ibid. P. 69.

<sup>123</sup> Бакалова Э. Фрески церкви-гробницы бачковского монастыря и византийская живопись XII века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 230.

<sup>124</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily... P. 425.

<sup>125</sup> Hadermann-Misguich L. Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture Byzantine de la seconde moitié du XII siècle // Byzantion. 1965. 35/2. P. 429-447.

<sup>126</sup> Eadem. L. La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIIIe siècle // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes 1976. I. Athènes, 1979. P. 255-284.

исследовательница приходит к следующему выводу. «Наследники всех тенденций по гуманизации искусства, появившихся с конца XI в., росписи Нерези переводят их в стиль, в котором уникальным образом уравниваются сдержанность классицизма и сила экспрессии. С формальной точки зрения эта полярность находится в типичных для этого ансамбля соединении, смеси или, иногда, противостоянии моделировки и графичности... Живопись Нерези содержит все ферменты будущего: тонкость ее моделировки возвещает главную тенденцию в искусстве XIII в., а полет ее графичности предвосхищает линейное красноречие наиболее типичных позднекомниновских памятников. Гуманизация ее выражения указывает на новую ориентацию византийской живописи»<sup>127</sup>. Как и В. Джурич, Л. Адерманн-Мизгиш обращает внимание на то, что форма в Нерези моделируется не столько тоном, сколько цветом, однако, не связывает это с «аристократической» концепцией живописи. В противоположность В. Джуричу, но в согласии с давними замечаниями Н. Мавродинова и позднейшими Т. Вельманс, она подчеркивает, что в Нерези «рядом с ликами с классическими чертами находятся другие, с довольно грубой структурой, с резкими, почти карикатурными чертами»<sup>128</sup>.

По мнению Р. Хаманна Мак Леана (1976), в характерном для Нерези (но также и для миниатюр пармского *Palat. 5*) типе образа сочетаются аристократическая утонченность и эмоциональность, элегантность и страстность<sup>129</sup>.

О. Е. Этингоф (1987) в образном строе Нерези отмечает проникновение «земной интонации в духовную экзальтацию»<sup>130</sup>, а в формальном - соединение линейной стилизации и плотной классицистической формы<sup>131</sup>. Стиль в целом характеризуется как экспрессивный, соединяющий в себе линейные и антикизирующие тенденции<sup>132</sup>. Полностью согласна с такой трактовкой Т. Ю. Царевская (1999). По ее словам, в Нерези запечатлелось «драматическое

<sup>127</sup> Ibid. P. 258-259.

<sup>128</sup> Ibid. P. 258.

<sup>129</sup> *Hamann-MacLean R.* Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen, 1976. S. 276.

<sup>130</sup> Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции... С. 51.

<sup>131</sup> Там же. С. 50.

<sup>132</sup> Там же. С. 52.

мироощущение, наложившееся на классическое совершенство форм, которые исполнились обостренного спиритуализма и одновременно выразили сложные нюансы человеческих эмоций»<sup>133</sup>.

Утверждению мнения о сложной природе нерезского стиля, несомненно, способствовала дифференциация позднекомниновского искусства на стадии и тенденции. В конце 1940-х гг. О. Демус свое представление о нем основывал преимущественно на русских и итальянских памятниках. Те из них, что были созданы в кон. 1180-х - 1190-х гг., трактовались им как провинциальные отражения более раннего столичного стиля. Благодаря публикациям А. Стилиану (1953)<sup>134</sup>, С. Пелеканидиса (1953)<sup>135</sup>, М. Райкович (1955)<sup>136</sup>, А. Николовского и З. Блажича (1958)<sup>137</sup>, пролившим новый свет на памятники позднего XII в. в Македонии (фрески церковей свв. Бессребреников в Касторье и св. Георгия в Курбиново, 1191) и на Кипре (Лагудера, 1192), стало ясно, что маньеристическая тенденция с окончанием 1180-х гг. не только не пресеклась, но значительно усилилась. По сравнению с Курбиново и Лагудера, стилистика Монреале казалась уже не столь изощренной. Отсюда изменения в терминологии: понятия «маньеризм» и «барокко», которые О. Демус относил к одним и тем же мозаикам Монреале, употребляя первое из них там, где речь шла о приемах стилизации, а второе – в связи с растущей динамикой, теперь служат для обозначения разных периодов. Инициатором подобной периодизации выступает А. Мего (1961), замечая, что во фресках Курбиново и особенно Лагудера изощренный рисунок складок не вполне согласуется с довольно статичными фигурами, являя собой как бы «окостеневшие остатки турбулентности “барочной” фазы», породившей в 1160-е – 80-е гг. ансамбли Нерези, Монреале, а также Джурджеви Ступови, Старой Ладуги и Перахорью<sup>138</sup>. Годом позже этот же исследователь в

<sup>133</sup> Царевская Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах). Новгород, 1999. С. 100.

<sup>134</sup> Στυλιανού Α. Αι τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Αράκου, Λαγυδερά // Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 1953. Α' Αθήνα, 1955. Σ. 459-467.

<sup>135</sup> Πελεκανίδης Στ. Καστοριά. Θεσσαλονίκη, 1953. Πιν. 1-42.

<sup>136</sup> Рајковић М. Трагом једног византијског сликара // Зборник радова Византолошког института. Београд, 1955. Књ. 3. С. 207-212.

<sup>137</sup> Николовски А., Блажич З. Конзерваторски и истраживачки работи на црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново // Разгледи. Скопје, 1958. № 12. С. 468-477.

<sup>138</sup> Megaw A.H.S. Twelfth Century Frescoes in Cyprus // Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines, Ochride, 1961. III. Beograd, 1964. P. 265-266.

статье, написанной в соавторстве с Е. Хокинзом, отзовется о выше названных памятниках 1190-х гг. как о «“рокайльном” деривате предшествующей фазы полнокровного “барокко”»<sup>139</sup>. В рамках самой «маньеристической» или «рокайльной» стадии он противопоставляет «изысканную элегантность» Лагудера «грубости» Курбиново и объясняет соответствующие качества столичным характером первого ансамбля и провинциальным – второго<sup>140</sup>.

Вскоре, однако, выяснилось, что особенности стиля Лагудера, с одной стороны, и Курбиново, с другой стороны, прослеживаются и по более ранним памятникам, так что истоки обеих этих тенденций могут быть возведены непосредственно к росписям Нерези. Поэтому наметившееся было разделение «барокко» и «маньеризма» вновь нарушается, исследовательское внимание в целом смещается с последовательных стадий на параллельные тенденции. При этом наиболее употребимыми обозначениями всего периода 1160-х – 1190-х становятся «маньеризм» и «динамический стиль», тогда как термин «барокко» начинает использоваться в качестве характеристики тех или иных аспектов памятников курбиновского типа. Так, по мнению Т. Вельманс (1965), соединение во фресках Курбиново и церкви св. Бессребреников в Касторье «маньеризма» с подчеркнутой весомостью телесного рельефа позволяет охарактеризовать их образы как «византийское барокко»<sup>141</sup>. Ж. Лафонтен-Дозонь (1968) в стиле этих ансамблей усматривает «крайнюю границу комниновского маньеризма» и в то же время – «до крайности преувеличенное, формалистическое барокко, полное, тем не менее, экспрессивной силы»<sup>142</sup>. Также как «барокко» определяют курбиновскую линию в позднекомниновском искусстве В. Джурич<sup>143</sup> и Е. Цигаридас<sup>144</sup>.

Термин «рококо», изначально предложенный в качестве альтернативного «маньеризму» обозначения периода 1190-х гг., со временем был распространен и

<sup>139</sup> *Megaw A.H.S., Hawkins E.J.W.* The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1962. 16. P. 348.

<sup>140</sup> *Megaw A.H.S.* Twelfth Century Frescoes... P. 258.

<sup>141</sup> *Velmans T.* Les Valeurs affectives... P. 50-51.

<sup>142</sup> *Lafontaine-Dosogne J.* Die Epoche... P. 120.

<sup>143</sup> *Djurić V. J.* La peinture... P. 177-180.

<sup>144</sup> *Τσιγαρίδας Ε.* Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986. Σ. 160-161.

на относящиеся к более раннему времени памятники в том случае, если в них обнаруживались черты сходства с Лагудера. Так, А. Мего и Дж. Хокинз (1966) опубликовали как «рококо» фрески 1183 года в Энклистре Неофита в Пафосе<sup>145</sup>. Позже Д. Мурики (1978, 1980/81)<sup>146</sup> отнесла к тому же направлению такие произведения, как росписи церквей св. Иерофея в Мегаре (предположительно 1170-е гг.), Евангелистрии в Гераки (предположительно ок. 1200 г.), Евангелистрии в Мани (предположительно первой трети XIII в.), а также некоторые миниатюры и иконы. При этом наряду с «рококо» исследовательница использует и более новый, предложенный О. Демусом в 1978 году термин «art nouveau», а также определение «элегантный стиль», подсказанное, вероятно, работами А. Мего и К. Вайцмана.

Последний, публикуя икону «Благовещение» из монастыря св. Екатерины на Синае (1965), характернейшей ее особенностью признает особую, «доходящую до аффектации элегантность» (*eine an Affektiertheit heranreichende Eleganz*)<sup>147</sup>. Именно этот памятник, а не фрески Лагудера немецкий ученый предлагает принять за эталонное произведение столичного варианта позднекомниновского «маньеризма». За это, помимо элегантности, которая в целом присуща константинопольским памятникам, а здесь получает еще и особый, маньеристический акцент, говорит удержание ясной, классической структуры тела, несмотря на усложненный рисунок складок, а также способность не превратить работу над извивами драпировок в самоцель. Как и в более ранних фресках Нерези, одежды персонажей иконы выступают аккомпанементом к эмоциям, передаваемым, в первую очередь, рисунком физиогномических черт. Напротив, в Лагудера, так же как и в Курбиново, облачения благовествующего ангела выглядят более выразительными, нежели его лик. Однако в том, что касается воссоздания телесного строения, кипрский образ ближе стоит к столичной иконе, нежели фигура из церкви в Македонии. Там безудержный рост

<sup>145</sup> *Mango C., Hawkins E. J. W.* The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1966. 20. P. 194.

<sup>146</sup> *Μουρίκη Ντ.* Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα // *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*. 1978. XI,1. Σ. 115-142; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1980-1981. 24-25. P. 112-115.

<sup>147</sup> *Weitzmann K.* Eine spätkomnenische Verkündigungskrone... S. 299 (=Weitzmann K. *Studies*... P. 271).

линейно-орнаментальных тенденций приводит к совершенной утрате образами ясной структуры и чувства органического целого. Одновременно эти самые тенденции повышают остроту выразительности. По признанию К. Вайцмана, курбиновского Гавриила хочется назвать даже не экспрессивным, а «экспрессионистичным»<sup>148</sup>. Вывод автора: провинциальность присуща как македонским, так и кипрским фрескам, но в первом случае степень удаления от столичной «нормы» намного выше.

Напротив, Л. Адерманн-Мизгиш (1965) не склонна описывать две эти разновидности позднекомниновского стиля в терминах «столичного» и «провинциального», но противопоставляет их как более экспрессивную, с одной стороны, и безэмоциональную, поверхностно декоративную - с другой<sup>149</sup>.

М. Хатзидакис (1965)<sup>150</sup> и вовсе рассматривает их в рамках единой, проистекающей из Нерези маньеристической тенденции. Ей противопоставляется другая, также берущая начало в Нерези линия развития, к памятникам которой отнесены фрески Джурджеви Ступови, Ватопеда, Рабдуху, Нередицы, Старой Ладого, Аркажей. Их отличительной чертой признается подчеркнуто линейная, резко контрастная моделировка, придающая беспокойный характер образам. В то время как столичный уровень «маньеристических» памятников специально оговорен исследователем, в случае второй тенденции подобного замечания не сделано. По-видимому, исследователь не решился связать ее с Константинополем.

Напротив, О. С. Попова (1978) именно эту, а не «маньеристическую» тенденцию уверенно называет основным направлением позднекомниновского искусства, определяя ее как «динамический стиль»<sup>151</sup>. Подчеркивается вместе с тем, что в обеих линиях художественного развития запечатлелось общее для

<sup>148</sup> Ibid. P. 278.

<sup>149</sup> *Hadermann-Misguich L. Tendances...* P. 437-446.

<sup>150</sup> *Chatzidakis M., Grabar A. La peinture byzantine et du Haut Moyen âge. Paris, 1965. P. 26-28.*

<sup>151</sup> *Попова О. С. Свет в византийском и русском искусстве XI-XV веков // Она же. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. (=Она же. Свет в византийском и древнерусском искусстве XII-XIV веков // Советское искусствознание. 1977. Вып. 1. М., 1978). С. 83-148. В более ранней своей работе, однако, исследовательница допускала нестоличное происхождение искусства аркажского и нередицкого типа. См.: Она же. Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в. // Она же. Византийские и древнерусские миниатюры. М.: Индрик, 2003 (=Она же. Галицко-волыньские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972). С. 138.*

эпохи стремление к спиритуализации образа и что главным элементом всей художественной системы и тут, и там является свет. Но если в маньеристических памятниках, подобных Курбиново, «свет подчинен или вырисовыванию неверных изгибов формы, или мерцанию светящихся линий, не связанных с конкретной материей и обретших, кажется, самостоятельную спиритуалистическую сущность», то в ансамблях «типа фресок Старой Ладого или Аркажей... резкий, но устойчивый световой остов фигур, вычерченный пробелами, сообщал им не только одухотворенность, но и подлинную монументальность»<sup>152</sup>. В последней характеристике прослеживается определенное сходство с замечанием О. Демуса (1975) о том, что светá в Старой Ладого даются не линиями, но абстрактных очертаний «плоскими конфигурациями», придающими формам «твердость и четкость» и «весьма отличными от податливых, текучих кривых линейного маньеризма»<sup>153</sup>. С другой стороны, в трактовке световой моделировки ликов в памятниках этого типа два автора расходятся совершенно. Если для О. Демуса орнаментализм светового рисунка в образах, подобных аркажским святителям, является знаком провинциального искажения столичных приемов<sup>154</sup>, то для О. С. Поповой за такого рода схематизмом стоит определенная концепция. По ее мнению, художники Аркажей и их единомышленники стремятся показать, что «властвующий над всем осязаемым миром свет сам... подчинен жестким законам, хотя и далеким от порядков органического мира»<sup>155</sup>. В сочетании со скупым цветом такой свет способствует созданию образов крайне аскетичных и подчеркнута спиритуальных.

Так, несмотря на определенные поверхностные совпадения во взглядах, О. С. Попова и О. Демус, который, напомним, также именно свет называл главным элементом всего позднекомниновского искусства в своей книге 1949 года, по сути, в понимании образа и стиля конкретных памятников этого времени расходятся.

<sup>152</sup> *Она же*. Свет... С. 121.

<sup>153</sup> *Demus O.* The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4 / Ed. P. A. Underwood. London; Princeton, 1975. P. 129.

<sup>154</sup> *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily... P. 425-426.

<sup>155</sup> *Попова О. С.* Проблемы... С. 93.

Л. Адерманн-Мизгиш со временем (1979)<sup>156</sup> приходит к выводу, что памятники аркажского типа должны быть причислены к одной линии с Курбиново. Общей их чертой признается предельно напряженное соотношение между набирающим силу рельефом и не уступающей своих позиций линейностью, что сообщает повышенную экспрессию всему образному строю. При этом исследовательница по-прежнему не согласна связывать это с провинциальностью и рассматривает данную тенденцию на-равных с той, что включает в себя уже упоминавшиеся выше памятники Кипра, Аттики и южного Пелопоннеса. В них «объемы относительно более независимы от линейной сети», «элегантность берет верх над экспрессивностью», и стиль в целом становится «более спокойным, быть может, более классичным»<sup>157</sup>. Еще одно, несомненно, классическое направление представляют фрески Бачково, датируемые здесь 1170-ми гг., Зоодохос Пиги в Самарине и Дмитриевского собора во Владимире. Причем истоки всех трех тенденций исследовательница, судя по всему, возводит к Нерези, отличаясь тем самым от таких авторов, как М. Хатзидакис, который в «телесной красоте и покое» владимирских фресок видел направление, Нерези прямо противоположное<sup>158</sup>.

Д. Мурики (1980/81)<sup>159</sup> сближается с А. Мего и К. Вайцманом, полагая, что не только памятники типа Ватопеда и Рабдуху, но и ансамбль Курбиново, причисляемый к одному с ними «динамическому стилю», являет собой гораздо более провинциальную версию столичного искусства, по сравнению с вариантом «рококо» или «art nouveau».

С. Томекович (1984)<sup>160</sup> отчасти возвращается к трактовке М. Хатзидакиса, поскольку признает столичный уровень как за Лагудера, так и за Курбиново и оба эти ансамбля рассматривает в рамках единой «маньеристической» тенденции, одновременно отмежевывая от них памятники типа Ватопеда и Аркажей. Но если греческий ученый обе эти линии возводил к Нерези, то С. Томекович только

<sup>156</sup> *Hadermann-Misguich L. La peinture...*

<sup>157</sup> *Ibid.* P. 265.

<sup>158</sup> *Chatzidakis M., Grabar A. La peinture...* P. 26-28..

<sup>159</sup> *Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 107-116.

<sup>160</sup> *Tomeković S. Le «maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164-1204). I-II dactylographiés.* Paris, 1984.

первую выводит из росписей 1164 года, тогда как памятники второго типа считает более (Аркажи) или менее (Ватопед) чуждыми зародившимся там тенденциям. Эти тенденции описываются как стремление к «крайнему» и «новаторскому». В случае Курбиново крайностей достигают на путях линейной стилизации, в Лагудера – в экспериментах с цветом. Новаторство в обоих случаях проявляется, главным образом, в заботе о воссоздании личного рельефа. «Маньеризм», по мнению исследовательницы, - это магистральная линия во всем искусстве ок. 1164 – 1200 гг.

О. Демус (1984)<sup>161</sup> согласился с теми авторами, кто трактует «рокайльный» и «динамический» стили в терминах столичного и провинциального, но отверг идею синхронного их развития. Еще в 1958 году ученый указал на то, что в росписях Лагудера, в отличие от более ранних произведений, как Нерези, но также современных, как Курбиново или Рабдуху, «появляются первые признаки определенного упрощения и укрупнения форм»<sup>162</sup>. Теперь же он окончательно утверждает во мнении, что художественный язык памятников, подобных Лагудера, - это своеобразная «интерлюдия между динамическим и монументальным стилями»<sup>163</sup>. Помимо нового чувства целостности фигуры, акцента на ее внешних как бы скользящих контурах с одновременным сокращением количества внутренних разделок, созданиям этого типа свойственны «хрупкая красота лиц», мягкий лиризм выражения, удлиненные пропорции и плавные элегантные движения, приглушенные цвета, стремление изображать одежды тесно прилегающими к телу и с мягкими, объемистыми, словно из тюбика выдавленными либо «подбитыми» складками. Учитывая все это, более подходящим названием для Лагудера и родственных им ансамблей О. Демус считает «art nouveau», а не «рококо», последнее предлагая оставить за произведениями, подобными иконе «Благовещение» с Синая<sup>164</sup>.

Едва ли не единственным памятником «art nouveau», созданным провинциальными мастерами, исследователь признает Курбиново, где, однако,

<sup>161</sup> Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago; London, 1984. Vol. 1. Pt. 1. P. 182-185.

<sup>162</sup> *Idem.* Die Entstehung... S. 25.

<sup>163</sup> *Idem.* The Mosaics of San Marco... P. 184.

<sup>164</sup> *Ibid.* P. 288-289.

как подчеркивается, черты этого стиля соединяются с признаками «динамического»<sup>165</sup>.

Последний для провинции был весьма характерным<sup>166</sup>. Предполагается, что впервые появившись в столице в 1160-е гг., «динамический стиль» очень быстро раскрыл здесь весь свой потенциал и надолго не задержался, поскольку главными своими чертами и в особенности тенденцией к фрагментации рельефа явно противоречил классическим традициям, укорененным в культуре Константинополя. Здесь уже вскоре, по крайней мере, с 1180-х гг. доминирующим стилем становится «art nouveau». Напротив, чуждые классике провинциальные художники продолжали культивировать «разрушительные тенденции» «динамического стиля» не только в конце XII, но и в раннем XIII веке.

Причем специфическое провинциальное развитие этого стиля не только долго продолжалось, но и рано началось. Фрески Нерези, которые признаются самым первым из сохранившихся и в основном своем объеме, безусловно, столичным ансамблем «динамической» тенденции, в одной своей части – «Службе святых отцов» – уже обнаруживают признаки той самой, резко контрастной, предельно стилизованной манеры моделировки ликов, которая позже прослеживается по памятникам, подобным Джурджеви Ступови и Ватопеду, и является, на взгляд автора, созданием местных, македонских мастеров<sup>167</sup>. На особенности этой группы нерезских образов он обратил внимание еще в работе 1949 года, но там пока не назвал их провинциальными<sup>168</sup>. Учитывая, однако, что уже тогда так были квалифицированы аналогичные фрески Аркажей, не удивительно, что со временем данная характеристика была распространена и на соответствующую часть росписей Нерези. С этим выводом автора полностью согласилась Д. Мурики<sup>169</sup>.

---

<sup>165</sup> Ibid. P. 184.

<sup>166</sup> Ibid. P. 183-184.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily... P. 425.

<sup>169</sup> Mouriki D. Stylistic Trends... P. 107.

Несмотря на мнение о несинхронности «динамического стиля» и «art nouveau», истоки не только первого, но и второго О. Демус возводит к ансамблю Нерези, не уточняя, однако, к каким именно из его образов<sup>170</sup>.

В позднейшей литературе идея о последовательной смене «динамического», «art nouveau» и «монументального» стилей не получила распространения. Возобладало мнение о параллельном их развитии. Причем одни авторы, как Т. Вельманс (1999)<sup>171</sup>, все три тенденции, включая монументальную, выводят из Нерези. Другие, как М. Панайотиди (1989)<sup>172</sup>, только такие памятники, как Джурджеви Ступови и Курбиново, с одной стороны, и такие, как Лагудера, с другой стороны, связывают с росписями Нерези, характеризуя их как преимущественно линейные. «Монументальная» же или «классическая», как предпочитает называть ее М. Панайотиди, тенденция, сочетающая линейность с более или менее выраженным живописно-пластическим подходом, ставится особняком и прослеживается на протяжении всего XII в., начиная с Дафни и продолжая такими памятниками, как мозаики Михайловского монастыря в Киеве и Чефалу, фрески Космосотиры в Феррах, Бачково и Осиос Давид.

О. Е. Этингоф (1987)<sup>173</sup> и вслед за ней Т. Ю. Царевская (1999)<sup>174</sup> хотя и указывают на одновременное присутствие в Нерези линейного и живописного подходов, более непосредственное развитие заложенных в этом памятнике тенденций связывают все же не с «монументальным», а «динамическим» или «экспрессивным» стилем, с одной стороны, и «art nouveau» или «элегантным» - с другой. Ансамбли аркажского типа обе исследовательницы, вслед за С. Томекович, выделяют в особое, независимое от Нерези направление.

О. С. Попова (2002)<sup>175</sup>, напротив, аскетичные и в то же время подчеркнута экспрессивные образы данного направления, определяемого ею как

<sup>170</sup> Demus O. The Mosaics of San Marco... P. 185.

<sup>171</sup> Velmans T. Fresques et mosaïques // Rayonnement de Byzance / T. Velmans, V. Korać, M. Šuput. Paris, 1999. P. 142-144.

<sup>172</sup> Panayotidi M. The Wall-paintings of the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in Twelfth-century Painting // Byzantinische Forschungen. 1989. 14/1. P. 459-481.

<sup>173</sup> Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции... С. 50-66.

<sup>174</sup> Царевская Т. Ю. Фрески... С. 99-106.

<sup>175</sup> Попова О. С. Византийские иконы VI-XI веков // История иконописи. Истоки, традиции, современность. М., 2002. С. 59-60.

«динамическое» или «суровое», по-прежнему напрямую выводит из Нерези. Здесь же устанавливается начало и той более камерной, маньеристической тенденции, которую представляют росписи Курбиново, и где «невозможно не увидеть блеск, красоту, даже триумф всего дольного, жизненного, человеческого, глубину людских эмоций, тонкость психологии, силу душевных страстей и где все это освещено религиозным озарением и даже экстазом» (1997)<sup>176</sup>.

Новая черта в литературе после середины 1980-х гг. - стремление дифференцировать искусство не только самого конца XII века, но и более ранних его периодов. Так, Е. Цигаридас (1986)<sup>177</sup> в живописи третьей четверти XII в. противопоставляет «динамическому» стилю Нерези традиционную, восходящую к живописи X-XI вв. классику Бачково, с одной стороны, и модернизированную, испытавшую влияние «динамического» стиля классику Осиос Давид, с другой стороны.

В свою очередь И. Синкевич (2000)<sup>178</sup> высказывает мнение, что в одной только Македонии синхронно с Нерези проявили себя, по крайней мере, две другие стилистические линии. Одну из них, как и у Е. Цигаридаса, представляет ансамбль Осиос Давид, другую – фрески Хортъятиса. Развитие заложенных в каждом из этих памятников тенденций представляется исследовательнице следующим образом. «Комбинация элегантных, стройных, однако подвижных и довольно крепких фигур, как в Хортъятисе, обнаруживается в св. Неофите на Кипре, Джурджеви Ступови и Бачково. Монументальные, в линейном ключе задуманные фигуры Осиос Давид предвосхищают росписи церкви Богоматери на Патмосе, в то время как образы Нерези ведут, с одной стороны, к подвижным фигурам Курбиново и св. Георгия в Старой Ладогe, а с другой стороны, предвосхищают сдержанные и элегантные образы в Лагудера и даже на иконе Благовещения с Синая. Хотя с уверенностью можно сказать, что эти македонские церкви не оказывали прямого воздействия на географически распыленные

<sup>176</sup> Она же. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 110, 118. Примеч. 64 (=Попова О.С. Проблемы... С. 404. Примеч. 64).

<sup>177</sup> Цигаридас Е. Οι τοιχογραφίες... Σ. 168-173.

<sup>178</sup> Sinkević I. The Church... P. 82-84.

позднейшие памятники, степень, в которой Нерези, Осиос Давид и Хортятис предполагают позднейшие художественные тенденции, намекает на Константинополь как на источник их стиля»<sup>179</sup>.

Чертами, сближающими все три македонских памятника и оправдывающими их близкую датировку, признаются активное использование линейных, но также и колористических выразительных возможностей, высокая степень интегрированности композиций, экспрессия и психологизм в трактовке персонажей.

Заметим, что для Осиос Давид более предпочтительной является датировка концом XII в., предложенная Д. Мурики (1980/81). В своем анализе этого памятника она, помимо новой живописности и пространственности, указывает на развитой психологизм его образов. Так, «в сравнении с пустыми, маскообразными ликами в Нерези, лицо Иосифа в Осиос Давид имеет динамическое, сильное выражение, которое указывает на значительное отличие между двумя памятниками». Также образ юной служанки, помогающей купать Младенца в «Рождестве», обладает в Осиос Давид «свежей непосредственностью, отсутствующей в аналогичной сцене в Нерези»<sup>180</sup>. Пусть не совсем корректные в отношении Нерези, эти замечания греческой исследовательницы, на наш взгляд, ясно показывают, что фрески 1164 года, в отличие от Осиос Давид, обладают более отвлеченным, спиритуалистическим характером и в меньшей степени психологизмом, что препятствует сближению их во времени.

Работу над фресками Нерези И. Синкевич распределяет между четырьмя художниками. Первому приписано большинство образов центрального подкупольного пространства. Второму, менее талантливому – фрески в алтарной зоне. Двум другим – росписи нартекса и западных угловых компартиментов. Здесь образы также уступают по качеству произведениям главного мастера, в отличие же от алтарных, не обнаруживают столь высокой степени схематизма в моделировке ликов<sup>181</sup>.

---

<sup>179</sup> Ibid. P. 84.

<sup>180</sup> Mouriki D. Stylistic Trends... P. 120.

<sup>181</sup> Sinkević I. The Church... P. 82.

По мнению Д. Барджиевой-Трайковской, в создании живописной декорации Нерези принимало участие три мастера и неопределенное количество подмастерьев<sup>182</sup>. Для одного художника характерны лики с насыщенной по цвету карнацией и довольно активно проработанной пластикой, как у св. Иоанна Богослова в «Оплакивании». Ему же принадлежат образы с контрастными, резкими светами, как у свв. отцов в нижнем регистре алтарной апсиды. Другой художник избегает такого рода акцентов и в целом пишет лики более светлыми и менее рельефными, как во фреске со св. Георгием. Третий мастер, на счет которого отнесены свв. Иоанн Предтеча и диаконы в апсиде диаконника, а также Власий и Викентий из северо-западного помещения, не вполне, на взгляд автора, владеет техникой моделировки ликов, которые отличаются «бедным колоритом и не достаточно дифференцированными светами»<sup>183</sup>.

Участки работы каждого из живописцев не были ограничены каким либо пространством. Так, в «Причащении апостолов» различаются руки всех трех мастеров, а в «Снятии с креста» - двух из них. При этом большинство образов центрального пространства приписывается мастеру св. Иоанна из «Оплакивания», который, предположительно, был ведущим. В частности, именно им были созданы лики всех персонажей в «Снятии со креста», за исключением св. Иоанна Богослова – творения художника св. Георгия.

Можно заметить, что в своем видении работы разных фрескистов Д. Барджиева-Трайковска во многом следует В. Н. Лазареву. Подобно ему, она относит на счет главного мастера образы святителей в алтарной «Службе», а фрески со свв. воинами в западном рукаве приписывает иному художнику. Выражения, в которых характеризуется каждая из манер, также перекликаются с определениями В. Н. Лазарева.

Представление о революционном характере росписей Нерези, с самого начала доминировавшее в литературе, не предполагало постановку вопроса о возможных истоках их формального и образного строя. Тем не менее, некоторые параллели для отдельных черт нерезского стиля были выявлены в искусстве первой

<sup>182</sup> *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon at Nerezi... P. 176-177.

<sup>183</sup> *Ibid.* P. 177.

половины XII в. Чаще всего в данном контексте упоминаются иллюстрированные рукописи круга Гомилий Иакова Коккиновафского (Рим, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162; Париж, Национальная библиотека, Paris. gr. 1208). О. Демус обратил внимание на общую для их миниатюр и фресок Нерези особенность композиционного построения - тенденцию к связному и подвижному сценическому рисунку. Правда, как отмечается, в миниатюрах золотой фон еще вторгается между отдельными элементами изображения, и потому композиции лишены динамического напряжения, характерного для позднейших образов Нерези и особенно Монреале<sup>184</sup>.

В. Н. Лазарев (1961) на одной из миниатюр ватиканского списка Гомилий (Vat. gr. 1162, л. 5) нашел аналогии для изображенных в Нерези бородатых святых<sup>185</sup>. Л. Адерманн-Мизгиш (1979) обратила внимание на то, что в Нерези так же, как и в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского, святые с классическими чертами изображаются бок о бок с персонажами, наделенными гораздо более грубой, почти карикатурной внешностью<sup>186</sup>.

Были и такие авторы, которые сходство образов Нерези и Коккиновафских рукописей считали более всеохватным, формируя тем самым представление о миниатюре как о полноценном источнике позднекомниновского «маньеризма». Такая тенденция прослеживается, в первую очередь, у Э. Китцингера. Отбросив все имеющиеся на этот счет оговорки О. Демуса, он настаивает на том, что характерная оживленность фигур, подвижный, тяготеющий к орнаментальности рисунок складок и приемы сценического построения, прямо заимствуются создателями позднекомниновских ансамблей у миниатюристов Коккиновафского круга<sup>187</sup>.

И. Хуттер (1970)<sup>188</sup> далее развивает и уточняет эту мысль. В качестве главного источника «динамического» стиля она выдвигает ватиканский список Гомилий (Vat. gr. 1162), в котором «сплетение многих фигур в сверхиндивидуальное

<sup>184</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily... P. 419.

<sup>185</sup> Лазарев В. Н. Византийская живопись... С. 189.

<sup>186</sup> Hadermann-Misguich L. La peinture... P. 258.

<sup>187</sup> Kitzinger E. I mosaici... P. 84.

<sup>188</sup> Hutter I. Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen (Vat. gr. 1162 – Paris. gr. 1208). Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Wien, 1970.

единство», контрастный рельеф, автономизация и орнаментализация светового и теневого рисунка, «быстрая смена форм» и, как следствие всех этих «контрастов», рост энергии, внутрифигурного, внутрикартинного и межкартинного напряжения отчетливо перекликаются с соответствующими чертами в искусстве после 1164 года<sup>189</sup>.

О. Е. Этингоф (1987) не сомневается в том, что мастера Нерези вышли из той же самой среды, что и художники Коккиновафского круга, поскольку те и другие сочетают «усложненное линейное и светотеневое построение с плотной, восходящей к классической традиции массой»<sup>190</sup>. Е. Цигаридас (1986)<sup>191</sup> и Т. Ю. Царевская (1999)<sup>192</sup> ссылаются на общие для фресок Нерези и миниатюр Коккиновафской группы «технические приемы» и «физиогномические типы». Не менее уверенно связывают «экспрессивный», «энергичный» стиль этих миниатюр с фресками Нерези А. Вейл Карр (1987)<sup>193</sup> и Дж. Андерсон (1991)<sup>194</sup>.

Более осторожна в своих высказываниях И. Синкевич. Зависимость стиля Нерези от Коккиновафских миниатюр она представляет не всеобъемлющей, но ограниченной следующими двумя характеристиками - сходным чувством композиционного единства<sup>195</sup> и одинаковым стремлением к разнообразию физиогномических типов. Конкретные аналогии для ликов святых, представленных в Нерези, обнаруживаются исследовательницей на миниатюре Vat. gr. 1162, л. 5, уже цитировавшейся в этой связи В. Н. Лазаревым<sup>196</sup>.

Между тем О. Демус в своих позднейших работах, затрагивающих проблемы позднекомниновской живописи (1975, 1984)<sup>197</sup>, манускрипты Коккиновафской группы даже не упоминает, а близкая последовательница ученого Д. Мурики (1980/81) прямо говорит о том, что рукописи второй четверти XII в. мало дают

<sup>189</sup> Ibid. S. 489.

<sup>190</sup> Этингоф О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции... С. 31, 50.

<sup>191</sup> Цигаридас Е. От τοιογραφίες... Σ. 170.

<sup>192</sup> Царевская Т. Ю. Фрески... С. 98.

<sup>193</sup> Weyl Carr A. Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition (Studies in Medieval Manuscript Illumination / Ed. O. Grabar and H. Kessler). London; Chicago: The University of Chicago Press, 1987. P. 46.

<sup>194</sup> Anderson J. C. The Illustrated Sermons of James the Monk: Their Dates, Order and Place in the History of Byzantine Art // Viator. Medieval and Renaissance Studies. 1991. 22. P. 101.

<sup>195</sup> Sinkević I. The Church... P. 78.

<sup>196</sup> Ibid. P. 81.

<sup>197</sup> Demus O. The Style of the Kariye Djami...; Idem. The Mosaics of San Marco...

для уяснения принципов развития монументального искусства данного периода<sup>198</sup>. Позже на эту точку зрения становится и Д. Барджиева-Трайковска<sup>199</sup>.

О. Демус в упомянутых выше работах обращает внимание на такие памятники, как Минологий Василия II. «Определенные конфигурации в моделировке и рисунке» миниатюр этой рукописи «показывают, что уже в конце X в. существовало подводное течение подвижных форм, подводное течение, которое в провинциях шло через весь XI в.»<sup>200</sup>. Примерами этой «провинциальной прелюдии» или, как еще ее называет автор, «пренатальной» разновидности<sup>201</sup> «динамического» стиля являются фрески Софии Охридской, Карабаш Килисе и, предположительно, Ишхани<sup>202</sup>.

Другие авторы продолжают настаивать на поиске параллелей для образов Нерези в непосредственно предшествовавшем комниновском искусстве. Преимущественным кандидатом на роль предтечи, как и прежде, остается миниатюра круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Исключение из правила составляет позиция Р. Хаманн-МакЛеана (1976)<sup>203</sup>, который на первое место выдвигает Евангелие из Пармы (Palat. 5). Миниатюры этой рукописи, по мнению автора, сближаются с фресками Нерези не только на уровне отдельных мотивов (жестов, поз и т. п.), но в самом типе образа<sup>204</sup>. Напротив, памятники, принадлежащие либо тяготеющие к группе Гомилий - Догматический Паноплий Vat. gr. 666 и Евангелие Vat. urb. gr. 2 из Ватиканской библиотеки в Риме, а также cod. 2 Афонского Пантелеимонова монастыря - приводятся лишь как частичные аналогии. Первые две рукописи, наряду с Лекционарием М 692 из Библиотеки Пирпонта Моргана в Нью-Йорке, включают в себя образы, родственные святителям, представленным в нерезской «Службе свв. отцов», - с «узкими», «косо и неустойчиво сидящими на тонких шеях» головами и ликами «с глубоко запавшими глазами и ввалившимися, сильно изборожденными щеками»<sup>205</sup>.

<sup>198</sup> Mouriki D. Stylistic Trends... P. 103.

<sup>199</sup> Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi... P. 178.

<sup>200</sup> Demus O. The Mosaics of San Marco... P. 183.

<sup>201</sup> Idem. The Style of the Kariye Djami... P. 129.

<sup>202</sup> Idem. O. The Mosaics of San Marco... P. 183.

<sup>203</sup> Hamann-MacLean R. Grundlegung... S. 274-276.

<sup>204</sup> Ibid. S. 276.

<sup>205</sup> Ibid. S. 275.

Манускрипт из Пантелеимонова монастыря, наряду с тем же Лекционарием и Евангелием gr. 189 Парижской Национальной Библиотеки, дает примеры характерных для Нерези угловато изломанных складок и узкого валика ткани, идущего по контуру спины.

Другие авторы в качестве таких частичных, соответствующих отдельным чертам стиля Нерези аналогий приводят изображения Иосифа из Евангелия в Ивиране, cod. 1, л. 264, архангелов и Мелхиседека в Чефалу (В. Н. Лазарев)<sup>206</sup>, Комнинов на панно из южной галереи Софии Константинопольской (Э. Китцингер<sup>207</sup>, Л. Адерманн-Мизгиш<sup>208</sup>, В. Джурич<sup>209</sup>, М. Панайотиди<sup>210</sup>, И. Синкевич<sup>211</sup>), мозаики сицилийских Мартораны (О. Демус<sup>212</sup>, Э. Китцингер<sup>213</sup>, Ж. Лафонтен-Дозонь<sup>214</sup>) и Палатины (И. Синкевич<sup>215</sup>), иконы «Богоматерь Владимирская» и «Устюжское Благовещение» из ГТГ, «Благовещение» из Охрида (И. Синкевич)<sup>216</sup>.

Одна из задач настоящей диссертации - показать, что экспрессивный художественный язык Коккиновафских миниатюр представляет собой прямую противоположность утонченному классическому строю таких памятников, как упомянутые выше мозаики Мартораны или «Богоматерь Владимирская».

Осознание неоднородности истоков позволит лучше понять сложный характер самого нерезского стиля.

### 1.3. Трактовки иконографии

<sup>206</sup> Лазарев В. Н. Византийская живопись... С. 189.

<sup>207</sup> Kitzinger E. The Byzantine Contribution... P. 30.

<sup>208</sup> Hadermann-Misguich L. La peinture... P. 258.

<sup>209</sup> Djurić V. J. La peinture... P. 167-171.

<sup>210</sup> Panayotidi M. The Wall-paintings... P. 466.

<sup>211</sup> Sinkević I. The Church... P. 80.

<sup>212</sup> Demus O. The Mosaics of Norman Sicily... P. 398.

<sup>213</sup> Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo (Dumbarton Oaks Studies XXVII). Washington, D.C., 1990. P. 243.

<sup>214</sup> Lafontaine-Dosogne J. Die Epoche... P. 118.

<sup>215</sup> Sinkević I. The Church... P. 77.

<sup>216</sup> Ibid. P. 81.

Н. Л. Окунев определил большинство представленных в храме композиций, включая «Службу свв. отцов» в алтаре, а также редкий тип Христа Священника в юго-западном куполе и житийный цикл св. Пантелеимона в нартексе<sup>217</sup>. Неустановленными в этот период оставались, главным образом, личности святых. В их идентификацию в дальнейшем внесли свой вклад следующие исследователи.

Р. Хаманн-МакЛеан (1963) назвал Антония Великого, Феофана Начертанного и, под знаком вопроса, Артемия на южной, северной и западной стенах соответственно, а также епископов Елевферия и Антипу в жертвеннике, свв. Косму и Дамиана в диаконнике, Трифона в северо-западном компартименте<sup>218</sup>. Этот же автор позднее (1976) уточнил состав сцен в нартексе<sup>219</sup>.

Д. Мурики (1971) идентифицировала св. Феодора Студита - центральную фигуру в ряду преподобных на северной стене и соседнюю с Феофаном Начертанным<sup>220</sup>. Остальные святые этого ряда - Косма Маиумский, Иоанн Дамаскин, Иосиф Сицилийский - и все они вместе, включая Феодора с Феофаном, как особая группа гимнографов были определены Г. Бабич (1986)<sup>221</sup>.

С. Томекович (1985, 1987) идентифицировала представленных на южной стене, следом за св. Антонием, свв. Павла Фивейского, Савву Освященного, Евфимия Великого и продолжающих этот ряд на западной стене того же рукава креста свв. Арсения Великого и Ефрема Сирина<sup>222</sup>. Ранее (1981) ею же были установлены личности святых воинов в западной оконечности креста: свв. Прокопия, Феодора Стратилата и Феодора Тирона на северной стене, свв. Георгия и Дмитрия – на

<sup>217</sup> Okuneff N. La découverte...

<sup>218</sup> Hamann-MacLean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert. Giessen, 1963. Plan 6-7. Несмотря на то, что справа от нимба св. Артемия исследователь прочитал начальные буквы «Ар» его в остальном утраченного имени, он равным образом допустил, что это – св. Сергей. А святого, представленного по его левую руку, определил предположительно как Вакха.

<sup>219</sup> Hamann-MacLean R. Grundlegung... S. 268-274.

<sup>220</sup> Mouriki D. The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. Wien, 1971. 20. S. 261-262

<sup>221</sup> Babić G. Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica // Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ, септембар 1986 / Ред. В. Кораћ. Београд, 1988. P. 205-216.

<sup>222</sup> Этот вклад С. Томекович в изучение Нерези подробно разбирается в монографии Д. Барджиевой-Трайковской (Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi... P. 60-61, со ссылками на: Tomeković S. Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa // Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985. Београд, 1987. С. 51-67; Eadem. Le «portrait» dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani // Дечани и византијска уметност средином XIV век. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985. Београд, 1989. С. 121-137; Eadem. Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II // Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987. Београд, 1991. С. 425-438).

южной. В то же время святого, замыкающего с запада ряд воинов на южной стене, С. Томекович ошибочно отождествила со св. Меркурием<sup>223</sup>. Позднее И. Синкевич (2000), опираясь на все еще читающиеся начальные буквы имени, определила данного святого как Нестора<sup>224</sup>.

Д. Барджиева-Трайковска (1995-1996) по надписям определила образы свв. Ипатия Гангрского и Ахиллия в жертвеннике, а также свв. Александра, Маманта и Власия в северо-западном компарimente<sup>225</sup>. И. Синкевич (2000) завершила процесс выявления святых с читаемыми именами, указав на изображения свв. Модеста Иерусалимского, Спиридона Тримифунтского, Парфения Лампсакийского и Поликарпа Смирнского в жертвеннике<sup>226</sup>, свв. Самсона Странноприимца, Кира и Иоанна в диаконнике<sup>227</sup>. В северо-западном помещении ею были идентифицированы пять Севастийских мучеников, изображения которых утратили надписи с именами, но обладают яркими внешними признаками, характерными именно для этой группы святых, и трое мучеников 11 ноября, у двоих из которых читаются имена Виктор и Викентий, а третий, Мина, определяется по особенностям облика<sup>228</sup>.

В своей монографии (2004) Д. Барджиева-Трайковска выдвинула несколько новых идентификаций святых, прежде всего монахов. Однако, с ее гипотезами сложно согласиться, поскольку основанием для них служит не столько приведение убедительных изобразительных аналогий, сколько данные письменных источников, сопоставляемые с тем, что уже известно о составе святых в Нерези. Так, в образе монаха, представленного в центре западной стены южного рукава креста, исследовательница предлагает видеть не Ефрема Сирина, с которым его отождествила С. Томекович, а Иоанна Колова, поскольку по правую руку от этого святого находится фигура его ученика - св. Арсения Великого<sup>229</sup>. С

<sup>223</sup> *Tomeković S.* Les répercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans le Péloponnèse // *Zograf*. 1981. 12. P. 28.

<sup>224</sup> *Sinkević I.* The Church... P. 59-60.

<sup>225</sup> *Барджиева-Трайковска Д.* За тематската програма на живописот во Нерези // *Културно наследство*. 1995-1996. 22-23. С. 7-37.

<sup>226</sup> *Sinkević I.* The Church... P. 44-45.

<sup>227</sup> *Ibid.* P. 46.

<sup>228</sup> *Ibid.* P. 71-72.

<sup>229</sup> *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon at Nerezi...P. 65, 111.

учетом же того, что Иоанном Коловом было написано житие св. Паисия, с последним Д. Барджиева-Трайковска предлагает отождествить третью, крайнюю с севера фигуру этой группы<sup>230</sup>. Руководствуясь аналогичными соображениями, монаха, замыкающего ряд святых на южной стене, исследовательница определяет как св. Герасима<sup>231</sup>, а на западной стене северного рукава креста предлагает видеть образы свв. Макария, Ефрема Сирина и Харитона<sup>232</sup>. Кроме того Д. Барджиева-Трайковска без достаточных, на наш взгляд, оснований, предположила, что образ св. Прокопия в Нерези дан не на северной стене, где вместо него следует видеть св. Меркурия, а на западной, рядом со св. Артемием<sup>233</sup>.

Что касается интерпретации отдельных образов и замысла программы в целом, то в этом направлении были предприняты следующие шаги. Н. Л. Окунев чуть более подробному рассмотрению подверг только Страстные сцены, в «Снятии с креста» подчеркнув новизну изображения Богоматери, целующей Сына, а в «Оплакивании» - сосуда с ароматическими маслами. Последняя деталь трактуется как способ конкретизации представленного события. Художник дает понять, что плач над Христом происходит во время последних приготовлений Его тела к погребению<sup>234</sup>.

Работа, аналогичная по значимости книге О. Демуса 1949 года, в области изучения иконографии Нерези появилась лишь в 1966 г. Ее автор, Г. Бабич<sup>235</sup>, ввела в орбиту исследовательского интереса историков византийского искусства факты, значительно ранее изложенные в книге Ф. И. Успенского «Богословское и философское движение в Византии XI и XII вв.» (1891)<sup>236</sup>. Среди них предметом

<sup>230</sup> Ibid. P. 66, 111.

<sup>231</sup> Ibid. P. 63-64, 110.

<sup>232</sup> Ibid. P. 66-67, 112-113.

<sup>233</sup> Ibid. P. 70-71.

<sup>234</sup> Okuneff N. La découverte... P. 605, 607-608.

<sup>235</sup> Бабич Г. Христовошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава // Зборник за ликовне уметности. 1966. 2. С. 1-32 (=Babić G. Les discussions christologiques et le décor des églises Byzantines au XII siècle. Les évêques officiant devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos // Frümittelalterliche Studien. 1968. 2. S. 368-386).

<sup>236</sup> Успенский Ф. И. Богословское и философское движение в Византии XI и XII вв. // Журнал Министерства народного просвещения. СПб., 1891. Шестое десятилетие. Часть ССLXXVII. Сентябрь. С. 102-160; Октябрь. С. 283-324. Критические замечания в адрес трактовки Ф. И. Успенским всех случаев анафематствования в XI-XII вв. в терминах борьбы аристотеликов (православных) с платониками (еретиками) и как параллель к западноевропейской схоластике см. в Ермилов П., диак. История константинопольских соборов 1156-1157 гг. в изложении Д. М. Судницына (1896, МДА) // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. 2010. 3 (31). С. 97-121.

особенно пристального внимания Г. Бабич становится проблематика константинопольских соборов 1156-1157 гг. Причиной их явился вопрос о значении определения «принимающий» в контексте молитвы Херувимской песни. Некоторые диаконы Великой церкви утверждали, что Сын, будучи приносящим, не может одновременно принимать Жертву наравне с Отцом и Духом. Противники этой ереси подготовили досье с цитатами из святоотеческих творений, которое убеждало, что вся св. Троица принимает Жертву. Ибо Христос, будучи истинным Богом и истинным человеком, по человечеству приносит, по Божеству же принимает. Кроме того, жертвенность Христа сближалась в досье с Его младенчеством. Отсюда два главных извода иконографии «Служба свв. отцов». В одном объектом поклонения святителей с литургическими свитками (параллель к цитированию их творений в ходе соборных заседаний) является изображение, символизирующее нераздельность св. Троицы, - Божественный престол с Евангелием, орудиями Страстей и св. Духом в виде голубя. В другом варианте центральным образом является престол с Младенцем. Тот факт, что в Нерези представлен именно первый тип сцены, рассматривается как убедительное свидетельство зависимости программы этого памятника от соборов 1156-1157 гг. Ибо главной их темой, безусловно, являлся вопрос о том, кому приносится Жертва.

1970-е гг. были отмечены публикацией неизвестной ранее фрески «Деисус» в нартексе<sup>237</sup>, а также началом дискуссии о мотиве целования в сцене «Причащение апостолов». По просьбе П. Мильковича-Пепека, А. Грабар<sup>238</sup> интерпретировал этот образ как литургическое «Целование мира» и связал его с идеей «византийского мира», «благополучия благодаря Империи».

Сам П. Милькович-Пепек обратил внимание на то, что помимо Нерези извод «Причащения» с «Целованием» встречается еще в четырех македонских церквях. Такая популярность данного образа именно здесь объясняется, по мнению автора, тем, что, как символ мира и единства, он был особенно внятн в

<sup>237</sup> Мильковић-Пепек П. Прилози проучавању цркве манастира Нереза // Зборник за ликовне уметности. Нови Сад, 1974. 10. С. 313-322.

<sup>238</sup> Его письмо приведено в: Мильковић-Пепек П. Црквата св. Константин од село Свеќани // Симпозиум 1100-годишница од смртта Кирил Солунски. Т. 1. Скопје, 1970. С. 158-159.

многонациональной среде македонского населения, издавна включавшей в себя славян, албанцев, влахов, армян и другие народы<sup>239</sup>. Из рассуждений автора невозможно понять, однако, почему на рубеже XIII-XIV вв. при том, что население Македонии осталось прежним, «Целование» навсегда исчезло из ее храмовых росписей.

Ш. Герстель (1996)<sup>240</sup> выдвинула гипотезу о том, что представленное в Нерези «Целование» происходит не перед причащением, но после него. Смысл образа проясняется в контексте современной антилатинской полемики, согласно которой, на Западе целование с причастившимся совершителем литургии заменяло собой причащение для всего остального клира и мирян. На недопустимость такой практики указывает, по мнению исследовательницы, новая византийская иконография «Причащения» с «Целованием», так как в ней не один, а все апостолы мыслятся и причастниками, и участниками целования.

И. Синкевич (2000) расценивает «Целование» как проуниатский образ. Такое его значение выводится из следующих рассуждений<sup>241</sup>. Поскольку изображение апостольского целования в рамках композиции «Причащение» было нововведением, в памяти зрителя должны были вставать аналогичные более древние композиции, такие как «Встречи» Марии и Елизаветы, Иоакима и Анны, Петра и Павла. Отсылка к «Встрече Петра и Павла» была намеренной. Последний образ известен с рубежа IV-V вв. на Западе и с VIII (?) в. на Востоке. После 1054 г. апостольские объятия Петра и Павла должны были преимущественно восприниматься как призыв к единению Западной и Восточной церквей. В актуальности такого призыва в период создания Нерези сомневаться не приходится, поскольку Мануил I Комнин стремился стать единственным Римским императором и ради этого готов был пойти на церковное объединение. Подставляя особо популярных в македонской среде апостолов Андрея и Луку на место Петра и Павла, иконограф надеялся сделать важную для императора идею унии более приемлемой для местного населения. Дополнительный акцент тема

<sup>239</sup> *Миљковић-Пенек П.* Црквата... С. 157-159.

<sup>240</sup> *Gerstel Sh. E. Y.* Apostolic embraces in Communion scenes of Byzantine Macedonia // *Cahiers archéologiques*. Paris, 1996. 44. P. 141-148.

<sup>241</sup> *Sinkević I.* The Church... P. 33-35.

экуменического единства получает в росписях северо-западной капеллы, где представлены Мина, Виктор и Викентий - мученики, пострадавшие в один день (11 ноября), но в разных регионах мира (Египет, Италия, Испания)<sup>242</sup>.

С. Томекович (1981)<sup>243</sup> обратила внимание на характерную для Нерези, но также и для других памятников этой эпохи тенденцию воздавать честь святому патрону церкви не только посредством монументального образа на одном из предалтарных столбов и житийного цикла в нартексе, но и через предпочтение одной с ним категории святых в общем их составе. Предположительно так проявляется сдвиг в ментальности - индивидуализация сознания, ведущая к большей, чем ранее обеспокоенности человека судьбой своей души и находящая отражение среди прочего в росте популярности образов «Деисуса» и «Страшного суда».

Позже, развивая эту тему, И. Синкевич укажет на то, что не только святые в диаконнике<sup>244</sup>, но и группа Севастийских мучеников, идентифицированная ею в северо-западной капелле Нерези, принадлежит к одной со св. Пантелеимоном категории целителей<sup>245</sup>. Акцент на сценах мучений в житийном цикле нартекса будет интерпретирован как намеренная параллель к Страстным композициям наоса, нужная для того, чтобы косвенно уподобить св. Пантелеимона Самому Христу и тем самым в очередной раз почтить его и выразить упование на заступничество<sup>246</sup>.

В 1982 г. вышло в свет исследование К. Уолтера «Искусство и ритуал византийской церкви», в котором он полностью солидаризировался с концепцией Г. Бабич о богословских спорах как факторе комниновской иконографии, включая сюда и связь между соборами 1156-1157 гг. и программой росписей Нерези<sup>247</sup>. Одновременно не только усвоение, но и активное развитие данной концепции демонстрирует русская византистика<sup>248</sup>. Здесь этому, по-видимому,

<sup>242</sup> Ibid. P. 72-73.

<sup>243</sup> Tomeković S. Les repercussions...

<sup>244</sup> Sinkević I. The Church... P. 46.

<sup>245</sup> Ibid. P. 72.

<sup>246</sup> Ibid. P. 73.

<sup>247</sup> Walter Chr. Art and Ritual... P. 198-212, особ. 201-202, 204, 207-208.

<sup>248</sup> См., напр., Подобедова О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи // Древнерусское искусство. М., 1980. С. 20-22; Лифшиц Л. И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной

способствует исследованию П. Черемухина (1960)<sup>249</sup>, специально посвященное соборам 1156-1157 гг. и анализирующее их в таких деталях, которых не касалась Г. Бабич. В частности, объектом пристального внимания богослова становится четвертый соборный анафематизм - осуждение учения о поэтапном примирении человечества с Богом (в момент воплощения с Сыном, а через Страсти с Отцом)<sup>250</sup>.

Это Соборное решение дает, по мнению А. М. Лидова (1985)<sup>251</sup>, ключ к пониманию нерезского «Оплакивания», с его нарочитым акцентированием темы чревной связи Богоматери и Христа. Мотив как таковой был выявлен О. Е. Этингоф, которая первой указала, что тело Спасителя в этой сцене воспринимается «как росток, выросший из Ее утробы»<sup>252</sup>. Не отрицая обусловленности данного образа современной богословской проблематикой, исследовательница в основном повела его интерпретацию по пути помещения в контекст «ренессансных» тенденций культуры XI-XII вв. Главное внимание было уделено смысловым и изобразительным связям «Оплакивания» с языческими мифами плодородия<sup>253</sup>. С точки же зрения А. М. Лидова, возможные античные

---

культуры владими́ро-суздальской Руси // Древнерусское искусство. М., 1988. С. 216-217; *Саминский А. Л.* Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века // *Музей.* 1989. 10. С. 195, 202; *Этингоф О. Е.* «Чин с Еммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской галереи. К иконографии Деисуса // *Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания.* М., 1997. С. 175, 180; *Сарабянов В. Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // *Вопросы искусствознания.* 1994. 4. С. 268-312; *Он же.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов // *История русского искусства в 22 т. Т. 2/1 / отв. ред. Л. И. Лифшиц.* М., 2012. С. 226-229; *Царевская Т. Ю.* Фрески... С. 23-38; *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 34-50.

<sup>249</sup> *Черемухин П., иеромонах.* Константинопольский собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский // *Богословские труды.* 1960. 1. С. 87-109 (=Епископ Николай Мефонский и византийское богословие. М., 2007. С. 144-189).

<sup>250</sup> Там же. С. 161, 178. Также см. *Черемухин П., иеромонах.* Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии (Епископ Николай Мефонский, митрополит Николай Кавасила и Никита Акоминат) // *Богословские труды.* 1964. 3. С. 145-185 (=Епископ Николай Мефонский... С. 190-271). По мнению П. Ермилова, «смещение акцентов в изложении богословской стороны спора на учение о спасении, сделанное Черемухиным, только удаляет от реальных вопросов, обсуждавшихся в ходе спора» (*Ермилов П.* Несколько замечаний по поводу статей иеромонаха Павла Черемухина // *Епископ Николай Мефонский...* С. 273).

<sup>251</sup> Свою трактовку А. М. Лидов предложил в ходе обсуждения доклада О. Е. Этингоф (*Этингоф О. Е.* Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении // *Материалы науч. конф. «Випперовские чтения - 1985. Жизнь мифа в античности».* М., 1988. 1. Доклады и сообщения. С. 256-265. 2. Дискуссия. С. 367-368). См. еще *Lidov A.* *The Mural Paintings of Akhtala.* Moscow, 1991. P. 48.

<sup>252</sup> *Этингоф О. Е.* Византийская иконография... Цит. по: *Она же.* Античные образцы в византийском искусстве конца XI-XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание) // *Она же.* Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. М.: Прогресс-Традиция, 2000. С. 115. Позднее на этот мотив также обратила внимание И. Калаврезу, по-видимому, не знакомая с работой О. Е. Этингоф (*Kalavrezou I.* *Exchanging embrace. The body of salvation // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium / Ed. by M. Vassilaki.* Aldershot: Ashgate, 2004. P. 107).

<sup>253</sup> Главным связующим звеном признается мотив произрастания как спасения. Более конкретную изобразительную связь устанавливают мотивы «плодоносной женской утробы» и поцелуя, объятий. Первый прослеживается вплоть

реминисценции нерезского «Оплакивания» не так существенны, как то, что подобно отцам соборов 1156-1157 гг., этот образ как бы одновременно рождающегося и умирающего Христа решительно опровергает теорию «двоякого примирения» и утверждает единство домостроительства спасения<sup>254</sup>.

По мнению А. Л. Саминского (1992) и Т. Ю. Царевской (1999), борьба церкви с учением о двух примирениях могла найти отражение в тенденции иконографов XII в. сопоставлять разные образы Христа (Эммануила, Священника, Ветхого Днями)<sup>255</sup>. По словам Т. Ю. Царевской, «эти образы группируются вместе... раскрывая различные аспекты второй божественной ипостаси и подчеркивая идею примирения Бога и падшего человечества не поэтапно (то есть сначала через физическое воплощение Логоса, а потом через принесение им себя в жертву Отцу), а единовременно».

Своего рода универсальным ключом становится проблематика соборов 1156-1157 гг. в монографии о Нерези И. Синкевич (2000). Последовательно, начиная с алтарных и купольных росписей и заканчивая святыми нижнего регистра, она раскрывает с его помощью смысл едва ли не всей программы. Особенно убедительно прочтение четырех купольных образов Христа (к трем упомянутым выше здесь добавлен Пантократор) как иллюстрации молитвы Херувимской песни<sup>256</sup>. Слова этой молитвы о «приносящем» и «принимающем» стояли в центре всей соборной дискуссии. Более того, в полном своем виде текст обсуждаемой фразы включает не два, а четыре причастия: Ты «еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш». Литургическое значение образов Христа подчеркивается трактовкой ангелов в барабанах<sup>257</sup>. Одеты в стихари и

---

до неолитических женских фигурок, однако нерезским художником заимствуется предположительно из образа Афродиты с Эротом. Из того же источника происходит мотив объятий и поцелуя. Вывод: «Оплакивание» Нерези - это «произведение изощренного ученого искусства, оно представляет собой некое изобразительное истолкование, аналогичное литературной экзегезе, переосмысляющее взятый за основу античный прототип путем многоступенчатых уподоблений» (*Этингоф О. Е.* Византийская иконография... С. 262).

<sup>254</sup> По сведениям А. М. Лидова, отвергнутая соборами теория «двоякого примирения» была популярна в латинском богословии XII в. Предполагается, т.о., что в Нерези мы имеем дело с реакцией не только на внутренние византийские, но и на внешние западные вызовы. В свое время П. Черемухин приписал латинское происхождение учению о принесении Жертвы только Отцу. Опровержение этого см. в: *Ермилов П.* Несколько замечаний... С. 275-281.

<sup>255</sup> *Царевская Т. Ю.* Фрески... С. 27, со ссылкой на доклад А. Л. Саминского «Содержание иллюстраций Никомедийского евангелия» (Лазаревские чтения, МГУ, 1992).

<sup>256</sup> *Sinkević I.* The Church... P. 42.

<sup>257</sup> *Ibid.* P. 40.

орари, с кадилницами и дароносцами в руках, они намеренно сближаются в своем облике с диаконами в апсидах жертвенника и диаконника. Но если те показаны фронтально и статично, то ангелы энергично шагают и кадят сильными взмахами руки. Такой акцент на ритуальном действии, по справедливому замечанию И. Синкевич, в купольных декорациях совершенно беспрецедентен и в памятниках своего времени параллелей не имеет. По сути, здесь мы имеем дело с ранним, намного опережающим свое время вариантом купольной иконографии «Небесная литургия».

В той же монографии крайне неудачна попытка связать с соборами 1156-1157 гг. группу монахов-песнотворцев на северной стене церкви<sup>258</sup>. Узловым моментом всей интерпретации служит свиток Феофана Начертанного. Однако надпись на нем неправильно идентифицирована. То, что И. Синкевич принимает за отсылку к «Трисвятому» (ангельскому гимну на Малом входе), является на самом деле акростихом Канона ангелам первого гласа («Феофана первое ангелам пение»). Ошибка допущена и в случае со свитком Космы Маиумского, цитирующим пятый тропарь пятой песни Канона на Великий четверг - знаменитое произведение, в модифицированном виде исполняемое также 4 января (предпразднование Богоявления) и 22 декабря (предпразднование Рождества). Поскольку, однако, два последних использования по отношению к первому являются вторичными, неправильно было бы вместе с И. Синкевич полагать, что выбор текста на свитке Космы был обусловлен желанием подчеркнуть тему двух природ Христа и тем самым отослать к соборному решению проблемы о «приносящем» и «принимающем».

Представление обо всех без исключения образах центрального и, тем более, алтарного пространства как о проводниках Соборных постановлений не мешает И. Синкевич в некоторых случаях различать еще и другие, не связанные с этим главным содержанием смысловые обертона. Таково, в частности, «Целование» в сцене «Причащение апостолов» - образ, трактуемый одновременно и как проуниатский символ, и как напоминание о Троице единосущной и нераздельной.

---

<sup>258</sup> Ibid. P. 61-65.

О первом значении уже шла речь выше. Второе связывается с тем, что призыв к Целованию мира на литургии сопровождается тринитарным исповеданием<sup>259</sup>.

Д. Барджиева-Трайковска (2004) определяющей для программы Нерези считает борьбу со всем комплексом ересей, беспокоивших империю при Комнинах, в особенности же с богомилами<sup>260</sup>. Такая трактовка, однако, по-прежнему находится в исследовательском русле, заданном статьей Г. Бабич 1966 года, поскольку уже там наряду с заблуждениями, отвергнутыми в ходе соборов 1156-1157 гг., были приведены и все другие ереси, активные в этот период, включая богомильство<sup>261</sup>. Сделано это было по следующим причинам. Во-первых, все еретики искажали учение о человеческой и божественной природе Христа, а это в свою очередь приводило к заблуждениям относительно крестной и евхаристической жертвы<sup>262</sup>. Во-вторых, отношение светских властей и церкви к еретикам в комниновский период носило характер непримиримой борьбы, что, на взгляд Г. Бабич, подталкивало к тому, чтобы «ставить четкие вопросы по предмету приношения евхаристической жертвы»<sup>263</sup>. Именно такие вопросы и стали причиной созыва соборов 1156-1157 гг., а принятые в ходе них решения обусловили появление «Службы свв. отцов», как она запечатлена в росписях Нерези.

Д. Барджиева-Трайковска принимает эту интерпретацию «Службы»<sup>264</sup>, однако абсолютное большинство других образов церкви трактует в свете борьбы с богомильством. В частности, отмечается, что богомилы не признавали святых и их чудеса. Отсюда - большое количество представленных в Нерези святых, прославленных своими чудесными исцелениями<sup>265</sup>. Богомилы отрицали монашество<sup>266</sup>. Отсюда – множество образов преподобных в центральной части храма<sup>267</sup>. Богомилы не почитали иконы, а императоров-иконоборцев уважали<sup>268</sup>.

<sup>259</sup> Ibid. P. 32, 38.

<sup>260</sup> *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi...* P. 33-44.

<sup>261</sup> *Babić G. Les discussions...* P. 368-369.

<sup>262</sup> Ibid. P. 371.

<sup>263</sup> Ibid. P. 383.

<sup>264</sup> *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi...* P. 104.

<sup>265</sup> Ibid. P. 106-107.

<sup>266</sup> Ibid. P. 42.

<sup>267</sup> Ibid. P. 43, 191.

<sup>268</sup> Ibid. P. 42.

Отсюда - изображения защитников иконопочитания<sup>269</sup>. Богомилы отождествляли Христа с архангелом Михаилом и Богоматерь почитали за ангела<sup>270</sup>. Отсюда - присутствие в храме образов, с одной стороны, акцентирующих человеческое их естество (испуганный Младенец на руках у Богоматери в «Сретении»<sup>271</sup>, «Оплакивание»<sup>272</sup>), а с другой – божественную природу Спасителя («Преображение»<sup>273</sup>). Богомилы не верили в возможность воскресения во плоти. Отсюда - «Воскрешение Лазаря»<sup>274</sup>. И так далее.

Основанием для подобной интерпретации служат исторические источники, судя по которым, несмотря на репрессии Алексея I Комнина, во времена его внука Мануила I, богомилство по-прежнему было широко распространено. Приверженцы его имелись и в столице, и в Македонии, где борьбу с ними вел св. Илларион Могленский<sup>275</sup>.

Тем не менее, трактовка, предлагаемая Д. Барджиевой-Трайковской, не выглядит убедительной. Во-первых, следуя ее логике, любой византийский памятник со сколько-нибудь развитой иконографической программой можно зачислить в орудия борьбы с богомилством, как, впрочем, и всеми другими ересями дуалистического толка. Во-вторых, трудно согласиться с утверждением автора о некой особой «дидактичности», «теологической схоластичности» программы Нерези<sup>276</sup>. Сравнение с другими византийскими памятниками не дает оснований для такого вывода.

В более ранней своей работе Д. Барджиева-Трайковска (1995)<sup>277</sup> предложила образы Богоматери и Предтечи в конхах жертвенника и диаконника рассматривать как вариант «Деисуса», с чем полностью согласилась И. Синкевич<sup>278</sup>. Напротив, гипотеза македонской исследовательницы о том, что могила в северо-западной капелле с самого начала не предназначалась для

<sup>269</sup> Ibid. P. 120.

<sup>270</sup> Ibid. P. 131.

<sup>271</sup> Ibid. P. 132.

<sup>272</sup> Ibid. P. 142.

<sup>273</sup> Ibid. P. 133.

<sup>274</sup> Ibid. P. 135.

<sup>275</sup> Ibid. P. 37, 136 (note 417).

<sup>276</sup> Ibid. P. 104, 122

<sup>277</sup> Барджиева-Трайковска Д. За тематската програма...

<sup>278</sup> Sinkević I. The Church... P. 46.

захоронения, но задумывалась ради великопостного «подвизания», не нашла поддержки И. Синкевич<sup>279</sup>. Действительно, весомых аргументов в пользу такой версии не приведено. Не кажется убедительной и более поздняя попытка Д. Барджиевой-Трайковской (2002)<sup>280</sup> реконструировать крошечный фрагмент фигуры в царском одеянии в северной части верхнего регистра восточной стены нартекса как ктиторскую композицию, включающую в себя портреты Мануила I Комнина, Марии Антиохийской, Алексея Комнина-Ангела и Охридского архиепископа Константина I.

Одновременно с этой реконструкцией той же исследовательницей были опубликованы новые данные, относящиеся к циклу св. Пантелеимона. С тех пор как Р. Хаманн-МакЛеан идентифицировал большинство составляющих его композиций, считалось, что единственным изображением казни св. Пантелеимона является фреска в западной части нижнего регистра северной стены. Д. Барджиевой-Трайковской удалось установить присутствие еще одной аналогичной сцены в восточной части верхнего регистра той же стены. Здесь читается абрис обезглавленного, истекающего кровью тела, и отдельно от него - головы в нимбе. Относительно упомянутого образа нижнего регистра исследовательница предположила, что сюжетом его мог быть более ранний эпизод жития, когда казнь святого чудесным образом не состоялась, поскольку лезвие меча стало мягким как воск. Во фреске с частью некой кирпичной постройки с арочной нишей, расположенной в южной части верхнего регистра восточной стены, Д. Барджиевой-Трайковской удалось разглядеть следы от изображения языков пламени. Это позволило идентифицировать данный фрагмент как печь из сцены мучения, во время которого св. Пантелеимона скребли железом и жгли огнем.

Отдельного внимания заслуживает статья Н. Паттерсон-Шевченко, посвященная фигурам гимнографов в Нерези (2002)<sup>281</sup>. Чтобы объяснить это самое

<sup>279</sup> *Eadem*. Western Chapels in Middle Byzantine Churches: Meaning and Significance // *Старинар*. 2002. 52. С. 85.

Прим. 16.

<sup>280</sup> *Bardžieva-Trajkovska D.* New Elements of the painted Program in the Narthex at Nerezi // *Зорграф*. 2002-2003. 29. P. 35-46.

<sup>281</sup> *Ševčenko N. P.* The Five Hymnographers at Nerezi // *Χρυσὰ Πύλαι*. Златаја врата. Essays presented to Ihor Ševčenko on his eightieth birthday by his colleagues and students / Ed. By Peter Schreiner and Olga Strakhov. 2 ( *Palaeoslavica*. 10/2).

раннее из сохранившихся до наших дней групповое изображение песнотворцев, исследовательница привлекает данные монастырских дисциплинарных уставов комниновского времени. Выясняется, что эти документы не только уделяли повышенное внимание должному исполнению церковных песнопений, но и предписывали иметь в братии так много «певцов», что их отношение к «работникам» могло достигать 2:1. Использование автором уставных текстов для интерпретации фрески законно: церковь в Нерези была монастырской, следовательно, есть все основания полагать, что в ее росписях нашли отражение те или иные особенности монастырской дисциплины и богослужения. Данное направление исследования представляется тем более перспективным, что в последние годы появилось много новых публикаций как самих уставов, так и посвященных им работ.

В настоящей диссертации мы будем использовать данные обеих, дисциплинарной и богослужебной частей монастырских типиконов XI-XII вв., чтобы пролить новый свет на иконографию Нерези и других памятников этого времени. В частности, в свете монастырского Великопятничного богослужения и особенно входящего в него к началу комниновского периода канона на тему оплакивания будет исследован вопрос сложения на рубеже XI-XII вв. и последующего широкого распространения иконографии «Оплакивание» в памятниках искусства, одним из которых является фреска Нерези. Некоторые индивидуальные особенности ее трактовки также будут поставлены в связь с этим канонам. Сведения о ежедневной «молебной панихиде» и поминальных службах, совершаемых в монастырях XI-XII вв., будут привлекаться при рассмотрении образов предстательства, популярность которых возрастает в комниновском искусстве, а также для объяснения частого в этот период расположения «Деисуса» рядом с захоронениями и в нартексе, что можно видеть в Нерези. Трактовки монастырских типиконов в терминах ново-савваитского синтеза (Р. Ф. Тафт) и Евергетидской реформы (Дж. Томас) будут задействованы во время

интерпретации особенностей состава, расположения и группировки представленных в Нерези святых.

## Глава 2. Образ и стиль

### 2. 1. Истоки<sup>282</sup>

Стиль Нерези возник в результате синтеза двух главных тенденций в искусстве XII в. – классической, чье непрерывное развитие прослеживается, по крайней мере, с 60-х гг. XI в.<sup>283</sup>, и экспрессивной, впервые отчетливо о себе заявляющей в миниатюрах иллюстрированных Гомилий Иакова Коккиновафского (Рим, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162, Париж, Национальная библиотека, Paris. gr. 1208) и родственных им манускриптов второй четверти XII в.<sup>284</sup>

<sup>282</sup> Содержание этой части диссертации отражено в: *Овчарова О. В.* Образ и стиль в миниатюрах круга Гомилий Иакова Коккиновафского // *Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой* / Ред. А. В. Захарова. М.: Северный паломник, 2008. С. 319-334; *Она же.* Иаков Коккиновафский // *Православная энциклопедия* / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XX. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2009. С. 540-542. Там же см. иллюстрации.

<sup>283</sup> *Попова О. С.* Византийские иконы VI-XI веков... С. 53-59; *Она же.* Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее (Син. гр. 518) // *Она же.* Византийские и древнерусские миниатюры. С. 28-44; *Она же.* Миниатюры Хутынского служебника раннего XIII в. // Там же. С. 111; *Она же.* Образ Христа в византийском искусстве V-XIV веков // *Она же.* Проблемы... С. 41-52; *Она же.* Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба // Там же. С. 177-179; *Она же.* Мозаики Михайловского Златоверхого Монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII века // Там же. С. 297-352; *Она же.* Фрески Дмитриевского собора... // Там же. С. 353-404; *Она же.* Древняя русская живопись и Византия // Там же. С. 823–830; *Она же.* Особенности византийского искусства 70-80-х гг. XI в. (Четвероевангелие в афинской Национальной библиотеке, cod. 57) // *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4 (XXXV). Материалы научной конференции 2011. М.: Издательство Московского университета, 2012. С. 69-87; Она же.* Образы и стиль византийского искусства второй половины X-XI веков по миниатюрам греческих рукописей // *Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А.* Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. М.: Гамма-пресс, 2012. С. 79-109; *Она же.* Миниатюры Евангелия 1061 года (РНБ, гр. 72) и византийское искусство 60-х – 70-х годов XI века // Там же. С. 237-264; *Она же.* Четвероевангелие cod. 57 из афинской Национальной библиотеки // Там же. С. 264-305; *Она же.* Миниатюры греческого Четвероевангелия конца XI - начала XII века из Государственного исторического музея (Син. гр. 41) // Там же. С. 305-332; *Она же.* Пути византийского искусства. М., 2013. С. 266-287, 300-314.

<sup>284</sup> *Stornajolo C.* Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (cod. Vatic. gr. 1162) e dell'evangelario Greco urbiniate (cod. Vatic. urbin. gr. 2). Roma, 1910; *Omont H.* Miniatures des Homelies sur la Vierge du moine Jacques (ms. gr. 1208 de Paris) (Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures, XI). Paris, 1927; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily... P. 395-396; *Meredith C.* The Illustration of Codex Ebnerianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes.* 1966. Vol. 29. P. 419-424; *Weitzmann K.* Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century // *The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies.* Oxford, 1966. London; New York: Oxford University Press, 1967 (= *Idem.* *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* Chicago, 1971. P. 277-278); *Hutter I.* Die Homilien...; *Hutter I., Canart P.* Das Marienhomiliar des Mönches Jakobos von Kokkinobaphos: Codex Vaticanus graecus 1162. Zürich, 1991; *Anderson J. C.* An Examination of two Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production (Ph. D. Diss.) Princeton, 1975; *Idem.* The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master // *Dumbarton Oaks Papers.* 1982. Vol. 36. P. 83-114; *Idem.* The Illustrated Sermons... P. 69-120; *Buchthal H.* A Greek New Testament Manuscript in the Escorial Library // *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters.* Wien, 1984. S. 85-98; *Spatharakis I.* An Illuminated Greek Grammar Manuscript in Jerusalem // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.* 1985. Bd. 35. S. 231-243; *Nelson R. S.* Theoktistos and Associates in Twelfth-Century Constantinople: An Illustrated New Testament of A. D. 1133 // *J. Paul Getty Museum Journal.* 1987. Vol. 15. P. 53-78; *Саминский А. Л.* Мастерская... С. 184-216; *Linardou K.* Reading Two Byzantine Illustrated Books: the Kokkinobaphos Manuscripts (Vaticanus graecus 1162 and Parisinus graecus 1208) and their Illustration. A thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy. Institute of Archaeology and Antiquity. School of Historical Studies. The University of Birmingham. May 2004; *Eadem.* The Couch of Solomon, A Monk, A Byzantine Lady and the Song of Songs // *The Church and Mary. Papers read at the 2001 summer*

Принимая во внимание хорошую изученность первой из названных тенденций, перейдем сразу к рассмотрению второй.

Миниатюра круга Гомилий Иакова Коккиновафского (далее – Коккиновафская миниатюра) представляет собой чрезвычайно оригинальное явление в культуре Византии XII века. Это искусство, напряженное, возбужденное, полное динамики и ярких красок, парадоксально сочетает в себе ощущение мистической экзальтации и наивной человеческой радости. Трудно подыскать ему параллели, так же как нелегко понять, какова его идея и чем оно было вызвано к жизни.

Характерным примером является образ евангелиста Матфея из Евангелия Vat. Urb. gr. 2 Ватиканской библиотеки в Риме, л. 21, предположительно 20-х гг. XII в.<sup>285</sup> Крепкая, коренастая фигурка евангелиста энергично обозначилась под легкими одеждами. Она в импульсивном движении: корпус подался вперед, шея вытянулась, ноги как будто вот-вот побегут. Порыв акцентирован ярко сияющей на спине, динамичной в очертаниях складкой гиматия. Белки округлившихся, устремленных к небу глаз сверкают; седые волосы встали тугими, упругими завитками над крутым лбом. Образ полон какой-то чрезмерной живости, неземного задора, воодушевления. Кажется, что он был создан «в пику» доминировавшему ранее классическому типу образа.

Возьмем для сравнения миниатюру с одноименным евангелистом из Четвероевангелия третьей четверти XI в. в афинской Национальной библиотеке, cod. 57, л. 15 об.<sup>286</sup> Представленный здесь Матфей сосредоточенно размышляет,

---

meeting and the 2002 winter meeting of the Ecclesiastical History Society / Ed. by R.N. Swanson. Woodbridge: Published for the Ecclesiastical History Society by the Boydell Press, 2004. P. 71-85; *Eadem*. The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence for the Books // *Scriptorium*. Revue internationale des études relatives aux manuscrits. Bruxelles, 2007. LXI, 2. P. 384-407; *Eadem*. Mary and her Books in the Kokkinobaphos Manuscripts: Female Literacy or Visual Strategies of Narration? // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Περίοδος Δ', Τ. ΚΘ'. 2008. Σ. 35-48; *Eadem*. Depicting Salvation: Typological Images of the Mother of God in the Kokkinobaphos Manuscripts // *The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images* / Ed. by L. Brubaker, M. Cunningham (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies). Aldershot: Published by Ashgate Publishing Limited, 2011. P. 133-149; *Eadem*. Imperial Impersonations: Disguised Portraits of a Komnenian Prince and his Father // *John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son* / Ed. by A. Bucossi, A. Rodrigues Suarez. London and New York: Routledge, 2016. P. 155-182; *Eadem*. The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery // *A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts* / Ed. V. Tsamakda. Boston; Leiden: Brill, 2017. P. 382-394; *Попова О. С.* Мозаики Михайловского Златоверхого Монастыря... С. 347-351.

<sup>285</sup> См.: *Stornajolo C.* Miniature delle omilie... P. 85; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 91, 223, прим. 36. Т. 2. Ил. 252; *I Vangeli dei Popoli*. La Parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia / Ed. F. D'Aiuto, G. Morello, A. M. Piazzoni. Città del Vaticano; Roma, 2000. № 58. P. 260-264.

<sup>286</sup> *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978. Vol. 1. № 26. P. 108-117. Fig. 216-231; *Попова О. С.* Византийская рукопись (Четвероевангелие)... С. 35-36. Ил. 38, 42а; *Она же.* Особенности византийского искусства 70-80-х гг. XI в... С.

облик его импонирует благородством, естественной осанкой, достоинством позы и жеста. Создавший его художник берет за основу идеальную, хранящую воспоминание об античной форме модель и тонко одухотворяет ее, понимая ее как образ сопричастности земных форм Божеству, как символ внесенной в мир «промыслительной» гармонии, делающей его ясным, прозрачным для человеческого разума. Предполагается, что через спокойное созерцание земных форм можно умозрительно, интеллектуально приблизиться к познанию Самого Творца.

Иначе мыслит Богопознание Коккиновафский мастер. Он видит его как внезапное озарение, как неожиданный прорыв в ирреальную сферу. Соприкосновение мира с Божеством представляется ему исполненным чуда драматическим событием: люди впадают в экстатическое состояние, предметный мир «оживает», все материальное получает мощный заряд неземной энергии и вдохновляется. Созерцание и философское размышление, ясное, гармоничное состояние просветленного духом разума, так же как тонкость психологии чужды миру этого искусства. Классические нормы и принципы здесь неприемлемы.

Утрата персонажем классического облика – одно из основных впечатлений от ватиканской миниатюры. Нарушены правильные пропорции: по отношению к размерам всей фигуры сильно удлинена шея, укорочена рука, забавно короткими и утолщенными сделались пальцы, как и слишком широкой, грубоватой - вся кисть руки. Чрезмерно выступающим вперед выглядит лоб. Исчезли спокойное достоинство и благородная осанка. Вместо них – порывистое движение и возбужденная мимика.

Острая выразительность миниатюры, мастерский уровень ее создания, ощущение отработанности всех приемов не оставляют сомнения в том, что расхождения художников ватиканского и афинского кодексов в действительности касаются не качества исполнения, но самой концепции образа.

Будучи полностью противоположным классическим образам комниновского искусства, ватиканский Матфей ощущением вещественной плотности своей

фигуры как будто напоминает о классике македонской<sup>287</sup>. Однако сходство между ними специфическое. В результате всех упомянутых выше искажений и деформаций Коккиновафская миниатюра выглядит скорее как пародия на искусство македонского ренессанса, нежели как подлинное развитие его традиции.

Более существенным является сходство ватиканского евангелиста с такими образами, как один неизвестный епископ в Софии Охридской (1040-е гг.)<sup>288</sup>. В нем – та же энергия взгляда, напряженного, резко скошенного и направленного чуть вверх, та же сгущенность тона карнации, те же крепкие завитки волос над смуглым лбом. Сверкание взгляда достигается одним и тем же способом – сильным контрастом ярких белков и черных, как уголь, зрачков. И здесь, и там облик персонажей далек от утонченности и благородства комниновского типа. Каждый запоминается своей необычайной энергией и взволнованностью.

Говоря о специфике ватиканской миниатюры, невозможно обойти вниманием ее акцентированное декоративно-плоскостное начало. Все представленное либо совпадает, либо тяготеет к совпадению с плоскостью: почти профильная фигура Евангелиста, передняя грань письменного стола, боковина кресла, а также неестественным образом развернутые на зрителя его спинка и пюпитр. Впечатление распластанности фигуры персонажа по плоскости во многом обязано изображению его почти под прямым углом согнутых в коленях ног, очертания которых явно перекликаются с прямоугольной кресельной боковиной, жестко фиксирующей плоскость переднего плана. Абрису головы евангелиста с упрямо оттопырившимися завитками волос вторят украшенные круглыми резными выступами изогнутые края кресла и пюпитра. Подобные переключки очертаний обостряют чувство плоскостности и предполагают декоративное воздействие изображения на зрителя.

<sup>287</sup> Согласно К. Вайцману, в определенных случаях в данной рукописи наблюдается даже сверхакцентирование пластичности человеческого тела (*Weitzmann K. Studies...* P. 277).

<sup>288</sup> *Джурич В.* Византийские фрески... С. 26-30. Ил. на с. 29; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 80-81. Т. 2. Ил. 181. Об этом памятнике в целом см.: *Попова О. С.* Аскетическое направление... С. 159-171. Ил. 109, 110; *Она же.* Пути... С. 250, 255-256. Ил. 238-240; *Она же.* Византийские ансамбли круга Святой Софии Киевской // *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. М.: Гамма-пресс, 2017. С. 394-418.

В целом образ Матфея производит двойственное впечатление: его фигура выглядит пластически-отчетливой, материально-плотной, полной энергии и одновременно аппликативной, неотделимой от книжного листа. Кажется, что из-за необходимости вместиться в предельно «сплющенное» пространство, она уплотняется в своей вещественной основе и деформируется, принимая подчиненные плоскости позу и ракурс. Чувство пластичности возникает, главным образом, благодаря акцентам света, которые, однако, не превращают форму в круглый объем, но уподобляют ее барельефу.

На другой миниатюре этого кодекса, л. 19 об., можно видеть Христа, коронуемого Иоанна II Комнина и его сына Алексея<sup>289</sup>. Образ решен абсолютно в том же духе повышенной экспрессии. Об этом говорит чрезмерная напряженность осанки Спасителя, Его непомерно длинные руки и настороженный взгляд. Нагромождение складок гиматия, как бы вытесненных из-за фигуры и обильно скопившихся спереди, служит дополнительным намеком на отсутствие пространственной глубины.

Образы, подобные Матфею и Христу из Vat. Urb. gr. 2, безусловно, преобладают в рукописях Коккиновафского круга. Но наряду с ними присутствуют и другие, совсем ненапряженные, в естественных позах и с тем удивительно мягким, безмятежным выражением ликов, какое встречается лишь в искусстве античности, либо в подражающих ему византийских памятниках. Именно так написано большинство ангельских головок в сцене «Ложе Соломоново» из ватиканских Гомилий Иакова Коккиновафского, Vat. gr. 1162, л. 82 об.<sup>290</sup>. Но это, подчеркнем, лишь эпизоды - основная тональность искусства круга Коккиновафского Мастера иная – повышенно-напряженная, взволнованная, экстатически-возбужденная.

Особенности колорита и композиции рассмотрим на примере «Рождества Богородицы» из Vat. gr. 1162, л. 29<sup>291</sup>. Системе мягких красочных сочетаний, характерной для классики, художник этой миниатюры смело предпочитает

<sup>289</sup> *Stornajolo C.* Miniature delle omilie... P. 83; *I Vangeli dei Popoli...* P. 260-264.

<sup>290</sup> *Hutter I., Canart P.* Das Marienhomiliar... S. 48-50; *Linardou K.* The Couch... P. 78. Fig. 2.

<sup>291</sup> *Hutter I., Canart P.* Das Marienhomiliar... S. 28-29; *Linardou K.* Reading... P. 41-43. Pl. 18.

напряженное единство контрастирующих друг с другом цветовых пятен. Интенсивные, эмалево-плотные краски и особенно сильное, почти спектральное звучание красного мафория и синего хитона Анны на фоне белого покрывала ее ложа создают настроение праздничной возбужденности, приподнятости. Эмоциональную экспрессию усиливают пробела, ярко и динамично положенные на хитоны Анны и одного из иудеев: таких акцентированных светов классическое искусство избегает.

Ясные отношения, которыми связаны между собой цветочные пятна, способствуют плоскостному впечатлению. Краска, подобно эмали, плотно и звучно положенная в отведенное ей, оконтуренное поле, вместе с жестким ракурсом буквально «припечатывает» фигуры к плоскости, делая их похожими на аппликации. Ощутимым объемом обладает лишь фигура Анны, но и ее формы не столько уходят в глубину, сколько разворачиваются на зрителя. Красочные пятна ритмично чередуются, складываясь в подобие насыщенного цветом, динамичного узора.

Многочисленные персонажи, предметы обстановки и детали архитектуры заполняют поле миниатюры сверху донизу, практически не оставляя участков свободного фона. Несколько разреженная в центре, чтобы выделить фигуру Анны, и сгущенная на периферии, композиция полна движения. Основная ее линия подобна перевернутому латинскому S. Верхняя его половина охватывает сценку купания младенца, а на нижней, энергично изогнутой вокруг ложа Анны, сгруппированы изображения предводителей двенадцати израильских колен. Абрисы фигур, извивы драпировок, узор черепицы на крыше – все, даже самые мелкие детали насыщены движением.

Герои сцены чрезвычайно взволнованы. Объединенные в пары или по трое, они напряженно переглядываются и активно, хотя и довольно однообразно жестикулируют: в изумлении разводят руками или вскидывают их вверх, раскрывая ладони и выразительно складывая пальцы. Тем самым создается единая картина бурного обсуждения произошедшего чуда – рождения дочери у престарелой Анны. В целом сцена, с ее возбужденными персонажами, яркими

красками и динамизмом, несет в себе что-то очень радостное. В том же духе ликования, изумления, потрясенности чудом трактуется и большинство других сцен в рукописях этого круга.

О специфике трактовки ликов можно судить по образам старейшин из серии «Благословление Марии» в тех же ватиканских Гомилиях, л. 46 об.<sup>292</sup> В их ликах - сильное смущение, смятение. Особенно аффектированным выглядит образ старца, представленного вторым справа. Его брови передернулись, полон напряжения вопрошающий взгляд, сильно сжаты губы. Разметавшиеся пряди густых темно-каштановых волос еще больше усиливают экспрессию образа. Приемы письма демонстративно открыты. Оттенков не много, но все они обладают сильным звучанием. Основу колорита составляет густой оливково-охристый тон. На нем резко выделяются сочные акценты света и пятна румян. И те, и другие стилизованы. Работая в быстром темпе, художник уже на уровне мазка, самой его подвижной формой создает повышенно напряженное, возбужденное настроение своих героев.

В группу Коккиновафских рукописей входит не менее пятнадцати манускриптов<sup>293</sup>. Из них большинство совпадают в самых мелких приемах письма и в типологии образов. Вероятно, эта типология была достоянием сразу нескольких художников. Речь может идти о мастере и подражающих ему учениках. Для всех них будем использовать распространенное в литературе понятие «Коккиновафский Мастер» (КМ). Другие рукописи группы были созданы независимыми художниками, которые были близки КМ по всем ключевым параметрам стиля, но не в типаже и не в специфических приемах. Таков Новый Завет 1133 года (Malibu, Ludwig II 4 и коллекция Павла и Александры Канеллопулос в Афинах)<sup>294</sup>. Его образы на фоне стереотипных персонажей КМ выделяются своей острой характерностью. Примером может служить апостол Павел на миниатюре, открывающей Послания.

<sup>292</sup> Hutter I., Canart P. *Das Marienhomiliar...* S. 36; Linardou K. *Reading...* P. 58-60. Pls. 34.

<sup>293</sup> Списки рукописей приводят авторы изданий, перечисленных в примеч. 284.

<sup>294</sup> Spatharakis I. *Corpus of the Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453*. Leiden, 1981. № 138. Pl. 259; Nelson R. S. *Theoktistos...*; *Splendeur de Byzance*. 2 octobre — 2 décembre 1982. *Musées royaux d'Art et d'Histoire*. Bruxelles, 1982. № 11. P. 63.

Узнаваемые черты внешности этого апостола были намеренно акцентированы. Лоб представлен огромным, овал – нарочито вытянутым, брови – высоко взметнувшимися, нос – укрупненным и подчеркнуто-крючковатым. Образ выглядит гротескным и вызывает в памяти характеристику, данную Павлу в одной византийской сатире: «плешивый долгоносый галилеянин»<sup>295</sup>. Экспрессию портрета усиливает его необычайная цветовая насыщенность. Карнацию окрашивает теплая, темно-рыжая охра. Морщины моделированы киноварью и белилами. Объем щеки подчеркнут вишневым. Черные борода и волосы отливают синевой. Синим также подцвечены белки огромных, скошенных в сторону глаз. Насыщенные цвета использованы для одеяний апостола – василькового хитона и малинового гиматия. Прочерчивающие их энергичные пробела создают эффект ослепительно бликующей шелковой ткани. Ярко-алым выкрашена обложка прижатого к груди кодекса. Используя столь звучные краски, утрируя физиогномические черты персонажа, наделяя его напряженной осанкой и экспрессивным жестом, художник с успехом достигает того, к чему его, несомненно, влекло – остроты характера и темперамента, напора, избытка энергии.

Несмотря на различия в типаже и манере письма, оба мастера, этот и «Коккиновафский», несомненно, являются приверженцами одного и того же экспрессивного стиля. Оба отказываются от деликатной, постепенной проработки формы, обращаются к интенсивным цветам и активному свету. Оба в определенной степени «снижают» характер своих персонажей, придавая им гротескные черты и наделяя чрезмерной эмоциональной экспрессией. На противоположном от них полюсе – такие памятники первой половины XII в., как иконы «Христос Элеемон» из Государственных музеев в Берлине<sup>296</sup>, «Богоматерь Владимирская»<sup>297</sup>, панно с Комнинами на южной галерее Софии

<sup>295</sup> Патриот, или Поучаемый // Византийский сатирический диалог / Изд. подготовили С. В. Полякова, И. В. Феленковская. Л., 1986. С. 12, 145.

<sup>296</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1 С. 97. Т. 2. Илл. 320; Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen. Wien, 1991. № 5. S. 29-33. Taf. VI; Попова О. С. Византийские иконы... С. 57. Ил. 25; Она же. Образ Христа... С. 46-48. Ил. 21; Она же. Пути... С. 310. Ил. 287.

<sup>297</sup> Лазарев В. Н. Византийская икона комниновской эпохи // Он же. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 9-29 (= Alpatoff M., Lazareff V. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche // Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen. Berlin, 1925. XLVI. S. 140-155); Он же. История византийской живописи. М., 1986.

Константинопольской (1118 г.)<sup>298</sup>, мозаики Чефалу (1148 г.)<sup>299</sup>, Палатины (1143-1150 гг.)<sup>300</sup> и Мартораны (1146-1151 гг.)<sup>301</sup>, а также икона «Христос Пантократор» из Национального музея Барджелло во Флоренции<sup>302</sup>.

Итак, изучение миниатюр Коккиновафской группы показывает, что мы имеем дело с искусством, которое намеренно отвергает классические принципы и нормы. Во вновь созданной системе образа и художественного языка жизнеподобие уступает место условности, спокойствие и гармония – напряженной экспрессии. Плавность движений, поворотов, изгибов, жестов сменяется их резкостью, иногда откровенной односложностью; тонкое различие цвета, светотени, духовных и душевных состояний – огрубленной их градуировкой с выпадающими из нее полутонами и оттенками. Новый образ далеко отстоит от образа классического типа. Главное, что его отличает – необычайное напряжение, избыточная энергия, которая рвется наружу, буквально «подпружинивает» фигуры персонажей, не давая им покоя. Рождение такого искусства, условного и экспрессивного, ставящего акценты на чудесной природе изображаемых событий, несомненно, было связано с важными изменениями в духовной сфере.

Кажется далеко не случайным, что классическая концепция, стоящая за образами типа евангелиста Матфея из рукописи Афинской Национальной

---

Т. 1 С. 98. Т. 2. Илл. 325-326; Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X – начала XV века. М., 1995. Т. 1. № 1. С. 35-40; *Попова О. С.* Византийские иконы... С. 55-56. Ил. 22; *Она же.* Пути... С. 307, 310. Ил. 286; *Этингоф О. Е.* Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России. М., 2005. Кат. 14. С. 588-594.

<sup>298</sup> *Whittemore Th.* The Mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third Report. Work done in 1935-1938: The Imperial Portraits of the South Gallery. Boston; Oxford University Press, 1942. P. 21-32. Pl. XX-XXXVII; *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily... P. 389; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 94. Т. 2. Таб. 290-292; *Попова О. С.* Пути... С. 282-283, 291. Ил. 264.

<sup>299</sup> *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily... P. 375-386; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 95. Т. 2. Илл. 298-301; *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normanno in Sicilia. Fasc. I-VI. Palermo, 1992-2000; *Попова О. С.* Пути... С. 300, 304-307.

<sup>300</sup> *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. P. 396-398; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 116-117. Т. 2. Илл. 380-382; *Kitzinger E.* I mosaici del periodo Normanno...; Die Capella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierungen / Ed. T. Dittelbach. Künzelsau, 2011; *Попова О. С.* Пути... С. 300-303. Ил. 279-282.

<sup>301</sup> *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. P. 398; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 115. Т. 2. Илл. 376-379; *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral...; *Idem.* I mosaici del periodo Normanno...; *Попова О. С.* Пути... С. 294-300. Ил. 274-277.

<sup>302</sup> *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1 С. 97. Т. 2. Илл. 321; *Demus O.* Die byzantinischen Mosaikikonen... S. 34-38. № 6. Taf. VII; *Попова О. С.* Византийские иконы... С. 57. Ил. 24; *Она же.* Образ Христа... С. 48. Ил. 22; *Она же.* Пути... С. 310. Ил. 288; Byzantium: 330-1453. The Catalogue of the Exhibition / Ed. R. Cormack and M. Vassilaki. London, 2008. P. 256. Cat. 225.

библиотеки (cod. 57), становится востребованной, начиная с рубежа 50-60-х гг. XI в., то есть в тот самый момент, когда в Византии наблюдается подъем образованности, философской мысли, рационализма. Виднейшими представителями этого интеллектуального движения явились Михаил Пселл (1018 – 1090-е гг.)<sup>303</sup>, а также его ученик и преемник на посту ипата философов Иоанн Итал<sup>304</sup>. «Неоплатоник в основе своего мышления и ученик Аристотеля по методу»<sup>305</sup>, последний не только к явлениям природы, но и к важнейшим догматам христианской веры не побоялся применить принципы рационального мышления и, в конечном счете, впал в ересь. Но даже это не помешало ему сохранить за собой пост ипата и продолжить преподавание<sup>306</sup>. Дело в том, что Италу покровительствовал сам император Михаила VII Дука, и среди учеников философа числились виднейшие представители тогдашней знати. Но длилось это не долго.

В результате переворота 1081 г. к власти приходит группа военно-аристократических семей во главе с Комнинами. Их клан оттеснил от власти старую гражданскую знать и вместо интеллектуальных ценностей, которые та культивировала, стал возрождать аскетический идеал<sup>307</sup>. Для философов-вольномудцев, процветавших в предыдущие десятилетия, настали трудные времена. В 1082 г. Алексей I и его брат Исаак инициируют новое расследование по делу об учении Итала и добиваются его осуждения. Как сам философ, так и его

<sup>303</sup> См., напр.: Две книги о Михаиле Пселле: П. В. Безобразов. Византийский писатель и государственный деятель Михаил Пселл и Я. Н. Любарский. Михаил Пселл: личность и творчество. СПб.: Алетейя, 2001; *Любарский Я. Н.* Историограф Михаил Пселл // Михаил Пселл. Хронография. Краткая история / Пер., статья, примечания Я. Н. Любарского; пер. Д. А. Черноглазова, Д. Р. Абдрахмановой. СПб.: Алетейя, 2003. С. 239-289.

<sup>304</sup> См. о нем, в частности: *Успенский Ф. И.* Богословское и философское движение... С. 105-145; *Он же.* Очерки по истории византийской образованности. СПб., 1891. С. 149-189; *Брянцев Д.* Иоанн Итал и его богословско-философские взгляды, осужденные византийской церковью // *Вера и разум.* Харьков, 1904. № 24. С. 371-381; *Stephanou P. E.* Jean Italos philosophe et humaniste (*Orientalia Christiana Analecta* 134), Rome, 1949; *Angold M.* Church and Society in Byzantium Under the Comneni, 1081-1261. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 50-54; *Бармин А. В.* Иоанн Итал // *Православная энциклопедия* / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XXIV. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2010. С. 290-293; *Карначев А. Е.* Иоанн Итал: философ перед судом Церкви // *Иоанн Итал. Апории* / Вступ. ст. и пер. с греч. А. Е. Карначева. СПб.: «Свое изд.-во», 2013. С. 14-39.

<sup>305</sup> *Stephanou P. E.* Jean Italos... P. 117. Цит. по рецензии А. Венгера: *Wenger A.* *Orientalia Christiana Analecta* // *Revue des études byzantines.* 1949. Vol. 7, №1. P. 258.

<sup>306</sup> *Успенский Ф. И.* Делопроизводство по обвинению Иоанна Итала в ереси // *Известия Русского археологического института в Константинополе.* 1897. Т. 2. С. 38-39.

<sup>307</sup> О покровительстве Комнинов аскетам, основателям новых монастырей и собственном их строительстве см., напр.: *Magdalino P.* *The Empire of Manuel I Komnenos 1143-1180.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 383; *Angold M.* *Church and Society*... P. 273-285.

последователи были отстранены от преподавательской деятельности<sup>308</sup>. Анафема против учения Итала включается в Синодик. Начиная с этого момента, регулярно и во всеуслышание звучало предостережение от чрезмерного увлечения философией, от доверия к разуму и попыток поверять им постулаты христианской веры, от стремления понять чудесное с помощью логики. Анафема объявлялась всем «верою чистою и просто... Спаса нашего Бога и... Богородицы и прочих святых... чудеса не приемлющим, но покушающимся показными и словесы мудрыми яко немощна отверщи или по мнению им протолковати и по своему уму составлять»<sup>309</sup>. Также анафема – всем «приемлющим еллинская учения... и мнениям их тщетным последующим и яко истинным верующим»<sup>310</sup>.

В свете этих событий грубоватый, «сниженный» характер образов круга Коккиновафского Мастера обретает особый смысл. Нежелание художников этого круга заниматься нюансами, стремление ко всему резкому, с первого взгляда различимому и доходчивому может быть понято как добровольный отказ от «умствования». Классическому образу, который нес в своей глубине доверие к человеку и его познавательным силам, эти мастера противопоставляют образ экспрессивный, выражающий острое, воодушевленное, доходящее до экстаза переживание мистического. Классическое доверие разуму уступает место в их творчестве благоговению перед чудом. Они как будто не позволяют своим персонажам углубиться в созерцание, погрузиться в спокойное, неспешное размышление, но все время удерживают их в состоянии потрясенности и изумления.

Надо, впрочем, иметь в виду, что рост аскетических умонастроений и реакция на рационализм – это лишь одна сторона культурной ситуации XII в. Несмотря ни на какие репрессии, уровень образованности в этом столетии отнюдь не упал, по

<sup>308</sup> Успенский Ф. И. Делопроизводство... С. 57-58. См. об этом процессе также: *Salaville S. Philosophie et Théologie ou Épisodes scolastiques à Byzance de 1059 à 1117 // Échos d'Orient. 1930. 29. P. 141-146; Gouillard J. Le Procès officiel de Jean l'Italien. Les actes et leurs sous-entendus // Travaux et Mémoires. Paris, 1985. 9. P. 133-174; Clucas L. The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century (Miscellanea Byzantina Monacensia 26). München, 1981.*

<sup>309</sup> Синодик в Неделю Православия. Сводный текст с приложениями / Перевод, пролог, объяснения и приложения Ф. Успенского. Одесса, 1893. Т. 59. С. 16. См. также новейшее издание Синодика в: *Gouillard J. Le synodikon de l'Orthodoxie: Édition et commentaire // Travaux et Mémoires. Paris, 1967. 2. Перевод на русский процитированного нами отрывка и остальных, связанных с учением Итала анафематизмов см.: Карначев А. Е. Иоанн Итал... С. 19-23.*

<sup>310</sup> Синодик... С. 16-17.

сравнению с предшествующим периодом<sup>311</sup>. Более того, все больше горожан, разбогатевших ремеслом, вкладывали средства в образование и посвящали свою жизнь научным занятиям и литературе. Из этих людей, а также из старой гражданской знати именно в XII в. впервые в истории Византии формируется слой профессиональной интеллигенции<sup>312</sup>. Аскетизму и недоверию к светской образованности представители данного слоя, а заодно с ними и ученые церковные иерархи решительно противопоставляют свои, интеллектуальные ценности<sup>313</sup>. Можно предположить, что существование классического направления в искусстве на всем протяжении XII в. во многом стимулировалось именно этой интеллектуальной тенденцией.

Более того, сам КМ не избежал ее влияния. Так же как и всю современную интеллектуальную элиту, его живо интересует античность. Источником знаний о ней, скорее всего, служит миниатюра Македонского ренессанса. Но, внимательно к этой миниатюре присматриваясь, он ее не копирует, а пародирует, манерно обыгрывая ее телесность и живописность, изживая ее неспешность и величавость торопливой динамикой движения и жеста, и в итоге достигая чего-то совершенно ей противоположного.

Говоря о возрождении аскетического идеала в первую половину комниновского правления, невозможно не упомянуть о том, что на рубеже XI-XII вв. в византийском искусстве появилась большая группа памятников, образы которых чрезвычайно близки к суровому, иератичному стилю позднемакедонского искусства<sup>314</sup>. Вариантами последнего являются и фрески Софии Охридской (1037-1056), и мозаики Неа Мони (1049-1056). Однако наиболее полно художественный идеал этого времени выразился в мозаиках

<sup>311</sup> *Magdalino P. The Empire...* P. 386.

<sup>312</sup> *Angold M. Church and Society...* P. 385-386; *Каждан А. П. Никита Хониат и его время.* СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 178-179.

<sup>313</sup> *Magdalino P. The Empire...* P. 389. Подробнее на эту тему см. ниже.

<sup>314</sup> Речь идет о таких раннекомниновских памятниках, как икона «Богородица Одигитрия» в Греческом Патриархате в Константинополе, фрески Асину и др. Обо всех них с интересующей нас точки зрения см.: *Попова О. С. Аскетическое направление...* С. 185-208; *Она же. Пути...* С. 288-291. Несомненно, что фрески Асину, в сравнении с мозаиками Софии Киевской и Осиеос Лукас, выглядят значительно более динамичными и экспрессивными. Тем не менее, сопоставление их с Коккиновафской миниатюрой обнаруживает, на наш взгляд, большее родство этих фресок с позднемакедонским искусством, нежели с экспрессивным стилем XII в.

Софии Киевской (1030-1040-е гг.) и Осиос Лукас (1030-40-е гг.)<sup>315</sup>. На наш взгляд, между этим стилем и Коккиновафской миниатюрой существует определенное родство. Художественный язык и там, и здесь тяготеет к повышенной условности. Это объясняется единым представлением о том, что путь к Богу пролегает не через мир, а вне мира. Но если аскетическое искусство утверждает познание Сущего в безмолвном мистическом видении, т. е. в том медитативном состоянии, которое достигается длительным подвижническим отрешением от всего земного, то экспрессивное искусство представляет приближение к Божественному как внезапную, крайне напряженно и экстатически бурно переживаемую охваченность неземной стихией. Отсюда сходства и различия названных стилей.

Главное художественное средство в мозаиках Осиос Лукас и других, подобных им памятниках, наиболее полно воплотивших аскетический идеал – неподвижная, лапидарная форма с застывшим на ней светом – служит передаче состояния незыблемого покоя и безмолвия. Художественные приемы и средства экспрессивного искусства, включая деформацию и стилизацию формы, утрированную динамику поз, жестов и драпировок, неожиданные светоэффекты и повышенную энергию цвета, служат иной цели – вызвать впечатление сильнейшей взволнованности, внешнего и внутреннего импульса.

Однако за всеми этими различиями проступает одно несомненное сходство. Пусть персонажи Осиос Лукас с их одинаково большими, словно в изумлении и как-то по-детски широко раскрытыми глазами, погружены в такую духовную глубину, где молкнут мысль и слово, а герои Коккиновафских рукописей, напротив, крайне эмоциональны. Важно, что эмоции эти из-за своей чрезмерной интенсивности лишены оттенков, а потому весьма условны. Обычно переживания одного и того же типа сообщаются сразу всем персонажам какой-нибудь сцены или даже целой серии сцен. Многократно повторенная эмоция дает картину

---

<sup>315</sup> Обо всех этих памятниках с интересующей нас точки зрения см.: *Попова О. С.* Аскетическое направление... С. 158-177; *Она же.* Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // *Она же.* Проблемы... С. 211, 296; *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Живопись конца X – середины XI века // *История русского искусства в 22 т. Т. 1.* / Отв. ред. А. И. Комеч. М.: Северный паломник, 2007. С. 263-323 (весь этот текст целиком принадлежит О. С. Поповой); *Она же.* Пути... С. 241-266; *Она же.* Стиль мозаик и фресок Святой Софии Киевской // *Попова О. С., Сарабьянов В. Д.* Мозаики и фрески... С. 239-372; *Она же.* Византийские ансамбли круга Святой Софии... С. 394-418.

всеобщего экстаза и возбуждения. В своей преувеличенности переживания становятся неконкретными и воспринимаются как отвлеченная экзальтированность. Именно здесь мы и начинаем ощущать общность Коккиновафских миниатюр с произведениями аскетического направления. Сходство их, повторимся, не в характере, но в концентрированном единообразии состояний изображенных – возбужденности в первом и молчаливой отрешенности – во втором случае.

Несмотря на такие параллели, мы далеки от того, чтобы расценивать экспрессивный стиль как сугубо аскетическое искусство. Характерное для Коккиновафской миниатюры безостановочное движение, а главное исключительно яркий колорит, блеск составляющих его красок и золота создают такую приподнятую, радостную атмосферу, такое ощущение праздника, которое аскетическому идеалу, будь он взят в своем позднемакедонском выражении, или же в раннекомниновском варианте, явно противоречит.

Рискнем предположить, что свой отпечаток на стилистику и образность Коккиновафской миниатюры могла наложить характерная для этого времени «демократическая» тенденция, которая, наряду с параллельной ей аристократической, вызвала многие новшества в византийской культуре XII в.<sup>316</sup> Возникновение «демократической» тенденции связывается с ростом городов, а проявления обнаруживаются в самых разных областях культуры. Отмечается, в частности, тяготение к карнавального типа празднествам, «где зрелищно-официозный момент стал отступать на задний план, все больше давая место приватному началу и активному соучастию народа»<sup>317</sup>. Одновременно в литературу проникает повседневная тематика и, что самое главное, живой, разговорный язык. Данное новшество, по справедливому предположению А. П. Каждана, было вызвано тем, что в XII в. литературой и философией начали заниматься разбогатевшие ремеслом горожане<sup>318</sup>.

---

<sup>316</sup> Каждан А. П. Никита Хониат... С. 87-167.

<sup>317</sup> Там же. С. 99-100.

<sup>318</sup> Там же. С. 88-89.

Нельзя ли предположить, что и специфически «сниженный» характер образов Коккиновафской миниатюры, а, возможно, и характерное для этих миниатюр наивно-праздничное настроение были обусловлены той же самой «демократической» тенденцией? Такому предположению отнюдь не противоречит то обстоятельство, что заказчиками и владельцами манускриптов Коккиновафской группы были по преимуществу аристократы из комниновского клана<sup>319</sup>. Аристократия того времени была восприимчива к новшествам «демократического» типа. В частности, целый ряд произведений, написанных в XII в. на разговорном языке, был адресован представителям правящих кругов<sup>320</sup>. И если Комнины действительно были заинтересованы в таком литературном направлении, то вполне естественно, что им мог импонировать и тот «сниженный» типаж, который появился в иллюстрациях Коккиновафских рукописей.

Экспрессивный стиль – это, безусловно, новаторское явление. Вместе с тем нельзя не заметить, что образность Коккиновафской миниатюры удивительно созвучна такому традиционному элементу византийской культуры как гомилетика и гимнография. В них любое божественное событие неизменно представляется как неразрешимый для разума парадокс. Изумление, в которое повергает человека случившееся чудо, испытываемый при этом восторг и радостный подъем – вот что на разные лады передают многочисленные церковные песнопения и проповеди: «чудо страшно», «чудо преславно», «чудо преестественное», «чудо всемирное», чудо «паче ума» и «паче слова», чудо «неизглаголанное», «неизреченное», вещи «странные и дивные»; «ангелы, възиграйте со святыми», «девы, сликовствуйте», «восплещите руками»; «лик ангельский да удивится чудесе», «да возвеселятся ангелы и чловецы», «срадуется вся тварь», «радуйся, земле», «ликуй вселенная» и т. д.

Во второй половине XII в. стиль, зародившийся в Коккиновафских рукописях, делается ведущим направлением византийского искусства и проявляет себя уже не только в миниатюре, но и в многочисленных монументальных ансамблях.

<sup>319</sup> *Hutter I. Die Homilien...* S. 493; *Nelson R. S. Theoktistos...* P. 76 и другая литература, указанная в прим. 284.

<sup>320</sup> *Каждан А. П. Никита Хониат...* С. 89; *Magdalino P. The Empire...* P. 399.

Первым из них стали фрески Нерези. У Коккиновафской миниатюры нерезские мастера позаимствовали в первую очередь сам принцип смелого, вплоть до гротескности обращения с формой, что позволяло добиваться невозможных для классического искусства остроты и взволнованности образов. Вслед за миниатюристами фрескисты прибегают к интенсификации художественных приемов и средств выражения: акцентируют световой рисунок, повышают звучность цвета, насыщают неудержимым порывом движения, жестикуляцию и эмоции персонажей. Но это только одна сторона нерезского ансамбля. Экспрессивное начало здесь последовательно уравнивается классическим, о котором речь пойдет дальше.

В таких позднекомниновских ансамблях, как росписи церкви Святых Бессребреников в Касторье<sup>321</sup> и Георгиевской церкви в Курбиново (1191)<sup>322</sup>, экспрессивный стиль представлен уже в чистом виде. Многие тенденции, проявившиеся в Коккиновафской миниатюре, доведены здесь до крайности. Образы приобретают откровенно гротесковый характер, композиционное пространство часто выглядит до предела затесненным, извивы драпировок и кручения форм достигают интенсивности почти барочной, световые эффекты напоминают о маньеризме. Развитое в таком направлении, экспрессивное искусство по своему образному содержанию становится еще более мистическим и напряженно-суровым. В этом заключается его отличие от миниатюры Коккиновафского круга, в которой интенсивное переживание мистического соединялось со столь же сильным ощущением праздника.

## 2.2. Классическое и экспрессивное в стиле Нерези<sup>323</sup>

<sup>321</sup> *Πελεκανίδης Στ.* Καστοριά...; *Malmquist T.* Byzantine 12<sup>th</sup> Century Frescoes in Kastoria (Agioi Anargiroi and Agios Nikolaos tou Kasnitsi). Uppsala, 1979; *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 22-49.

<sup>322</sup> *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint George et la peinture Byzantine du XII siècle. Bruxelles, 1975. Vol. 1-2.

<sup>323</sup> Содержание данной части отражено в: *Овчарова О. В.* Фрески Нерези. Образ и стиль // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009 г. / Отв. ред. В. Е. Анисимова. М.: Изд.-во МГУ, 2009. С. 79-120. Там же см. иллюстрации.

Художественный мир, созданный в росписях церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164), импонирует своей исключительной целостностью, стилистическим единством и в то же время впечатляет яркими контрастами образного строя.

Утонченное, сияющее красотой, несущее горделивый отпечаток среды, к которой принадлежал заказчик, это искусство одновременно исполнено большого духовного напряжения и суровости. Острота и импульсивность одних его образов противопоставляются созерцательной углубленности других. На одном полюсе ансамбля персонажи предстают эмоционально пронзительными и трагичными, а на другом пребывают в настроении лирически мягком, тихо сияющими внутренним светом. Идеальное соседствует с гротесковым. Чувство характерного, индивидуального, отличающее одни образы, сменяется внешней и внутренней унифицированностью других. Черты декоративизма и стилизации сочетаются с моментами подчас неведомой ранее остроты конкретности, жизненности. Сильное эмоциональное, человеческое начало слито воедино с высоким спиритуализмом. Душевное, страстное, земное всюду видится духовно озаренным, оваянным нездешним покоем или растворенным в мистической экзальтации.

Не все, но многие из приведенных выше полярных характеристик росписей Нерези, в конечном счете, вбираются понятиями классического и экспрессивного. Оба начала практически на равных присутствуют в ансамбле, и в этом – важнейшая его особенность. Большинство других произведений зрелого (ок. 1118

– ок. 1164)<sup>324</sup> и позднего (ок. 1164 – ок. 1200)<sup>325</sup> периодов комниновского искусства тяготеют либо к одному, либо к другому полюсу. Классическую тенденцию представляют такие памятники, как иконы «Богоматерь Владимирская» и «Христос Элеемон» из Государственных музеев в Берлине, мозаики Чефалу (1148), Палатинской капеллы (1143-1151) и Мартораны (1146-1151) в Палермо, икона «Св. Григорий Чудотворец» из Государственного

<sup>324</sup> Хронологические границы периода – 1118 и 1164 гг. – мы заимствуем у В. Джурича (*Djurić V. La peinture... P. 170-172*). Но, в отличие от него, считаем данный отрезок не начальным, а зрелым этапом в развитии комниновского искусства. Мнение В. Джурича было основано на том, что новый, «комниновский» тип персонажа, характеризующийся подчеркнуто хрупкими, удлинёнными пропорциями, впервые появляется лишь в мозаике с Комнинами (1118-1122) на южной галерее Софии Константинопольской. Это, действительно, так, если принимать во внимание исключительно памятники монументального искусства. Однако в миниатюре вытянутые, бесплотные фигуры появляются уже во второй половине XI в., сначала в рукописях 50-60-х гг. из скриптория Студийского монастыря (*Hutter I. Theodoros Βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1997. Vol. 51/1. (Ολόρα. Studi in onore di mgr. P. Canart per il LXX compleanno / A cura di S. Luca, L. Perria). P. 177-208*) и из мастерской т. наз. Копииста Метафраста (*Hutter I. Le copiste du Métaphraste: on a Center for Manuscript Production in Eleventh Century Constantinople // I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca, Cremona, 4-10 ottobre 1998 / A cura di G. Prato. Firenze, 2000. P. 535-586*), затем, ближе к концу столетия, в таких манускриптах, как Лекционарий Vat. gr. 1156 (*I Vangeli dei popoli... P. 244-248*), Четвероевангелие gr. Z. 27(=341) из Библиотеки Марциана (*Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e Oriente. Catalogo mostra Biblioteca Nazionale Marciana Venezia, 2 luglio – 14 novembre 1998 / A cura di S. Gentile. Milano, 1998. P. 156, 159*), Гомилии Григория Назианзина Canon 103 из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (*Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Stuttgart, 1977. Bd. 1. S. 51-53. Abb. 179-194*). См. об этих рукописях также: *Орецкая И. А. О миниатюрах рукописи Четвероевангелия РНБ, гр. 801 // Образ Византии... С. 337-356; Она же. Рукописи с миниатюрными фигурками // Попова О.С., Захарова А.В., Орецкая И.А. Византийская миниатюра... С. 332-423.*

Тип лика, называемый «классическим комниновским», тоже уже с рубежа 50-60-х гг. XI в. внедряется в византийское искусство (раньше всего его можно видеть в отдельных мозаиках Неа Мони на Хиосе, например, в образах Богоматери и жен в Страстных сценах. См.: *Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1-2. Athens, 1985*). Учитывая это, название «комниновское» совершенно справедливо применяется такими авторами, как О. С. Попова по отношению к искусству второй половины XI в. (см., напр.: *Попова О. С. Пути... С. 266*). Вместе с тем, прав был и В. Джурич, указавший на софийскую мозаику 1118 года как на важнейший рубеж в развитии комниновского искусства. Помимо того, что это самый ранний памятник монументальной живописи, в котором применена новая система хрупких пропорций, здесь впервые используются столь отвлеченные линейные мотивы в моделировке ликов, какими являются ряды параллельных тонких линий на щеках у императора и императрицы. Роль абстрактных линейных мотивов еще более усиливается в образе царевича Алексея, присоединенном к этому панно в 1122 году. Новым является и то обостренное чувство аристократизма, которое порождают образы императорской четы и в особенности василиссы Ирины.

Другим важным основанием для того, чтобы принять рубеж второго и третьего десятилетий XII в. за начало зрелого периода комниновского искусства, является зарождение в эти самые годы нового экспрессивного стиля. Главными его памятниками в этот период являются рукописи круга Гомилий Иакова Коккиновафского, одна из которых, Евангелие Vat. Urb. gr. 2, датируется, возможно, тем же годом, что и «портрет» царевича Алексея в Софии Константинопольской (*Hutter I. Die Homilien... S. 492-493*). Близко примыкающие к этой группе, иллюстрированные в том же экспрессивном стиле списки Догматического Всеоружия Евфимия Зигавина (Vat. gr. 666; ГИМ, Син. гр. 387) были созданы, по всей видимости, еще при жизни Алексея I Комнина (1081-1118), между 1110 и 1118 гг. (*Spatharakis I. Corpus... № 126. P. 240-241; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 2. М., 1977. Кат. 513; Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1986. С. 223. Примеч. 44; Попова О. С. Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря... С. 347. Примеч. 46. Илл. 261-264*).

Особый период составляют первое и, возможно, второе десятилетия XII в., когда на фоне продолжающего свое развитие классического направления эпохи Дук и раннего правления Комнинов происходит мощный подъем традиционного (типа Осиеос Лукас) аскетического стиля (См. о нем выше параграф 2.1).

<sup>325</sup> 1164 г., т. е. год создания нерезских фресок, принимается за рубеж зрелого и позднего периодов комниновского искусства абсолютным большинством исследователей (см., напр., *Hadermann-Misguich L. La peinture... P. 257-258; Tomeković S. Le manierisme... Там же – более ранняя литература по теме*). Иногда в качестве особого периода – «периода Ангелов» – выделяется последняя четверть XII в. Связано это с тем, что наряду с развитием более ранних

Эрмитажа<sup>326</sup>, фрески Дмитриевского собора во Владимире (1190-е гг.)<sup>327</sup> и церкви Осии Давид в Фессалониках<sup>328</sup>, иконы «Св. Дмитрий» и «Св. Георгий» в монастыре Ксенофонта на Афоне<sup>329</sup>. К экспрессивному направлению относятся иллюстрированные рукописи круга Гомилий Иакова Коккиновафского, фрески Джурджеви Ступови (ок. 1170)<sup>330</sup>, Курбиново (1191) и церкви свв. Бессребреников в Касторье, икона «Богоматерь Одигитрия» в том же городе<sup>331</sup>, мозаики Монреале<sup>332</sup> и ряд других памятников монументальной, станковой и миниатюрной живописи позднего XII в.

Разумеется, исследователи и ранее обращали внимание на сложную природу художественного языка нерезских росписей. Однако работы, которая удовлетворяла бы по-настоящему обстоятельным разбором образа и стиля Нерези с этой точки зрения, не существует. Попытаемся восполнить этот пробел. Покажем на примере конкретных образов, что две тенденции – классическая и экспрессивная – не просто соседствуют в Нерези, но находятся в постоянном и разнообразном взаимодействии: то тонко смешиваются, то открыто противопоставляются друг другу, друг друга подчеркивают и уравнивают.

**Оплакивание**<sup>333</sup>. Простертая на всю ширину северной стены, эта композиция выглядит чрезвычайно ясной, разреженной. К ее центру, совпадающему с фигурой склонившегося над Христом Иоанна, с обеих сторон спускаются почти

---

тенденций в это время намечается еще одно, принципиально новое по сравнению с предшествующим ходом комниновского искусства, направление, называемое обычно «монументальный стиль» или «неоклассический монументальный стиль» (*Demus O. The Style of the Kariye Djami... P. 129; Idem. The Mosaics of San Marco... Vol. 1. Pt. 1. P. 183; Mouriki D. Stylistic Trends... P. 117-123; о разнице двух классических стилей – более раннего «комниновского» и позднейшего «монументального» см.: Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες... Σ. 168-173; Попова О. С. Миниатюры Хутынского служебника... С. 114; о процессе монументализации форм в конце XII в. см. также Сарабьянов В. Д. Стилистические основы фресок Георгиевской церкви и византийская монументальная живопись второй половины XII века // Церковь св. Георгия в Старой Ладог. История, архитектура, фрески / Автор – сост. В. Д. Сарабьянов. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 239, 247-262).*

<sup>326</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1 С. 98. Т. 2. Илл. 327; Попова О. С. Византийские иконы... С. 59. Ил. 28; Она же. Пути... С. 314. Ил. 289; Этингоф О. Е. Византийские иконы... Кат. № 15. С. 28-30, 353-357, 595-599.

<sup>327</sup> Попова О. С. Фрески Дмитриевского собора...; Она же. Пути... С. 314. Ил. 290-291; Лифшиц Л. И. Живопись второй половины – конца XII века // История русского искусства в 22 т. Т. 2/2 / Отв. ред. Л. И. Лифшиц, М., 2015. С. 255-266.

<sup>328</sup> Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες...; Попова О. С. Фрески Дмитриевского собора... С. 394-401.

<sup>329</sup> Она же. Византийские иконы... С. 58. Ил. 26-27.

<sup>330</sup> Джурич В. Византийские фрески... С. 77-79; Милошевић Д. Нешковић Ј. Ђурђеви Ступови. Београд, 1987.

<sup>331</sup> Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Exh. Cat. Benaki Museum / Ed. M. Vassilaki. Milan and Athens, 2000. No. 83. P. 484-485.

<sup>332</sup> Kitzinger E. I mosaici di Monreale...

<sup>333</sup> Sinkević I. The Church... Pl. 22. Fig. XLVI, XLVIII, 47-49; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 72-76.

симметричные гряды холмов, у подножия которых и остановлена художником скорбная процессия. Фигуры главных персонажей вписаны в мысленный полукруг, в основании которого лежит тело Спасителя, а в верхней своей части дуга полукружия скользит по спине Иоанна и, спускаясь, охватывает скрещенные нимбы Христа и Марии слева и силуэты коленопреклоненных Иосифа и Никодима справа. В глубину композиция не развивается. Все представленное преимущественно видится в силуэтах. Тому способствует система ясных красочных отношений: цветовые пятна фигур и пейзажа художник сопрягает друг с другом и с фоном так, чтобы обеспечить отчетливо внятное звучание каждого из этих пятен.

На темно-синем общем поле контрастно выделяются силуэты охристо-желтых холмов, один из которых становится выгодным фоном для фигуры Богоматери в вишневом мафории и синем хитоне. Фигуру Христа художник выделяет обрамляющим ее темным силуэтом Богородицы, а в местах, где тело Господне соприкасается с белой плащаницей, обрисовывает его довольно широкой линией темно-коричневого цвета. Сияющим на темно-синем предстает силуэт Иоанна Богослова. Яркой белильной полосой гиматия у него на спине художник решительно отделяет голубой хитон апостола от окружающего его синего фона. Одетый в черное Никодим, фигура которого подчеркнута изображенными позади него светлыми гребнями холмов, становится оттеняющим фоном для силуэта Иосифа в рыжевато-охристом плаще. Жена в черном мафории, представленная на правом фланге композиции, контрастирует с сияющими склонами холмов, в расселину которых она помещена. Мрачный проем гробового входа акцентирован окружающими его светло-желтыми пластами погребального холма.

Ясная очерченность одних форм на фоне других и на общем композиционном фоне повсюду рождает линии, по преимуществу плавные и гибкие. Их переклички и повторы создают неспешно льющийся, все между собой согласующий ритм. Главный мотив изображения – полукруг. Подчинив себе центральную группу персонажей, выделив и объединив их, он откликается многократным эхом в дугах холмов, округлых силуэтах склоненных фигур,

каскадах параболических складок одежды, дисках золотистых нимбов. Линии, контуры, силуэты перетекают друг в друга, друг друга предвосхищают, продолжают, обуславливают. Так, дуга Иоанновой спины плавно переходит в изгиб свободно вытянутой руки Христа, образуя в самом центре композиции необычайно выразительную S-образную линию. Ее мягко пересекает в месте соприкосновения кистей рук Спасителя и Иоанна похожий на нее контур ближайшего холма.

Последовательно проводимый художником линейно-плоскостной принцип, по-видимому, заимствуется у экспрессивной миниатюры круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Однако свойственная последней тенденция к плотному, густому заполнению иллюстративного поля различными элементами изображения, с нередким развитием композиции по вертикали, сменяется в Нерези тяготением к фризообразным, свободно развернутым вширь сценам с большими плоскостями ничем не заслоненного, открытого синего фона.

Ключевая роль линий в ритмическом синтезе композиции отнюдь не умаляет их значения как важнейшего фактора эмоциональной выразительности. Исполненные проникновенного чувства, они неустанно гнутся, растягиваются, растекаются по поверхности земли, словно в непреодолимом стремлении прильнуть к телу Христа.

К эмоциональному воздействию линии присоединяются выразительные возможности цвета. Доминируют синие и желтые. Будучи дополнительными, они усиливают друг друга: желтые делаются гуще и теплее, синие – глубже, насыщеннее. Ритм, в котором происходит их неторопливое чередование, не перебивает плавной ритмики линий, но, напротив, стремится быть с нею в согласии. Своя образная роль у темных красок – черных одеяний Никодима и одной из жен, темно-вишневого мафория Богородицы и, наконец, черного пятна широко разверстого гробового входа. Это последнее – самый мрачный, самый трагичный акцент композиции. Но каким бы суровым ни было звучание темных тонов, им не дано пересилить исполненного надежды аккорда светлых. В самом центре сцены над главной группой персонажей возвышается фигура юного

Иоанна в сияющем гиматии и хитоне с множеством световых линий на гребнях складок. Серебрится хрупким светом тонкая повязка на бедрах Христа. Слепительна белизна украшенной золотом погребальной пелены. Нежно сияют склоны холмов правого фланга.

Густая синева фона с ясными на нем профилями желтых, мягко наплывающих друг на друга холмов, плавные силуэты склонившихся фигур, теплое свечение золотистых нимбов, сияние одежд – все стремится наполнить сцену чувством вдохновенной и светлой печали. Это мягкое, лирически окрашенное настроение очень классично по своей сути. Художник дорожит им, оберегает и всячески поддерживает: и плавностью линейного ритма, и чистым созвучием синих и желтых, и активностью белого – то плотного, ободряюще-свежего, как на ткани погребальной пелены, то нежного, прикровенно сияющего, как на склонах холмов.

Однако этим художественное намерение мастера не ограничивается. Цель его состоит в том, чтобы, сохранив, насколько возможно, классическую интонацию целого, выйти к острой, не доступной для языка классического искусства выразительности отдельного образа. В полной мере его устремление проявляется в трактовке образа Богоматери.

Фигуру Марии художник представил в неожиданно резком, безжалостно распластывающем ее по плоскости ракурсе. Не следует принимать это за неумелость. Перед нами самый сильный из подаваемых зрителю знаков о переходе к иной, далекой от классической, условно-экспрессивной системе образа и языка, знак, призывающий эту систему принять, почувствовать всю свежую силу ее выразительных возможностей. Клиновидный силуэт Богородицы похож на стремительно летящую птицу. Он рассекает плавное течение композиционных линий, заставляя зрителя мгновенно почувствовать страстный порыв Марии, ощутить пронзительную силу Ее материнского чувства.

Трагическая суть образа раскрыта в силуэте лаконично и остро. Но едва ли меньшая роль в передаче эмоций Богоматери отводится трактовке Ее лица. Припав щекой к лику Сына, Мария взирает на Него с болью и отчаянной

нежностью. Сильное чувство искажает Ее черты. К одной, расположенной где-то над переносицей точке мучительно стягиваются веки, брови и широкий носовой гребень. В беззвучном рыдании растянулись губы. Все черты укрупнены и подчеркнуты контрастной светотенью. Длинная тень, словно горячая слеза, сползает от нижнего века к уголку рта. Яркие световые штрихи обозначают характерные для плачущего лица морщинки рядом с уголками глаз и отмечают выступ скулы, сильнее проступившей в искаженном страданием лице. Своей активизированной мимикой лик Богоматери невольно вызывает в памяти образы страдающих гигантов с Пергамского алтаря или трагические маски античного театра.

Экспрессия образа окрашена суровостью: поза угловата, одеяния трактованы аскетически скупно, лик темен, черты искажены. Все выглядит еще острее и суровее по контрасту с красотой Божественного Сына, величаво покоящегося в объятиях Марии.

Черты Спасителя гармоничны и благородны. Обнаженное тело прекрасно соразмерностью стройных членов. Пропорции заметно удлинены, но это свойственно и другим классическим образам XII в.: искусство эпохи было нацелено на сильнейшую спиритуализацию образа, и преодоление телесности посредством вытягивания и уплощения фигур являлось одним из прямых путей к достижению данной цели.

Необыкновенно стройное, строго вытянутое по горизонтали тело Христа кажется невесомым и парящим. Окружающие его персонажи как будто даже не поддерживают, а только трепетно к нему прикасаются.

Как бы принаравливая тело Христа к ракурсу Богоматери, художник заметно разворачивает его верхнюю от пояса часть на зрителя. Связь изображения с плоскостью дополнительно усиливается особенностями моделировки. Поскольку тени, выявляющие мышцы, оттеснены на самые края каждой из них, то выпуклости их выглядят мало закругляющимися, как бы «стесанными». При этом рисунок мускулатуры отчетлив, словно резцом вырезан в камне. Своими

мотивами в виде овалов, парабол и растянутых дуг он хорошо вплетается в общее орнаментально-линейное целое композиции.

Несмотря на существенные различия в трактовке образов Христа и Богородицы – классически-идеального и обостренно-экспрессивного соответственно – образы эти принадлежат к одному стилю или, говоря другими словами, выдержаны в едином стилистическом модуле, одна из важнейших граней которого – повышенная плоскостность, другая – подчеркнута стройные пропорции. Более чем очевидные у Христа, последние просматриваются и в сильно стилизованной фигуре Богородицы – ее удлинённых бедрах и голенищах, высокой, хрупкой шее. Утонченность стиля, проявляющая себя в общей элегантно вытянутости и облегченности фигур, заметна также и в малых деталях. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на руку Христа, лежащую на белой ткани погребальной пелены, Его узкую, с длинными пальцами кисть, изящная изогнутость которой в запястье тонко вторит плавному изгибу тела в поясе. Хрупкой выглядит и кисть руки Богородицы, та, что бережно поддерживает голову Сына. Изящны Ее грациозно прижатые одна к другой узкие стопы, полускрытые тканью голубого хитона. Утонченность в той или иной степени присуща всем образам фрески, вне зависимости от того, какое из начал в них берет верх – классическое или экспрессивное.

Другой подчеркивающий экспрессию Богородицы образ – склонившийся над телом Христа Иоанн. В то время как чувства Марии пронзительны и трагичны, эмоции апостола отличаются мягкой проникновенностью, сердечностью. Широко открытые глаза святого неотрывно, с печальной нежностью взирают на Спасителя. Брови сдвинуты и приподняты над переносицей почти как у Богородицы. Но складка губ спокойна. К тому же, несравненно мягче исполнена моделировка лица. Высветление карнации от краев лица, опущенных бородкой, и до выступа скулы, отмеченного нежным, тающим в основной охристой тональности бликом, происходит практически неуловимыми для глаза переходами. Тени, столь же нежные, как и света, уводят в холодную часть спектра. Их зеленоватый, с легкой серовато-белесой голубизной оттенок

напоминает окраску лишайников, которыми иногда бывают покрыты стволы и ветви деревьев. И только узкая треугольная тень, которая, выгнувшись по форме щеки, спускается от нижнего века к покрытому усом уголку рта, немного сгущена с тем, чтобы лучше выявить пластику и одновременно внести в образ элемент экспрессии.

Искренность, открытость чувства, запечатленного в лице юного апостола, покоряет, но еще до того, как мы сможем различить его черты, на расстоянии, нами уже воспринимается целый спектр эмоций, выраженных в силуэте святого. Благоговение, скорбь, трепетная нежность – все вложено в упругое, волнообразное движение любимого ученика Иисуса. Фигура, в своем абрисе напоминающая изысканную линию стиля модерн, сильно стилизована: пропорции ее значительно удлинены, гибкость неправдоподобна. Но именно благодаря этой стилизации удастся достичь столь яркой эмоциональной выразительности образа. К тому же, прибегая к стилизации, художник подчиняет фигуру апостола задаче построения единого композиционного целого. Дуга Иоанновой спины становится вершинной частью воображаемого полукруга, организующего расположение главных персонажей. Помещенный в центр сцены силуэт апостола выступает в роли той задающей формы, которая плавно «эманерирует» в другие элементы изображения – профили холмов, силуэты склонившихся Иосифа и Никодима.

Стилизация фигуры – ради экспрессии или композиционного построения, линейно-ритмической целостности сцены – принцип сугубо неклассический. И все же образ Иоанна, весь его характер и настроение, по большому счету, воспринимаются как классические. Будучи сильно вытянутым и сверхъестественно гибким, тело апостола не лишено объема и прочно стоит на земле. Выпуклость обращенного к нам бедра достигнута контрастом между ярко выбеленной его передней поверхностью и затененной боковой. Должная устойчивость постановки обеспечена крупными стопами. Тщательно выписанные, вплоть до выявления отдельных фаланг на длинных пальцах, они основательно, на всю подошву соприкасаются с поверхностью земли. Движение фигуры хоть и причудливо, но плавно, ненапряженно. В рисунке складок, красивыми волнами

спускающихся по спине, вдоль рукава, намечается тяга к рокайльным излишествам. Но чувство меры еще не нарушено. Гибкий контур спины ясен и чист. Лику – и в выражении, и в моделировке – присуща особая мягкость.

Сияющий одеждой, похожий на упругий, только что выбившийся из-под земли весенний росток, Иоанн, несмотря на всю свою искреннюю печаль, полон светлого предчувствия. Кажется, что его образ олицетворяет веру в грядущее Воскресение и предвосхищает пасхальную радость.

Иным характером наделяется образ жены, замыкающей композицию справа. Облаченная в черный мафорий, с лицом, погруженным в зеленовато-сизую тень, она выглядит скорбной и аскетически строгой. Немного смягчает этот суровый настрой только теплый померанец рукавов ее хитона да такой же цвет головной повязки, выступающей из-под черного плаща.

В образе Иосифа Аримафейского переживания, более или менее открыто проявленные у других персонажей, сменяются задумчивой сосредоточенностью. Его взгляд обращен внутрь себя. Только чуть наметившаяся межбровная складка и заостренная парабола усов, свисающих по сторонам от строго сомкнутого рта, придают выражению святого скорбный оттенок.

Итак, характер, оттенки, степень открытости скорбного чувства широко варьируются: трагически-страстное, достигающее предельного напряжения у Богоматери, оно окрашивается нежным лиризмом у Иоанна, обретает аскетическую строгость у святой жены и делается совсем сдержанным у Иосифа Аримафейского. При этом есть ощущение некой отъединенности, как бы замкнутости каждого из персонажей в своем индивидуальном переживании. Особая широта композиции, разреженность ее структуры, плавность и замедленность ритма приводят к тому, что герои сцены кажутся погруженными в глубокую и как бы разобщающую их тишину. В этом фрески Нерези заметно отличаются от памятников экспрессивного направления.

Возьмем для сравнения сцену «Положение во гроб» из церкви свв. Бессребреников в Касторье<sup>334</sup>. Здесь все участники действия охвачены единым

<sup>334</sup> *Pelekanidis S. Chatzidakis M. Kastoria...* P. 33. Fig. 12.

порывом, сила которого подчеркивается контрастом с крайней затесненностью сценического пространства. Общее для группы напряженно-экстатическое состояние нагнетается одинаково суровым, отвлеченно-сосредоточенным выражением ликов, схожестью напористых силуэтов угловато согнувшихся могучих фигур, мощным вихрем их драпировок. В нерезском «Оплакивании» похожую степень эмоциональной «сплоченности» проявляют разве что ангелы, отчаянно горящие в небесах. Но даже их бурная реакция не нарушает основного настроения сцены, разлитой в ней одухотворенной, окрашенной светлой печалью тишины<sup>335</sup>.

**Сретение**<sup>336</sup>. Сцена «Сретение» расположена в центральном регистре росписи на южной стене. Ее плоская фризообразная композиция строго симметрична относительно изображенного в центре алтарного престола, над которым на изящно-хрупких колонках возносится похожий на легкую скорлупку белый купол кивория. По сторонам от алтаря равномерно расставлены тонкие, стройные фигуры действующих лиц. Прозрачный ритм вертикалей, несущий в себе нечто торжественное и строгое, контрастирует с мягкой ритмикой гибких, печально стелющихся линий представленного строго напротив «Оплакивания».

Фоном для сцены служит полоса розоватого, украшенного разноцветными вставками мрамора, которая, полностью совпадая с изобразительной поверхностью, поднимается почти до половины ее высоты, где сменяется чуть более широкой полосой привычного темно-синего цвета. Фигуры персонажей производят впечатление инкрустированных в эту двусоставную поверхность. Эффект инкрустации тем сильнее, что мужские одежды как в цвете, так и в рисунке, образованном нижними краями гиматиев, явно перекликаются с декоративными вставками в мраморном полу. Продолжая аналогию с декоративно-прикладным искусством, можно заметить, что Симеон Богоприимец,

<sup>335</sup> В свое время Л. Адерманн-Мизгиш написала, что ритмическая перекличка композиционных линий нерезского «Оплакивания» создает впечатление многократно отраженного крика, а Э. Китцингер сравнил действие этих линий с «эффектом единой ударной волны, захлестывающей композицию» (*Hadermann-Misguich L. Tendances...* P. 432; *Kitzinger E. Byzantium and the West...* P. 52). Эти определения, на наш взгляд, справедливы лишь отчасти, поскольку, отдавая должное экспрессивному началу нерезского стиля, они не принимают в расчет его классическую составляющую. Думаем, что в большей степени такие характеристики подошли бы к «Положению во гроб» из касторийских свв. Бессребреников.

<sup>336</sup> *Sinkević I. The Church...* Pl. 16. Fig. XXXVII-XXXIX, 36-39; *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* Ill. 54-56.

благодаря своим переливчатым, источающим сияние драпировкам, оказывается не только самой светлой, но и наиболее выпуклой фигурой всей композиции, выступая на ее общем плоском фоне, словно драгоценная жемчужина. Стремление к декоративному воздействию заметно и в других, более мелких деталях - в орнаментальном рисунке светов в лице старца, в тщательной и прихотливой разделке мужских волос.

Вкус к декоративизму, как нельзя более отчетливо проявляющийся в «Сретении», но свойственный также и другим фрескам ансамбля, несомненно, наследуется из миниатюр круга Гомилий Иакова Коккиновафского, в которых изображение постоянно стилизуется, изобилует ритмическими переключками и повторами, уподобляется насыщенному цветом динамическому узору.

В основе образного строя «Сретения» так же, как и «Оплакивания», лежит сбалансированное противоборство классического и экспрессивного начал. Созерцательность, тихая духовная озаренность одних персонажей оттеняет и уравнивает драматизм и пронзительность других. Утонченная красота и изящество соседствуют с чертами суровости и гротеска.

Самой экспрессивной предстает пророчица Анна. Вся ее духовно-психическая энергия направлена вовне. Пронзителен взгляд старчески прозрачных, словно выцветших глаз, исполнен патетики указующий жест, стремителен шаг. Материя хитона, облекая бедра и голени, собирается меж длинных сухих ног и, падая вниз, рассыпается веером складок, ближе к земле образуя плотный вихрь. По сторонам лица растрепались седые пряди. Резко сдвинулись к переносице брови. Глухие цвета одежд – черного плаща и коричневато-охристого платья – не противоречат суровой природе образа. Особенной экспрессией отличается трактовка личного рельефа. Многочисленные морщины и неровности, а главное, доведенная до гротеска гипертрофированность скульных выступов и провалов плоти под ними делают лицо похожим на анатомическую штудию.

Аналогии для нерезкой пророчицы во множестве дают как более ранние, так и позднейшие памятники экспрессивной тенденции. Так, в Гомилиях Иакова Коккиновафского часто встречаются персонажи, представленные в том же, что и

у Анны, энергичном шаге и с такими же, как и у нее, острыми коленями, рассекающими ткань плотно облекших ноги одежд и тем самым дающими импульс к бурному образованию складок, подчеркивающими устремленность фигуры вперед<sup>337</sup>. В Курбиново трактовка не только фигуры, но и лика св. Елизаветы в сцене ее встречи с Богородицею близко напоминает нерезскую фреску<sup>338</sup>. Похожим образом и у Елизаветы, и у Анны акцентируются характерные для старческого лица неровности, изображаются напряженно сдвинутые брови и выбившиеся из-под мафория редкие седые пряди. И тут, и там – охваченность сильным волнением и суровая значительность.

По иному трактован образ Богородицы в «Сретении». Ее облик несет на себе печать сдержанной строгости. Внутреннее напряжение передается тревожно-тоскующим взором больших, окаймленных глубокими тенями глаз, устремленных вдаль, поверх вышедших навстречу и остановившихся с преклоненными головами Симеона и Иосифа. Внешняя сдержанность Марии подчинена выражению Ее духовной силы и мужественной готовности принять все, что должно произойти по воле Творца. Самообладание и решимость подчеркнуты прямой осанкой, твердой линией губ, широким подбородком, крутой линией носа. Вишневый цвет мафория из-за разделки его голубоватыми пробелами кажется фиолетовым, т. е. более холодным и напряженным. Он контрастирует с густым и теплым цветом желтых нимбов Богородицы и Младенца и подчеркивает высветленный зеленовато-охристый тон карнации Их лиц, словно побледневших от сильного волнения.

Образ Младенца на руках Богородицы – главное эмоциональное средоточие сцены. Столь экспрессивного, столь гротескно-выразительного, тревожного и незащищенного Христа в этой сцене мы не встретим ни до, ни после Нерезы. Почти лишенная волос, с непомерно большим лбом Его голова резко повернута на тоненькой шее в сторону Симеона и Иосифа. Два огромных, чуть выпуклых и прозрачных, словно от слез, глаза глядят из глубоких, темных глазниц

<sup>337</sup> См., напр., фигуры Анны, Марии и Захарии в сцене приветствия Захарией Марии парижского экземпляра Гомилей Иакова Коккиновафского, Paris. gr. 1208, л. 91 (*Linardou K. Reading...* P. 87. Pl. 56) или фигуру Анны, получающей весть о возвращении Иоакима, в той же рукописи, Paris. gr. 1208, л. 21 об. (*Linardou K. Reading...* P. 31. Pl. 13).

<sup>338</sup> *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo...* Vol. 2. Fig. 42.

напряженно и страдальчески. Беспокойство Младенца акцентировано движением Его ручек, порывисто протянутых к шее Матери, словно в поисках защиты. В то же время, как и в образе Марии, в образе Христа находят выражение не только тревога и беспокойство. В повороте головы Младенца, в строгой приподнятости Его лика, во взгляде, обращенном вдаль, ощущается решимость, готовность принять и исполнить волю Отца.

Иосиф Обручник, чья фигура представлена на правом краю сцены, симметрично замыкающей ее слева пророчице Анне, является полным ее антиподом в плане образной характеристики. Насколько экспрессивно остра и драматична Анна, настолько мягок и лиричен Иосиф. Созерцательный и внутренне сияющий, он весь словно полон некоего скрытого восхищения<sup>339</sup>. Во внешнем облике каждая черта - большие темные глаза под спокойными дугами бровей, правильной, аккуратной формы нос, мягко очерченные губы, сияющие серебром седины, деликатный и как бы оберегающий жест правой руки, придерживающей клетку с жертвенными голубями – привлекает своей красотой и благообразностью. Тона одежд – голубые, желтые, травянисто-зеленые – хорошо дополняют друг друга. Их нежная мажорность созвучна тихой просветленности образа, всей его лирически-мягкой настроенности.

Замечательный пример взаимопроникновения экспрессивного и классического начал являет собой образ Симеона Богоприимца. Многие в его трактовке напоминают пророчицу Анну и другие экспрессивные образы как в Нерези, так и в других памятниках XII в. Тут и сгущенный, темно-коричневый тон карнации, суровость которого подчеркнута светящимся ореолом седых волос, и сильно выступающие скулы, вот-вот готовые прорвать сухой пергамент кожи, и густые нахмуренные брови. При всем том облик святого, безусловно, удерживает костяк комниновской «классической» модели: овал благородно вытянут, нос тонок и по-комниновски изогнут к низу. К классическим чертам относимы также чистые и плавные линии силуэта, элегантная удлиненность пропорций, нежные цвета

<sup>339</sup> Попова О. С. Русские иконы начала XIII века и византийское искусство // *Она же. Проблемы...* С. 484-486.

одежд, хотя источаемое ими сияние более интенсивно, чем того требуют классические вкус и чувство меры.

Крупные пастозные пробела, словно осязаемые сгустки света, ложатся на облачение старца. Контраст этих пробелов с незначительными по площади участками лиловой тени и общим темно-синим фоном создает эффект сильнейшего свечения, что вкупе со светоносностью седин чрезвычайно спиритуализирует образ.

Глубокое взаимопроникновение классических и экспрессивных черт, наблюдаемое в образе Симеона, характерно и для других образов церкви, например, старцев-монахов из нижнего регистра росписи центрального объема. Среди них особенную близость к Богоприимцу демонстрирует преподобный (Онуфрий?), запечатленный крайним слева под «Снятием с креста»<sup>340</sup>. Сходны и его тонкие черты, и контраст темного, словно закопченного лика со светящимися волосами. Оба старца, сухие, легкие и одновременно сияющие, как бы зримо являют самую суть аскетического идеала – духовное торжество над плотью, обветшалой, истощившейся, почти исчезнувшей, непрерывное пребывание в духе, неустанное внутреннее горение. И оба они, парадоксальным образом, не лишены классически-комниновского изящества, аристократизма.

**Рождество Богородицы**<sup>341</sup>. Композиция «Рождество Богородицы» находится на западной стене церкви над входом из нартекса в наос. Так же, как и сцены, рассмотренные выше, она свободно растянута вширь, с образом купания новорожденной, расположенным в один ряд с ложем Анны, в левой части композиции.

Основу колорита фрески составляет контрастная пара вишневого и малахитово-зеленого цветов, которые непосредственным образом противостоят друг другу во многих местах этой сцены. Так, вишневые краски ткани, драпирующей ложе Анны, контрастируют с зеленым цветом ее покрывала сверху и позема снизу. А зеленый тон платья на служанке, помогающей Анне подняться,

<sup>340</sup> И. Синкевич и Д. Барджиева-Трайковска определяют этого святого как Макария (*Sinkević I. The Church... P. 61. Fig. 64; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... P. 66-67. Ill. 39-40*).

<sup>341</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 19. Fig. XVII, 43; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 77-79.*

сопоставлен с вишневыми тонами ее ложа и мафория, с одной стороны, и вишнево-лиловыми красками в одеждах девушки с кувшином, с другой стороны. Участки зеленого и вишневого постоянно соседствуют в архитектуре.

Заметная роль в композиции отводится также желтым тонам: сосредоточенные в левой части сцены, они как бы окружают новорожденную Марию своей теплотой. Плотным желтым цветом окрашен Ее нимб, внутренняя поверхность купели и украшающий ее снаружи орнамент. Желто-рыжие складки-штрихи нанесены на белые, приподнятые рукава склонившейся над купелью повитухи, на белый хитон ее стоящей рядом помощницы с кувшином и на белую, возвышающуюся за спиной Анны подушку. Радует глаз сочетание этих светлых, словно золотистых пятен с вишневыми красками верхнего платья служанки и мафория праведной Анны. Каждый цвет, и желтый, и вишневый сильно выигрывает в соседстве друг с другом.

Фон сцены, как обычно, темно-синий. На нем отчетливы силуэты в светлых одеждах, а желтый цвет нимба Анны, будучи дополнительным к синему, становится в его окружении особенно густым и теплым. Кроме того, синий присутствует в рисунке складок на платке повитухи и хитоне входящей служанки. Надо заметить, что голубые линии, нанесенные на плотный белый цвет этих тканей, делают его более холодным и, видимо, от этого он кажется особенно чистым. Замечателен контраст такого чистого и плотного белого с темно-вишневым. Он придает особую торжественность жене, чей профильный силуэт эффектно выступает на фоне темного дверного проема.

Колорит сцены в целом отличается напряженной звучностью. Все составляющие его краски накладываются плотно и обладают значительной степенью цветовой насыщенности. Темные, по преимуществу холодные, несущие в себе определенную долю суровости вишневые и малахитовые тона вступают в интенсивное взаимодействие с теплыми желтыми, рыжеватыми, золотистыми, а также белыми цветами на общем синем фоне композиции. Энергия контрастного сопряжения цветов придает сцене настроение приподнятой взволнованности и одновременно подчеркивает ее строгую, серьезную значительность.

Подбор для соседних элементов изображения контрастных, взаимно усиливающих друг друга цветов и ритмическое их чередование – это принцип колористического построения, который, безусловно, роднит фрески Нерези с экспрессивной миниатюрой круга Гомилий Иакова Коккиновафского. В то же время ближайшее их сравнение показывает, что палитра росписей становится гораздо более строгой, сдержанной по цветовому тону. Так, красный, который миниатюристы любили давать в варианте близком к спектральному, фрескисты используют только в смесях, получая в итоге различные оттенки вишневого, лилового, красно-коричневого. Синий у них на палитре также заметно темнеет. Кроме того, в росписях, в отличие от миниатюр, активно присутствуют ахроматические черный и белый. Правда, крупные пятна последнего, как правило, оживляются цветными линиями и штрихами, контрастными к тону соседних элементов изображения.

Существенно облагородить колорит, придать ему утонченность и разнообразие помогают такие приемы, как лессировочное письмо<sup>342</sup> и цветовые переливы<sup>343</sup>. Первое, в основном, используется в ликах, но также и в частях пейзажа, и в некоторых драпировках. Прозрачные и полупрозрачные, цветные и белильные слои-лессировки обогащают цвет, делают его звучание более изысканным, прикровенным.

<sup>342</sup> «Наличие лессировок, при помощи которых мастер управлял и пигментной массой и постепенным наращиванием тончайших слоев – обеспечивало редкую деликатность живописной поверхности, ее проработанность и, в конечном результате, необыкновенную культуру живописи в целом. Именно в этих приемах проявляется основа профессионализма художника, а исполненные с их помощью образцы византийской живописи притягивают нас своим техническим совершенством» (*Яковлева А. И.* Техника византийских икон. Поиски соответствий с художественным стилем // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008. М., 2008. С. 77). Приведенные слова сказаны по поводу иконописи, но думается, что их можно отнести и к фресковой, и к миниатюрной живописи Византии.

<sup>343</sup> Согласно В. Н. Лазареву, эффекты цветовых переливов особенно распространяются в византийской живописи после середины XI в. Примером служат мозаики Дафни, где «переливчатые тона... достигаются путем перехода зеленых, желтых, синих, фиолетовых, розовых и серых тонов в белый либо при помощи контрастного сопоставления коричнево-красного с голубым» (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 93). Заметим, что упомянутый последним «контрастный» тип перелива весьма характерен и для комниновских миниатюр, в том числе для миниатюр круга Гомилий Иакова Коккиновафского, где нередко можно видеть лиловые одежды с голубыми отсветами-переливами. См., напр., Vat. gr. 1162, л. 127 об. (*Linardou K.* Reading... P. 148. Pl. 111); Paris. gr. 71, л. 24 об. При этом, в отличие от рукописей втор. пол. XI – нач. XII вв., в кругу Гомилий, так же как затем и во фресках Нерези, все эти цветовые «отсветы» даются гораздо более крупными и ясно очерченными полосами и плоскостями. Об особенностях трактовки цвета и света в раннекомниновской живописи см. также: *Лифшиц Л. И.* Заметки о соотношении техники и стиля в живописи середины XI – начала XII в. // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век / Отв. ред. О. Е. Этингоф. СПб., 2002. С. 335-338.

Эффекты переливчатого цвета по большей части характерны для одежд. Например, драпировки, каштановые в тенях, на переходе к свету могут переливаться охристыми, зеленоватыми и серовато-голубоватыми оттенками. Там же, где тени окрашены зеленым, аналогичные переходы исполняются лиловыми и голубыми цветами<sup>344</sup>. А в лишенных пробелки коричневато-охристых или коричневато-розовых одеждах сам свет может окраситься легкой бирюзой. Как ничто другое, такого типа сложные, требующие от художника недюжинного мастерства и артистического вкуса приемы выдают связь нерезских росписей с классической традицией столичного искусства. Синтез этих приемов с новейшими колористическими вкусами, о которых со всей решимостью заявили миниатюристы круга Коккиновафского мастера, определяет общее впечатление от колорита ансамбля.

В связи с трактовкой драпировок можно дополнительно отметить, что ощущение, которое они оставляют, часто бывает двойственным. С одной стороны, светоносность представленных здесь тканей может казаться совершенно мистической и ирреальной, а с другой, пробела и цветные переливы живо напоминают о бликах и рефлексах на глянцевых поверхностях дорогих, но вполне земных – шелковых, атласных – материалов, которые художники, несомненно, видели в реальной жизни. Иными словами, установка на спиритуализацию образа в творчестве нерезских мастеров отнюдь не исключала опоры на живые визуальные впечатления.

**Введение во храм**<sup>345</sup>. Еще одна художественная проблема, которую можно обсудить на примере сцены «Рождество Богоматери» и соседней с ней, частично сохранившейся композиции «Введение во храм» - это особенности трактовки времени в нерезских росписях.

В образе «Введения» художнику как будто не достало места, и он не стал представлять всю длинную вереницу иерусалимских дев, но показал лишь самое ее начало – несколько тесно сбившихся в группу, прижатых к краю композиции и частично им срезанных фигур. Только одна из них представлена больше чем на

<sup>344</sup> Одежды Иоакима в сцене «Введение во храм» (*Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 80*).

<sup>345</sup> Ibid.

половину, еще одна – примерно на треть, а у всех остальных виднеются только части ликов и макушки. Благодаря такой «случайности кадра» создается на редкость убедительное впечатление многолюдной, движущейся толпы на пороге Иерусалимского храма. Мария и Ее родители уже прошли внутрь. Девы идут следом. Их стройные, гибкие тела словно покачиваются в шаге. Возникает невольное ощущение живого, конкретного мгновения, и это явно идет вразрез с довлеющим в византийском искусстве чувством вневременного, вечного.

Композиция «Рождество Богоматери» на правом своем фланге также имеет дверной проем. В нем появляется фигура переступающей порог служанки. Частично она еще скрыта от нашего взора. Движение входящей передают легкий наклон корпуса, выдвинутое вперед плечо, согнутая в колене нога и даже длинная, качнувшаяся назад серьга. Но вроде бы готовое возникнуть ощущение сиюминутности мгновенно гасится: торжественность, присущая позе и лику жены, неспешные движения и сосредоточенно-строгие лики других персонажей, так же как и величавый ритм композиции в целом вновь возвращают нас к восприятию представленного события как идеального, вневременного, бесконечно длящегося и повторяющегося.

Мерцание двух впечатлений – погруженности в повествование, в его время, и остановки сюжетного времени – в той или иной степени свойственно всем сценам ансамбля. Причем оживлению повествования и пробуждению чувства конкретного во многом способствует приближенная к человеку, эмоционально-страстная трактовка целого ряда образов. Вместе с тем многое в Нерези по-прежнему подчинено совершенно обратному – созданию впечатления преодоленного времени, выходу из сюжета на уровень, приподнятый над повествовательными реалиями. Это и ясная выстроенность композиций, тяготеющих к центральной симметрии, не загруженных деталями, с широкими плоскостями свободного синего фона, и благородная сдержанность поз и движений большинства персонажей, и созерцательность либо строгая сосредоточенность их ликов, и все соединяющий, согласующий между собою ритм плавных линий, и, наконец, мистический свет, покрывающий холмы,

одежды и лики. Благодаря всему выше перечисленному, моменты живого рассказа с человеческими эмоциями и страстями словно замирают в божественной озаренности и безмолвной тишине, плоть и драпировки как будто твердеют, застывают, источая неземное свечение; все представленное достигает уровня своих высших, созерцательных смыслов.

Итак, на конкретных примерах мы постарались показать, что в стиле и образе росписей Нерези, действительно приходят в активное взаимодействие две ключевые тенденции комниновского искусства – классическая и экспрессивная. Первая проявляет себя в таких признаках ансамбля, как гармония композиционных построений и вкус к тонким живописным приемам (лессировки, переливы цвета), благородно-вытянутые пропорции фигур и присущая многим из них грациозность поз и жестов, аристократически утонченные типы значительной части ликов и деликатная, сплавленная моделировка некоторых из них. Кроме того, классическая составляющая дает о себе знать в трактовке внутреннего мира определенной части персонажей – в свойственной им созерцательности, благородно сдержанном или лирически мягком характере эмоциональности.

На зависимость памятника от экспрессивного направления указывают повышенная плоскостность изображений, плотные, возбуждающие активность друг друга краски, напряженные световые эффекты, тяготение к декоративизму, вкус к стилизации. Сюда же отнесем интерес к характерному и гротескному, стремление к заострению контрастов в моделировке формы, вкус к аффектам, к драматическим, резким эмоциям и душевным движениям.

**Исторические параллели.** Отдельного внимания заслуживает такая яркая, при первом же знакомстве бросающаяся в глаза черта нерезских образов, как их аристократизм.

Напомним в этой связи, что к середине XII в. достигает своего максимума тот аристократический принцип правления, который впервые был взят на вооружение Комнинами<sup>346</sup>. В то время как при Алексее I (1081-1118) правящая элита Византии на 60% состояла из членов комниновского клана, в правление Мануила I (1143-

<sup>346</sup> *Каждан А. П.* Социальный состав господствующего класса Византии. XI-XII вв. М.: Наука, 1974.

1180) на их долю приходится уже 90%<sup>347</sup>. Доступ для чужаков в этот клан был самым эффективным образом перекрыт. Император лично контролировал браки своих родственников и свойственников. Неравные союзы расторгались<sup>348</sup>. Более того, не достаточно знатный претендент на руку аристократки мог быть подвергнут суровой каре. Известно, например, что один чиновник за свое нескромное желание войти в благородную семью поплатился носом<sup>349</sup>. Обострившееся у представителей элиты чувство аристократизма, принадлежности к знатному роду, избранному кругу, клану не могло не наложить свой отпечаток как на их быт и поведение, так и на создававшиеся по их заказу памятники изобразительного искусства. Прекрасным тому подтверждением является ансамбль Нерези, в котором образы не только воинов, но даже старцев-аскетов исполнены благородства и особой, изысканной грации.

Характерный пример - образ св. Космы Маиумского, занимающий крайнюю справа позицию под «Оплакиванием»<sup>350</sup>. Чрезмерная смуглость лица и строгость выражения святого свидетельствует о его аскетическом образе жизни. Однако облик в целом отмечен подлинно аристократическим изяществом, находящим выражение и в благородном строе удлиненных пропорций, и в особой, элегантно отточенности жеста: кисть руки эффектно изогнута в запястье, тонкие, длинные пальцы выразительно сложены, локоть с акцентированным изыском отставлен в сторону. Сочетание черт аристократизма и аскетизма заметно и в трактовке одежд св. Космы: платье, словно дорогая парча, тонко переливается от легкой высветленной бирюзы к тихо мерцающему золоту, в то время как на плечах – темная и плотная, будто грубая шерсть, коричневая накидка.

Проникновение в ансамбль аристократической тенденции, несомненно, связано с классическим началом стиля. Благородство и утонченность отличали классические образы уже во второй половине XI в.<sup>351</sup> Однако особенной остроты своего проявления в искусстве аристократическая тенденция достигает с

<sup>347</sup> Там же. С. 184, 259, 261.

<sup>348</sup> Там же. С. 59.

<sup>349</sup> Там же.

<sup>350</sup> *Sinkevič I. The Church... Fig. 69; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 44.*

<sup>351</sup> См., напр., образы евангелистов в таких рукописях третьей четверти XI в., как cod. 57 Национальной библиотеки в Афинах и Син. гр. 518 в Государственном историческом музее Москвы (литературу см. в прим. 283 выше).

наступлением следующего, XII-го столетия, с возникновением таких памятников, как мозаическое панно 1118 года в южной галерее Софии Константинопольской<sup>352</sup>. Уже не раз и совершенно справедливо констатировалось в литературе сходство василиссы Ирины с этого панно и св. Пантелеимона с фрески на предалтарном столбе нерезской церкви<sup>353</sup>.

Действительно, и форма лика, пикантно расширенного в скулах и изящно зауженного к подбородку, и рисунок тонких серповидных бровей, продолговатых глаз и хрупкого удлинённого носа удивительно близки в двух образах. Но сходством физиогномики дело не ограничивается. Острое ощущение хрупкости и царственности, утонченности и холодноватой отстраненности, характеризующее императрицу, сродни изяществу и горделиво-властной строгости св. Пантелеимона. И в том, и в другом случае очевиден отпечаток изысканных аристократических вкусов и рафинированной культуры придворной среды.

Для полноты картины необходимо напомнить, что одновременно с аристократической существовала и другая, «демократическая» тенденция, проявления которой в литературе и искусстве во многом стимулировались той же самой комниновской элитой. К числу таких проявлений, как уже говорилось, могут быть отнесены миниатюры круга Гомилий Иакова Коккиновафского, с характерными для них нарочито «сниженными» типажам и праздничной, яркой красочностью.

Не избежали «демократического» влияния и художники Нерези. В целом ряде случаев один из них, по примеру Коккиновафских миниатюристов, заметно расширяет, как бы «оквадрачивает» нижнюю часть лица своих персонажей, среди которых назовем Богоматерь с Младенцем в «Сретении»<sup>354</sup>. Огрубленность такого

<sup>352</sup> См. прим. 298 выше.

<sup>353</sup> *Kitzinger E.* The Byzantine Contribution... P. 30; *Sinkević I.* The Church... P. 80-81.

<sup>354</sup> Похожим образом трактован, например, лик Моисея в сцене с Купиной в парижской рукописи Гомилий, Paris. gr. 1208, л. 73 об. (*Linardou K.* Reading... P. 70. Pl. 43). По-видимому, расширение личного абриса связано с желанием миниатюристов, а вслед за ними и фрескистов как можно больше развернуть изображение к зрителю и тем самым довести до манерной заостренности один из ключевых принципов своего стиля – плоскостность. Объем головы изображаемого персонажа как бы чуть сплющивается за неимением глубокого пространства. При этом возникают два основных типа деформации. В первом существенно расширяется нижний контур лица, а во втором чрезмерно широким, далеко выступающим вперед изображается лоб персонажа, благодаря чему возникает эффект сильно заглубленной переносицы. См., напр., лик евангелиста Матфея в Vat. Urb. gr. 2, л. 21. В Нерези к этому второму типу больше всего приближается апостол Иаков в «Преображении». В миниатюрах оба варианта деформации нередко совмещаются, в результате чего лицо персонажа выглядит как бы вогнутым. См., напр., лик центрального персонажа в группе священников слева в Vat. Urb. gr. 1162, л. 76 об. (*Hutter I., Canart P.* Das

типа, особенно в сравнении с классическим «комниновским», вполне очевидна. «Народные» черты проступают в широкоскулом лице св. Феодора Студита<sup>355</sup>.

Также в русле «демократической» тенденции может быть рассмотрено стремление к подчеркиванию различных шероховатостей – морщинок, складок и других неровностей – личного рельефа. По сравнению с миниатюрами круга Коккиновафского мастера, где данная манера моделировки только-только наметилась<sup>356</sup>, в Нерези она и больше развита, и шире применяется. Но как бы ни была груба поверхность лика, за всеми его морщинами довольно часто проступает благородный, классический комниновский типаж – удлинённый овал, высокий череп, миндалевидный разрез глаз, небольшой, красиво очерченный рот. В отличие от экспрессивных миниатюр Коккиновафского мастера, из которых данный тип исчез совершенно, в Нерези он не только продолжает жить, но используется наравне, если не с преимуществом перед всеми другими типами.

Еще одна важная тенденция комниновского периода, о которой необходимо упомянуть в связи с фресками Нерези, относится к сфере благочестия.

XII-й век в Византии явился свидетелем мощного движения за возрождение идеала монашеского общежития - киновии (т. наз. Евергетидская реформа)<sup>357</sup>. Если верить комниновским источникам, то многие ранее процветавшие обители в это время находились в глубоком упадке<sup>358</sup>. Их беды были связаны современниками с утратой игуменом контроля над собственной обителью вследствие попадания ее под власть внешних сил, худшей из которых была признана харистики – обычай передавать монастырь в условное, временное владение какому-либо лицу.

---

Marienhomiliar... S. 48; *Linardou K.* Reading... P. 91. Pl. 61).

<sup>355</sup> *Sinkević I.* The Church... Fig. 67; *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon... Ill. 45.

<sup>356</sup> См., напр., образ апостола Матфея на листе из коллекции Канеллопулос (1133), с его морщинистым лбом и отчетливо выступающими, напряженными надбровными дугами (о листе см. выше параграф 2.1. Илл. см. в: *Попова О. С.* Проблемы... С. 833. Ил. 543).

<sup>357</sup> *Thomas J. Ph.* Documentary Evidence from the Byzantine Monastic Typica for the History of the Evergetine Reform Movement // *The Theotokos Evergetis and Eleventh-century Monasticism. Papers of the Third Belfast Byzantine International Colloquium, 1-4 May 1992 / Ed. M. Mullett, A. Kirby* (Belfast Byzantine Texts and Translations 6.1). Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 1994. P. 246-273; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 441-453, 613-620. Vol. 3. P. 859-871. Критические замечания в адрес концепции Дж. Ф. Томаса см.: *Jordan R. H., Morris R.* The Hypotyposis... P. 20-28.

<sup>358</sup> *Gautier P.* Requisitoire du patriarche Jean d'Antioche contre le charisticariat // *Revue des études Byzantines.* 1975. Vol. 33. P. 77-132; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 3. P. 918 [33], 1032 [First *Semeioma*], 1051.

На эту тему уже около 1089 года появился острый памфлет. Его автор, Иоанн Оксит, убежден, что идеал общинной жизни несовместим с практикой светского вмешательства в дела монастыря, и для нормального функционирования киновии необходимо обеспечить ее независимость. Он показывает, что дисциплина в подчиненном харистикарию монастыре страдает уже потому, что власть этого, пусть и временного, управителя монастырскими делами с неизбежностью подрывает авторитет истинного главы обители – ее настоятеля. Получив монастырскую собственность на время, харистикарий более печется не о дальнейшей ее судьбе, но о своем обильном и скором доходе. На монастырской территории он может устроить всякого рода светские предприятия и превратить ее едва ли не в постоялый двор. Присваивая себе всю добытую таким способом выручку, харистикарий может спокойно смотреть, как приходит в обветшание монастырская церковь, как прекращается богослужение из-за отсутствия необходимых средств, как монахи, оставленные без куска хлеба, отказываются от киновийной дисциплины и устраиваются каждый, кто как может<sup>359</sup>.

В неголословном характере данного памфлета убеждает знакомство с одним из примечаний к типикону монастыря св. Маманта, восстановленного из руин в середине XII в. За некое время до этого здесь по вине неназванных харистикариев, которые «злоупотребляли монастырем как земельной собственностью и не искали ничего кроме выгоды... не только развалились все монастырские постройки, и лишь церковь стояла, да и та - без крыши, но даже монахов осталось всего двое, и они не жили в монастыре, но бродили вокруг в поисках хлеба насущного»<sup>360</sup>.

Разумеется, в такой ситуации не могло быть и речи не только о панихидах по основателю, но и о регулярном совершении литургии. И такое положение дел не могло не беспокоить основателей новых монастырей, которые желали, чтобы в

<sup>359</sup> *Gautier P. Requisitoire... P. 77-132*; см. также анализ этого памфлета в: *Magdalino P. The Empire... P. 270; Angold M. Church and Society... P. 277-278.*

<sup>360</sup> Изд. греч. текста см. в: *Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 703-704*; перевод на английский, осуществленный А. Bandy: *Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 1032.* Сходные замечания имеются в типиконах монастырей Предтечи-Фоверос, перв. ред. 1113 г., сл. ред. 1144 г. (изд. греч. текста: *Пападопуло-Керамевс А. И. Noctes Petropolitanae... С. 51*; перевод на английский R. Jordan: *Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 918 [33]*) и Богоматери Илиу Вомон, 1162 г. (греч.: *Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 717*; на англ. trans. by A. Bandy: *Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 1051*).

учрежденных ими обителях, пока стоит этот мир, всегда жили бы монахи, с усердием возносящие молитвы за души ктиторов и близких им людей<sup>361</sup>.

Создать для этого условия призван был запрет, включаемый в уставные документы монастыря, на передачу его кому-либо в харистикарную или иную собственность<sup>362</sup>. Тенденцию задает Ипотипосис константинопольской обители Богоматери Евергетиды (первая ред. 1054-1070, окончательная – 1098-1111 гг.)<sup>363</sup>, в котором сказано, что «этот святой монастырь должен быть независимым, свободным от чьего бы то ни было контроля и самоуправляющимся, что он не является субъектом ничьих прав, будь они императорские, церковные или частного лица, но должен быть под присмотром, руководством, управлением, ведением одной всепетой Богоматери и Благодетельницы (Евергетиды) и молитвы всеблаженного и святого нашего отца и действующего игумена» и что это должны гарантировать императорские хрисовулы<sup>364</sup>.

Провозглашая на страницах своих типиконов независимый статус монастырей, запрещая их передачу в харистикарную или иную собственность кому бы то ни было<sup>365</sup>, новые ктиторов также существенно урезают и собственные привилегии, вплоть до одного только права на поминование<sup>366</sup>.

Одновременно возрастает строгость и дотошность уставов в части, касающейся правил жизни самих насельников монастыря. Вверяя им судьбу обители, ктиторов требует беспрекословного соблюдения дисциплины. Реформаторский Евергетидский типикон выступает против всего, что мешает общинной жизни, и в

<sup>361</sup> О характерном для Комнинов стремлении превращать свои монастыри в семейные усыпальницы см.: *Morris R. The Byzantine Aristocracy and the Monasteries // The Byzantine Aristocracy, IX to XIII Centuries / Ed. M. Angold (British Archaeological Reports. International Series 221). Oxford, 1984. P. 117-124; Magdalino P. The Empire... P. 305; Angold M. Church and Society... P. 304-305.*

<sup>362</sup> К отказу от харистики могла подталкивать не только озабоченность ктиторов судьбой своих захоронений и поминований, но и моральные соображения более общего плана. Так, по словам Р. Моррис, «сложные военные обстоятельства, в которых оказалась империя в конце XI в. и вызванное этим как результат духовное самоисследование способствовали подъему нового типа этики, которая настаивала на различии по существу людей церкви и мирян и призывала высшие власти империи к их долгу сохранять в неприкосновенности права и владения тех, кто посвятил свои жизни Богу» (*Morris R. Monks and Laymen in Byzantium, 843-1118. Cambridge: University Press, 2002 (First published: 1995). P. 263*). На наш взгляд, преимущественным фактором в формировании нового отношения к монастырям был все же страх перед прекращением поминований, что в случае разорения обители было неизбежно.

<sup>363</sup> Изд. греч. текста: *Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 615-656; Jordan R. H., Morris R. The Hypotyposis...; в пер. на англ., осущ. by R. Jordan: Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 454-506.*

<sup>364</sup> *Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 630. Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 482 [12].*

<sup>365</sup> *Ibid. Vol. 2. P. 667 [1], 815 [31]. Vol. 3. P. 918 [33], 999 [4], 1056 [4].*

<sup>366</sup> *Ibid. Vol. 2. P. 463 [6]. Vol. 3. P. 983 [6], 1021 [40].*

первую очередь против привилегий. Всем монахам предписан один и тот же рацион и одинаковая форма одежды. Слуг и частную собственность иметь никому не позволено. Настоятелю предписано регулярно обходить все кельи и конфисковывать вещи, не положенные по уставу, будь то «даже один лишь обол или кусочек фрукта». Вести переписку также запрещено. Нарушителей предписывается наказывать, а злостных – изгонять<sup>367</sup>.

Основательница монастыря Богоматери Кехаритомены, императрица Ирина Дукена, в своем типиконе (1110-1116) пишет: «даже если общий доход монастыря сократится так, что его хватит для поддержания всего лишь двух монахинь, мы желаем, чтобы они вели кинувийный образ жизни и подчинялись его законам»<sup>368</sup>.

Автор типикона монастыря св. Маманта (1158) требует, чтобы в его обители никогда не было келлиотов и чтобы кинувийный строй в ней всегда оставался «неизменным и неотменяемым, не искажался и не изменялся никоим образом, ни по одной причине и ни под одним предлогом, каковы бы те ни были: ни из-за богатства или бедности, ни из-за скудости или изобилия, ни по любой другой особой причине и ни под каким предлогом»<sup>369</sup>. Эти предписания дословно повторяются в типиконе монастыря Богоматери тон Илиу Вомон (Элегмон) (1162), где, кроме того, появляется приказ келлиотам, населяющим константинопольскую метохию этой обители, поменять свой образ жизни на общежительный<sup>370</sup>.

Важнейшим пунктом монастырской дисциплины становится требование полного подчинения единому и непререкаемому главе братии – настоятелю. В Евергетидском, а вслед за ним и в других типиконах специально оговаривается, что настоятель, который в идеале должен принимать все важные решения вместе с наиболее почтенными монахами обители, может распорядиться по собственному усмотрению, если не удастся достичь единогласия<sup>371</sup>. В противном случае, как хорошо понимали ктитория, монастырь мог вступить в полосу

<sup>367</sup> Ibid. Vol. 2. P. 490-491 [22-27]; *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 641-643.

<sup>368</sup> Изд. греч. текста и перевод его на франц. яз: *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné... P. 30-31; пер. на англ. by R. Jordan: *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 668 [2].

<sup>369</sup> Ibid. Vol. 3. P. 1012 [25].

<sup>370</sup> Ibid. Vol. 3. P. 1069 [26]; *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 742.

<sup>371</sup> Ibid. Vol. 2. P. 461 [4], 485-486 [14]; *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 634-636.

затяжных конфликтов, оказаться вовлеченным в судебные тяжбы и утратить свою независимость.

Подъем аскетических умонастроений, произошедший при Комнинах и проявившийся, помимо монастырской реформы, в борьбе с ересями и атаке на рационализм<sup>372</sup>, встречается с противодействием интеллектуальных кругов. Иоанн Цец с сарказмом пишет о привычке современных аристократов увещивать свои церкви веригами аскетов и ценить их больше, нежели иконы святых, написанные первоклассным художником<sup>373</sup>. Феодор Продром в гневной отповеди некому невежественному Варису, назвавшему писателя еретиком, заявляет, что если ересью является читать Платона с тем, чтобы знать, как его опровергнуть, тогда он горд быть в компании таких еретиков, как Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Нисский и Максим Исповедник<sup>374</sup>. Тому же Продрому, возможно, принадлежит сатира на монашескую жизнь, написанная политическим стихом, с использованием просторечия, от лица послушника константинопольской обители Филофея и адресованная Мануилу I Комнину<sup>375</sup>.

Заметим, однако, что среди исследователей нет единого мнения о роли интеллектуалов в культуре XII в. Согласно Р. Браунингу<sup>376</sup>, суд над Иоанном Италом «обозначил начало процесса выхолащивания византийской культуры, столь характерного для комниновской эпохи». В это время, по его словам, «интеллектуальный климат, структура образования элиты, перспективы карьерного роста, все способствовало отвращению молодежи от опасной критической позиции и, напротив, обращению к элегантному, ученому и бесплодному мандаринизму». Автор пишет об отсутствии энергии у культуры XII

<sup>372</sup> О начале этой тенденции см. выше параграф 2.1, о развитии ее см. также: *Magdalino P. The Empire...* P. 275-290, 367-369; *Angold M. Church and Society...* P. 50-54, 73-76, 78-79, 468-501.

<sup>373</sup> *Angold M. Church and Society...* P. 289; *Magdalino P. The Empire...* P. 397 (со ссылкой на *John Tzetzes. Epistulae / Ed. P.A.M. Leone. Leipzig, 1972. P. 151-152*).

<sup>374</sup> *Magdalino P. The Empire...* P. 390-391 (со ссылкой на *Theodoros Prodromos. Historische Gedichte / Ed. W. Hörandner (Wiener Byzantinische Studien 11). Wien: Verlag der österreichischen Akademie, 1974. No. 59. S. 474-483*).

<sup>375</sup> *Angold M. Church and Society...* P. 355-359; *Alexiou M. Ploys of Performance: Games and Play in the Ptochoprodromic Poems // Dumbarton Oaks Papers. Vol. 53. 1999. P. 102-104* (со ссылками на *Poèmes Prodromiques en grec vulgaire / Ed. D.C. Hesseling, H. Pernot (Verhandelingen der K. Akademie van Wetenschappen te Amsterdam XL, 1). Amsterdam, 1910 (repr. Wiesbaden, 1968); Eideneier H. Ptochoprodromos: Einführung, kritische Ausgabe, deutsche Übersetzung, Glossar (Neograeca Medii Aevi). Cologne, 1991*); по поводу авторства см. также: *Kazhdan A. P. Theodore Prodromus: a Reappraisal // Kazhdan A. P., Franklin S. Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries. Cambridge, 1983. P. 90-91*.

<sup>376</sup> *Browning R. Enlightenment and Repression in Byzantium in the Eleventh and Twelfth Centuries // Past and Present. 1975. Vol. 69. P. 3-23*.

в., о неспособности ее адаптироваться к меняющемуся миру, о «блестящей, хрупкой, деликатной и пустой цивилизации» периода Мануила Комнина<sup>377</sup>.

По мнению П. Магдалино<sup>378</sup>, репрессивная тенденция в комниновской культуре напрямую зависит от тенденции просветительской. Первая не могла бы развиваться без второй, а вторая естественным образом предполагает первую. Более того, утверждается, что «репрессии комниновского периода служили чаяниям и ценностям той части общества, которую представлял Пселл»<sup>379</sup>. Подчеркивается, что интеллектуальное начало в культуре не только не умерло после суда над Италом, но проникло в среду самого византийского клира. Жесткость поведения интеллектуальной элиты и применение ею репрессий по отношению к собственным же членам автор объясняет тем, что ей приходилось бороться не просто за культурное превосходство, но за выживание. «Реальная власть была в руках их господ Комнинов, большинство из которых, как и подавляющее большинство остальных византийцев, благоговели перед монашеской духовностью»<sup>380</sup>.

Как бы то ни было, несомненным представляется то, что резкий подъем критики в адрес монахов со стороны интеллектуалов в конце XII в.<sup>381</sup> явился прямой реакцией на рост силы и влияния монастырей, окрепших в результате с успехом проведенной Евергетидской реформы<sup>382</sup>.

<sup>377</sup> Ibid. P. 15,17,23.

<sup>378</sup> Magdalino P. The Empire... P. 392-394.

<sup>379</sup> Ibid. P. 394.

<sup>380</sup> Ibid. P. 390.

<sup>381</sup> Самым ревностным обличителем монашеских пороков в это время, безусловно, является Евстафий Солунский, автор трактата «Обозрение жизни монашеской с точки зрения требующихся в ней улучшений». В этом и других своих сочинениях ученый епископ критикует современных ему монахов за непослушание, невежество, озабоченность сугубо мирскими делами и ужасающее притворство (Лебедев А. П. Исторические очерки состояния Византийско-восточной церкви от конца XI до середины XV века. СПб., 1998. С. 324-332; Каждан А. П. Византийский публицист XII в. Евстафий Солунский // Византийский временник. Т. 28. 1968. С. 67-68; Kazhdan A.P. Eustathius of Thessalonika: the Life and Opinions of a Twelfth-century Byzantine Rhetor // Kazhdan A.P., Franklin S. Studies... P. 150-154; Angold M. Church and Society... P. 348-355, со ссылкой на Eustathii metropolitae Thessalonicensis opuscula / Ed. T.L.F. Tafel. Frankfurt, 1832 (переиздано: Amsterdam, 1964). I. P. 214-267; о Евстафии как писателе см. также: Reading Eustathios of Thessalonike / Ed. F. Pontani, V. Katsaros, V. Sarris. Berlin: Walter de Gruyter GmbH; Boston, 2017).

Критические замечания в адрес монахов содержатся и в «Истории» Никиты Хониата (Лебедев А. П. Исторические очерки... С. 116; Каждан А. П. Никита Хониат... С. 300, со ссылкой на Nicetas Choniates. Historia / Ed. J.L. van Dieten. Berlin, New York, 1975. Pt. 1).

<sup>382</sup> Первым такое предположение высказал Дж. Томас (Thomas J. Ph. Private Religious Foundations in the Byzantine Empire (Dumbarton Oaks Studies 24). Washington, 1987. P. 228-229). Его поддержал П. Магдалино (Magdalino P. The Empire... P. 305, 390).

Суровый дух комниновской эпохи чрезвычайно ясно ощущается в ансамбле Нерези, а более всего в его епископских и монашеских образах. Ярким примером является фреска с Поликарпом Смирнским в жертвеннике<sup>383</sup> - одним из наиболее экспрессивных образов ансамбля. Лик святого испещрен морщинами. Моделирующие их линии и мазки местами складываются в подобие схемы, но по большей части наносятся как бы хаотично, создавая богатую и весьма жизненную фактуру. Есть убедительное ощущение того, как пришли в движение складки на лбу, как собралась и нависла над верхними веками тонкая старческая кожа, как вспучилась она дряблыми мешочками под глазами, сухо сморщилась на впалых щеках, натянулась на выступающих скулах. Рисунок черт - импульсивный и резкий. Ноздри удлинённого носа вырезаны так глубоко, что кажутся брезгливо вздернутыми. Рот строго сомкнут. Взгляд прищуренных глаз скошен в сторону. В выражении читаются гнев и даже презрение. Экспрессия образа чрезвычайно экспансивна, суровость активно направлена вовне – еретикам, язычникам, всем, кто дерзнет покуситься на незыблемость церковной догмы.

Родственные по характеру образы есть как в позднейшем, так и в более раннем искусстве «экспрессивного» направления. Таков, например, апостол Павел на листе из коллекции А. и П. Канеллопулос (1133)<sup>384</sup>, которому присущи те же, что и у нерезского епископа, духовная сила и страстность – свидетельство активной позиции по отношению к внешнему миру.

Среди монашеских образов ансамбля особенной суровостью выделяется св. Феодор Студит. Стронник киновии, возродивший константинопольский Студийский монастырь и осуществивший важнейшую монастырскую реформу в период иконоборчества, св. Феодор, несомненно, должен был восприниматься как образец и духовный ориентир реформаторами эпохи Комнинов<sup>385</sup>. Отсюда выдающееся положение этого святого в иконографической программе нерезских

<sup>383</sup> *Sinkević I. The Church...* Fig. 29.

<sup>384</sup> См. о нем выше, в параграфе 2.1.

<sup>385</sup> *Leroy J. La réforme studite // Il monachesimo orientale. Atti del convegno di studi orientali che sul predetto tema si tenne a Roma, sotto la direzione del pontificio istituto orientale, nei giorni 9, 10, 11 e 12 aprile 1958 (Orientalia Christiana Analecta 153). Roma, 1958. P. 181-214; Idem. La vie quotidienne du moine studite // Irénikon. 1954. Vol. 27. P. 26.*

росписей: он занимает центральную позицию в северном ряду преподобных. Отсюда же, возможно, своеобразие его художественной характеристики.

Внешне св. Феодор предельно собран и почти неподвижен: поза строго фронтальна, черты – симметричны, благословляющий жест предельно артикулирован, отточен. Однако энергия направленного на зрителя взгляда и твердая сомкнутость губ выдают непреклонную волю, напористость характера, решительную готовность к самому активному и суровому взаимодействию с миром, иными словами, качества, жизненно необходимые для игумена того свободного, независимого монастыря, за который так ратовали сторонники Евергетидской реформы.

Ощущение повышенной энергии, исходящее от этого образа, несомненно, связано с влиянием экспрессивной миниатюры круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Но если экспрессия персонажей Коккиновафского мастера всегда предельно открыта и сопряжена с внешней динамикой, то нерезкий св. Феодор как в своей мимике, так и в движениях чрезвычайно сдержан, даже грациозен – сказывается облагораживающее воздействие классической тенденции. Его экспрессия - это скорее импульсивность внутреннего состояния, внутренняя страстность, обнаруживающая себя за строгой подобранностью внешнего облика.

Лик св. Феодора кажется портретным и в то же время обладает монументальной обобщенностью. Не слишком длинный, естественной формы нос, уплощенно-широкие скулы, поделенная надвое жидкая борода и, самое главное, чрезвычайно живые, в упор глядящие на зрителя из-под нахмуренных бровей глаза создают ощущение жизненной достоверности, конкретности облика. Однако могучий лоб с двумя упрямыми, правильно-округлыми буграми и искусственно ровными, стилизованными морщинами выглядит весьма орнаментально. Властная фронтальность, точная симметрия всех черт лица и прорабатывающих его теней и высветлений усиливают впечатление суровой и торжественной монументальности образа.

Столь необычное, острое сочетание абстрактно-обобщенного и конкретного, экспрессивного и классического во фреске со св. Феодором, так же, как и в целом ряде других изображений нерезской церкви, оставляет их без прямых параллелей как в более раннем, так и в позднейшем комниновском искусстве.

После 1164 года экспрессивная и классическая тенденции вновь, как и прежде, расходятся. Примеры проникновения черт одной из них в другую, безусловно, встречаются<sup>386</sup>. Но столь глубокий, последовательно проведенный их синтез, как в Нерези, не осуществится больше нигде, за единственным, быть может, исключением церкви св. Георгия в Старой Ладоге<sup>387</sup>. В основном же экспрессивное и классическое направления развиваются независимо друг от друга. При этом образы первого из них становятся все более экзальтированными в эмоциях и гротескными во внешних чертах. Так, во фресках Курбиново (1191) преобладает типаж с небольшими, округлившимися и близко посаженными глазами со странно цепким взглядом, необычно высоко расположенными скулами, массивным носом с широкими, будто от волнения раздувающимися ноздрями, ярко рдеющими утолщенными губами и густыми зелеными тенями, создающими ощущение чрезмерной, тяжелой пластичности лица. Далекие от совершенства черты к тому же нередко бывают сильнейшим образом перекошены, личная поверхность - буквально «смята» деформацией<sup>388</sup>.

Образы классического направления позднекомниновского периода в отдельных памятниках могут сохранять такой же идеальный, исполненный глубочайшей духовности характер, как и в первой половине XII в. Таковы апостолы и ангелы во фресках «Страшного Суда» из Дмитриевского собора во Владимире (1190-е гг.)<sup>389</sup>. Доминантой в них по-прежнему является духовное созерцание. Однако все чаще можно видеть как образ, в основе своей

<sup>386</sup>Например, в классическом по общему своему характеру ансамбле Дмитриевского собора во Владимире присутствует экспрессивный образ св. Петра, ведущего праведных в рай (*Попова О. С. Фрески Дмитриевского Собора... С. 402-403. Илл. 305*).

<sup>387</sup>*Сарабьянов В. Д. Стилистические основы... С. 234-235; Он же. Церковь Святого Георгия в Старой Ладог. Фрески. История. Архитектура: Альбом. СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2016. С. 50; Лифшиц Л. И. Живопись... С. 160-190.*

<sup>388</sup>*Hadermann-Misguich L. Kurbinovo... Vol. 1. P. 342-344, 544-545, 371. Vol. 2. Fig. 174, 179*

<sup>389</sup>*Попова О. С. Фрески Дмитриевского Собора... С. 354. Илл. 268.*

классический, высоко духовный, обретает неведомый ранее психологизм и особенную, слишком изысканную, с налетом маньеристических вкусов, красоту, начатки которой уже наблюдались в отдельных образах Нерези<sup>390</sup>.

### 2.3. Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры<sup>391</sup>

В предыдущем разделе мы выявили присутствие в стиле Нерези классической и экспрессивной тенденций. Здесь постараемся показать, что, подвергшись переплавке в «горниле» синтеза, в новое художественное единство обе эти тенденции вступают не прямо и непосредственно, но видоизмененными, иногда существенно.

Фигуры классического типа в Нерези уже не столь бестелесны, как их предшественники в искусстве первой половины XII в.: руки и лики обретают более или менее высокий, ощутимо плотный рельеф. Элегантность граничит с изысканностью. Позы, жесты, движения подчеркнута грациозны. Стилизованные складки одежд, завитки бород и причесок больше, чем прежде, рассчитаны на декоративное воздействие. Происходят сдвиги и во внутренней характеристике образа: намечается тенденция к его большей эмоциональной открытости.

То, что было воспринято из рукописей круга Гомилий Иакова Коккиновафского, также в большинстве своем оказывается видоизмененным. Менее ярким становится колорит, ослабляется внешняя динамика. Не всегда стремление к острой выразительности приводит к отказу от классического типа фигуры и лика. Зачастую характерные для этого типа стройные пропорции и тонкие правильные черты не отменяются, но как бы маскируются сильной нагнетенностью экспрессивных признаков, в миниатюре подсмотренных и

<sup>390</sup> Подробнее об образах такого типа см. ниже.

<sup>391</sup> Содержание части отражено в: *Овчарова О. В.* Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4 (XXXV). Материалы научной конференции 2011 / Отв. ред. В. Е. Анисимова. (Труды исторического факультета МГУ 56. Серия II: Исторические исследования 21). М.: Изд-во МГУ, 2012. С. 97-122. Там же см. иллюстрации.

нередко усиленных – резким ракурсом, темной карнацией, напряженными светом, подчеркнутыми контрастами пластики лица.

Кроме того, возникает особый тип образа, в котором обе синтезируемые тенденции берутся в максимальном удалении от своих крайних проявлений – гротескности и идеализации. Мимические, рельефные и колористические акценты, позаимствованные из экспрессивного направления, смягчаются и становятся скорее индивидуализирующим, нежели чисто экспрессивным фактором. Классический рисунок черт приближается, насколько это возможно, к жизненной норме. Такие образы условно могут быть названы «портретными».

**Классический тип.** Основное наполнение первой из выделенных нами групп составляют юные святые, чьи предельно рафинированные, очищенные от всякой натуральности черты служат одновременно и передаче их спиритуальной сущности, и подчеркиванию аристократической природы.

Особую идеальность художник постарался сообщить святому покровителю храма целителю Пантелеимону<sup>392</sup>: его брови нарисованы будто циркулем, глаза изящно вытянуты, нос тонко очерчен и удлинён, рот крохотный. Овал лица – искусственно ровный и чистый. Узкие изумрудно-зеленые тени и пастозные, но мало контрастные света не создают эффекта круглящегося объема. Доминирует чувство хотя и плотного, но низкого рельефа. Разреженные розовые штрихи на щеках не только не нарушают, но скорее подчеркивают идеальную гладкость личной поверхности. Предваряющая эти штрихи и светá белильная лессировка создает эффект равномерного, нежного свечения лица. Деликатность черт и фактуры, тонкость шеи, орнаментальность пышной прически, вторящей ажурной легкости декора стукковой рамы, – все эти свойства придают образу святого качество неземной хрупкости, граничащей с каким-то «рокайльным» изяществом. Впервые подобная концепция образа нашла свое воплощение в мозаике с Богородицею и Комнинами на южной галерее Софии Константинопольской (1118), где образ императрицы Ирины обладает к тому же буквальным

<sup>392</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXXIV-XLIX, 83; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 2.*

физиогномическим сходством со св. Пантелеимоном<sup>393</sup>. Однако других близких для него аналогий в искусстве до 1164 года не имеется. Лишь в позднекомниновский период подобная изысканная утонченность становится чем-то вроде нормы, окрашивая собой не только многие классические образы, но и получая концентрированное выражение в стиле т. наз. византийского «art nouveau» или «рококо»<sup>394</sup>.

К образу св. Пантелеимона тяготеют воины с фресок на северной и южной стенах западного рукава креста. Одни из них, как св. Дмитрий<sup>395</sup>, отличаются более сдержанным, строгим характером. В других явственнее проступает тяга к внешней эффектности. Таков выразительно-гибкий, длинноногий св. Прокопий<sup>396</sup>. Он принял щеголеватую и вместе с тем грациозную позу: правое бедро, с которого элегантно свисает ткань розовато-коричневого плаща, подалось в сторону и одновременно назад, в том же направлении немного развернулся весь корпус. Поворот фигуры акцентирован отлетевшей во встречном направлении, сверкающей складками тканью бирюзовой туники. В ту же, обратную движению корпуса сторону повернулась голова, как будто тряхнувшая упругими, любовно, во всех своих завитках прорисованными кудрями. При этом горделивый взгляд остается фиксированным на зрителе.левой согнутой в локте и приподнятой в плече рукой воин легко прижимает к груди круглый белый щит, а изысканным движением правой придерживает копьё.

Образ св. Трифона из северо-западного углового компартамента<sup>397</sup> в типе своего лица обнаруживает немалое сходство со св. Пантелеимоном: характерны вытянутость глаз, внешних уголков которых касаются полукруглые, с широким размахом брови, удлиненность носа, крохотность рта, изящество подбородка.

<sup>393</sup> См. об этом выше.

<sup>394</sup> Эта особенность византийского «art nouveau» определяется греческой исследовательницей Д. Мурики как «страсть к красоте – *ωραλοπάθεια*» (*Μουρίκη Ντ.* Ο ζωγραφικός διάκοσμος... Σ. 134). Также об указанной тенденции см. *Demus O.* The Mosaics of San Marco... P. 183-185, 288-289.

<sup>395</sup> *Sinkević I.* The Church... Fig. 57; *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon... Ill. 46-47.

<sup>396</sup> *Sinkević I.* The Church... Fig. 60; *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon... Ill. 52 (определяет этого святого как Меркурия).

<sup>397</sup> *Sinkević I.* The Church... Fig. 71; *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon... Ill. 84 Заметим, что облик св. Трифона неодинаков на фотографиях, публикуемых в разных изданиях. Мы затрудняемся определить, является ли это результатом вариаций в ракурсах съемки или следствием реставрационного вмешательства. О негативных эффектах последнего см.: *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon... P. 53. Note 173.

Чувствуется, однако, что кисть, рисующая черты юного пастыря, движется быстрее и свободнее. Легкие изгибы нарушают строгую дугообразность нижних и верхних век и тем самым заметно оживляют форму глаз, создавая ощущение их едва заметной прищуренности. Изысканнее и глубже вырезаются ноздри, отчего кончик носа делается более острым и вытянутым, похожим на стрелу, которой вторит глубокая М-образная выемка на верхней губе. И прищур, и характерная удлиненность носа, как будто нависающего над маленьким ртом, придают общему возвышенно-строгому выражению святого легкий, но вполне ощутимый оттенок надменности и меланхолии.

Письмо образа выполнено в иной, чем во фреске со св. Пантелеимоном, цветовой гамме и кажется менее плотным. Благодаря живому, теплomu, как на помпейских фресках, тону карнации, легкости оливковых теней и активности светов создается впечатление, что юный прекрасный лик сияет. Кажется, святого заливают ослепительный свет, от которого чуть щурятся его глаза и блестит нежная кожа. Такому впечатлению способствует трактовка объемистых, пушистых волос: легкие, как будто мягко шевелящиеся желтые пряди, со свободой нанесенные на лиловато-вишневую основу, кажутся отливающими золотом в лучах обильного света. Звучание розовых и вишневых тонов головы и лица тем сильнее, что они выступают на контрастном светло-зеленом фоне нимба. Лучезарный и сияющий – по-видимому, не случайно именно такой образ как символ вечной юности, торжествующей над смертью и тлением, был размещен непосредственно над местом предполагаемого упокоения ктитора.

Физиогномический тип св. Трифона, с характерными для него широкими в размахе дугами бровей, вытянутой формой как будто прищуренных глаз и удлиненным, стрелообразным кончиком носа, без труда распознается и в других образах западных и восточных угловых частей церкви. В особенности близок ему лик Богоматери Оранты из конхи жертвенника<sup>398</sup>, в котором, однако, заметны бóльшая властность и строгость. Резче изогнулись Ее брови, шире и холоднее стали тени. Напротив, юный диакон в апсиде жертвенника – светлоликий, с

<sup>398</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXVI, 27; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 21.*

губами чуть растянутыми как будто в полуулыбке, – кажется мягким и приветливым. Образ св. Дамиана, находящийся на северной стене прохода между наосом и диаконником<sup>399</sup>, от других представителей данной группы отличается своей более мягкой, пластичной формой губ и повышенной цветностью колорита. Интенсивный охристо-оливковый тон лица хорошо дополняется вишнево-красным цветом губ, физиогномических контуров, румянца и теней, нанесенных обильной перекрестной штриховкой. Яркий свет активно бликует на темной карнации, делая столь естественным легкий прищур глаз. Кажется, святой излучает ощущение внутренней приподнятости, духовной радости.

Среди старческих образов Нерези также есть представители классического типа. Таков святитель Николай из «Службы свв. отцов» в алтаре<sup>400</sup>. Благородный и созерцательный, он демонстрирует все хорошо знакомые и к этому времени уже в немалой степени унифицированные признаки данного типа: удлинённый овал лица, приподнятый череп, высокий лоб, ясные дуги бровей, миндалевидные глаза, тонкий, изящно изогнутый на конце нос. Такими были, например, святые в классических сицилийских мозаиках 1140-50-х гг.<sup>401</sup> Однако, по сравнению с ними, образ св. Николая в Нерези показан с новым акцентом на чисто внешней привлекательности: подчеркнуты выразительность его укрупненных глаз, изящество и тонкость физиогномических линий, сочность вишневой окраски губ, орнаментальные мотивы в разделке волос и бороды. Красота образа едва ли не спорит с его спиритуальностью. В дальнейшем подобная заинтересованность во внешней, декоративной стороне изображения еще не раз будет встречаться в памятниках классической направленности. Среди них образу св. Николая в Нерези особенно близки иконы «Григорий Чудотворец» из ГЭ<sup>402</sup> и «Николай Чудотворец» из ГТГ<sup>403</sup>. В самих фресках Нерези близким по характеру образом является фигура Иосифа Обручника в «Сретении».

<sup>399</sup> *Sinkević I. The Church...* Pl. 15. Fig. XXXII.

<sup>400</sup> *Sinkević I. The Church...* Fig. 25; *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* Ill. 23.

<sup>401</sup> См. выше параграф 2.1.

<sup>402</sup> См. выше параграф 2.2.

<sup>403</sup> Живопись домонгольской Руси. Государственная Третьяковская галерея / Автор вступит. ст. и автор-сост. О. А. Корина. М., 1974. № 21; *Лазарев В. Н. Русская иконопись: иконы XI-XIII веков.* М., 1983. Табл. 8-9. См. также характеристику обеих названных икон в: *Попова О. С. Миниатюры Хутынского служебника...* С. 113.

Новые подходы к трактовке классического образа в особенности заметны в фигуре св. Иоанна Богослова в «Оплакивании». Уже отмеченные выше орнаментальные устремления соединяются в этом образе с подчеркнутым вниманием к душевному миру персонажа. Скорбное чувство оплакивающего Христа апостола показано удивительно проникновенным. При этом, душевное несколько не ослабляет спиритуального начала образа, сливаясь с ним в неразрывное целое. Здесь предвосхищаются позднекомниновские классические образы, подобные Иосифу Обручнику из «Рождества» в Осиос Давид (кон. XII в.)<sup>404</sup> и Иоанну Златоусту из Хутынского служебника (нач. XIII в.)<sup>405</sup>. Вполне вероятно, отсюда же берет свой первоначальный импульс тенденция к раскрытию душевного мира персонажей в памятниках византийского «art nouveau». Однако их лиризм носит более утрированный, манерный характер<sup>406</sup>.

Из числа женских классических образов Нерези отметим еще праведную Анну из «Рождества Богоматери». Мягкая округлость ее лика с гармонически ясными, чуть укрупненными чертами, легкая склоненность головы, задумчиво-отрешенный взгляд – все направлено на создание образа, полного созерцательной тишины и покоя. И настроение, и физиогномический тип указывают на генетическую связь с такими памятниками первой пол. XII в., как «Богоматерь Владимирская», «Богоматерь Боголюбская»<sup>407</sup> или образ молящей Богоматери на ктиторской мозаике в нартексе Мартораны (1146-1151)<sup>408</sup>. Однако, в отличие от них, лик Анны наделен телесной полнотой. Окружающие его холодные зеленоватые тени заставляют активно выступать вперед теплые, рыжевато-охряные поверхности щек и лба. Скулы, нос, надбровные дуги и подбородок выделены световыми бликами. Густая тень, падающая на шею от подбородка,

<sup>404</sup> Попова О. С. Проблемы... С. 401. Илл. 304. О памятнике см. также *Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες...*

<sup>405</sup> Попова О. С. Миниатюры Хутынского служебника... С. 107-122. Илл. X, 130; об образах такого типа см. также Попова О. С. Византийские иконы VI-XI веков... С. 59, 61. О рукописи см.: Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. X-XIII вв. / Отв. ред. Л. П. Жуковская. М.: Наука, 1984. № 167. С. 187-188.

<sup>406</sup> По словам О. Демуса, выражение типичного персонажа византийского «art nouveau» часто бывает «нервным, беспокойным, взывающим» (*Demus. O. The Mosaics of San Marco... Vol. I.1. P. 288*). Для примера можно указать на образы Христа в куполе и фресках с «Керамионом» и особенно «Мандилионом» в Лагудера (*Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. Second Edition. Nicosia, 1997. P. 158. Fig. 84. P. 174. Fig. 96*). О памятнике см. также: *Winfield D., Winfield J. The Church of the Panaghia tou Arakou at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance. Washington, D.C.: Harvard University Press, 2003*).

<sup>407</sup> Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. 2. С. 298. Илл. 166; *Этингоф О. Е. Византийские иконы...* С. 262, 410, 430, 431. Ил. 74, XXXII; *Лифшиц Л. И. Живопись...* С. 143-150.

<sup>408</sup> *Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral... P. 197. Fig. XXII, XXIV, XXVI, 119, 123-125, 170.*

дополнительно уплотнена красной штриховкой. Как обычно, рельефный характер лика сочетается с плоскостной, ориентированной на силуэтное восприятие трактовкой фигуры в целом.

Упомянем, наконец, отмеченную подлинно классическим благородством фигуру Христа в страстных сценах, а также подражающих Ему своим обликом, в полном согласии с иконографическим каноном, свв. Артемия и Никиту на западной стене храма<sup>409</sup>, юношески прекрасные образы Иоанна Богослова в «Преображении»<sup>410</sup>, молодого человека рядом с Лазарем в сцене его воскрешения<sup>411</sup> и некоторых дев из «Рождества Богоматери» и «Введения во храм».

**Экспрессивный тип.** Наиболее экспрессивные образы ансамбля сконцентрированы в алтарной его части. Один из них – св. Иоанн Златоуст<sup>412</sup>, возглавляющий северную вереницу епископов в сцене «Служба свв. отцов». Характерные внешние признаки этого святого – массивный череп, высокий лоб с залысинами и аскетичные V-образные провалы щек – заострены в Нерези до гротеска. Верхняя часть головы непомерно велика и тяжела, по сравнению с сильно зауженной к подбородку, будто высохшей нижней ее половиной. Экспрессию далее нагнетает неестественный, зелено-желтый цвет карнации. Но главное впечатление создают светá: многочисленные, разнообразные по форме, размерам и плотности, они то ярко вспыхивают, то тускло мерцают, придавая голове святого вид таинственного бронзового изваяния, выхваченного из мрака светом от беспокойного пламени.

Тем же мистическим духом проникнут образ св. Григория Чудотворца<sup>413</sup> – крайнего с запада святителя в том же, северном ряду. Специфика его трактовки заключается в том, что светá, неоднородные и мерцающие в лице Златоуста, здесь совершенно выравниваются и складываются в связную схему. Их моделирующая

<sup>409</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 19. Fig. LIV, 59; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 49-51.* В первой работе эти святые описываются как неизвестные, во второй – как свв. Артемий и Прокопий. Подробнее на эту тему см. ниже параграф 3.2.

<sup>410</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 17. Fig. XL, 40, 41; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 57-59.*

<sup>411</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 18. Fig. XLI, 42; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 60-63.*

<sup>412</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 21; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 15.*

<sup>413</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 18; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 17.*

функция тускнеет на фоне подчеркнуто-сухой орнаментальности. Лик уподобляется рентгеновскому снимку. Неизвестный более раннему комниновскому искусству этот экспрессивный способ радикального преобразования плоти<sup>414</sup> станет одним из самых востребованных в период 1170-90-х гг. (фрески Джурджеви Ступови, Старой Ладogi, Аркажей, Рабдуху и др.)<sup>415</sup>.

Не столь отвлеченный характер носит экспрессия в образах старцев епископов и других пожилых святых, представленных в жертвеннике (свв. Поликарп Смирнский, Спиридон Тримифунтский<sup>416</sup>, Антипа Пергамский<sup>417</sup>) и диаконнике (св. пресвитер Ермолай<sup>418</sup> и диакон в южной части апсиды<sup>419</sup>). Их выразительная мимика - гневно скошенный или прямонаправленный, испытующий взгляд, крутой излом бровей, резко обозначившаяся межбровная складка, пришедшие в движение морщины, твердое, иногда как будто бы презрительное смыкание губ – помогает создать образы полные духовного максимализма, активной энергии, суровой страсти. Важнейшим фактором экспрессии становится сама манера письма. Моделировка ведется не сплавленными с основным тоном, но тяготеющими от него обособиться мазками, линиями и штрихами, которые местами выступают в роли не столько графических, сколько живописных элементов. Истоки этой манеры прослеживаются в экспрессивной миниатюре круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Однако там мазок имел более обобщенный характер. В Нерези письмо усложняется: наряду с крупными мазками, выявляющими форму надбровных дуг и лобных долей, используется множество других, более мелких живописно-графических элементов. Самые разные по размерам, форме и цвету полоски, линии и штришки, меняя свое направление, быстро перемежаясь и наслаиваясь друг на друга, создают сложный, динамичный ритм и тем самым повышают общую экспрессию образного строя.

<sup>414</sup> Весьма отдаленной его предшественницей может быть, впрочем, названа миниатюра парижских Гомилий, Paris. gr. 1208, л. 1 об., с образом Иоанна Златоуста, лоб которого отмечен рядом отчетливо выделяющихся, схематичных световых полос (*Hutter I., Canart P. Das Marienhomiliar... S. 13; Linardou K. Reading... P. 195-199. Pl. 1*).

<sup>415</sup> Обо всех этих памятниках с интересующей нас точки зрения см.: *Попова О. С. Свет... С. 89-93*.

<sup>416</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXVIII; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 18*.

<sup>417</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 30*.

<sup>418</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXXI; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 25*. В обоих исследованиях этот святой приводится как неизвестный. По поводу его идентификации см. ниже параграф 3.2.

<sup>419</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 31*.

Выразительные возможности этой манеры особенно широко раскрываются в образе диакона. Темп работы художника ощущается здесь как нигде остро. Чувствуется, как быстро и уверенно наносил он длинные световые мазки на лбу и прокладывал широкие малахитово-зеленые тени под бровями и около носа, как вихрящимся, быстро-небрежным движением кисти моделировал выступ приближенной к зрителю скулы и как испещрял остальные поверхности щек разнообразными вишневыми, зелеными, белыми мазками, штрихами и линиями. Местами возникает ощущение едва ли не импрессионистического месива красок. Общее же впечатление от образа – это почти «реалистический» эффект старческой, загрубевшей от солнца и ветра кожи и резко проступившего под нею личного костяка. Завершает моделировку, как обычно, окончательная прорисовка физиогномических черт. Стремительными росчерками кисти художник выявляет темпераментно изогнутые смоляные брови и гребень крючковатого носа, несколькими уверенными движениями создает форму продолговатых черных глаз с их жгучим, насквозь пронизывающим взглядом. Своей цветонасыщенностью, так же как и характером экспрессии – активно рвущейся наружу, интенсивно передающейся вовне – образ явно перекликается с персонажами круга Гомилий Иакова Коккиновафского.

Примечательно, что использование описанной только что экспрессивной манеры ограничивается исключительно угловыми компартиментом. По-видимому, в них работал другой художник, отличный от того или тех, что расписывали основное пространство церкви и ее виму. Дополнительным указанием на это служит то, что нигде, кроме этих помещений, не встречается и тот специфический физиогномический тип, который выше был рассмотрен на примере группы молодых святых во главе со св. Трифоном. Его характерные признаки – слегка прищуренные глаза и стрелообразный кончик носа – заметны также у старцев: свв. Поликарпа, Спиридона, Ермолая, а также Самсона Странноприимца<sup>420</sup>, представленного на восточной стене прохода из диаконника в алтарь. Тяготеют к этому типу св. Антипа, а также св. Мина из северо-западного

<sup>420</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 15. Fig. 35; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 19.*

компартимент<sup>421</sup>. Более отдаленное с ним сходство обнаруживает св. Иоанн Предтеча в конхе диаконника<sup>422</sup>. Наделенный слишком крупным, увесистым носом Креститель демонстрирует далеко не стандартную, индивидуализированную внешность. Однако знакомые уже черты – нависание удлиненного кончика носа над маленьким ртом и едва заметная прищуренность глаз – проглядывают и в этом оригинальном образе.

Среди персонажей композиций наибольшей экспрессией обладают те, что представлены в профиль. Они же обнаруживают и наиболее очевидную связь с искусством круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Возьмем, к примеру, фигуру жены, стоящей на правом фланге сцены «Вход в Иерусалим»<sup>423</sup>. Она показана в стилизованном «египетском» ракурсе с эффектно выдвинутым вперед плечом и резко очерченным, похожим на медальерный, профилем с орлиным носом и сильно выступающим подбородком. Образ исполнен необычайного напряжения, пронизан ищущими выхода порывом и страстностью. В осанке, в приподнятом лице сквозят торжество и гордое сознание сбывающихся пророчеств: «Ликуй от радости, дочь Сиона...». Силу воодушевления подчеркивают ярко-вишневый цвет мафория и экзальтированный рисунок пробелов, положенных без каких бы то ни было переходов на ровный синий тон материи хитона, облегающей согнутую в колене ногу. Сочные блики, со свободой нанесенные на темный лик жены и такие же темные лики стоящих рядом иудеев, не только усиливают энергию пластической лепки, но и помогают созданию картины радостного возбуждения толпы, встречающей Спасителя.

Подчеркнем еще раз: все, что делает художник в данном случае ради повышения экспрессии – эффектно стилизует позу, представляет лик в резко выразительном профиле, сгущает тон карнации, наносит на него сочные света, окрашивает одежды в яркие цвета и отмечает их обжигающе-контрастным и динамичным рисунком густой пробелки – весь этот комплекс интенсивных

<sup>421</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 72.*

<sup>422</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 31; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 24.*

<sup>423</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XLIV, 44; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 64-66.*

приемов заимствуется им в готовом виде у миниатюристов круга Гомилий Иакова Коккиновафского.

Дальнейшее развитие этих приемов демонстрирует образ св. апостола Павла в «Евхаристии»<sup>424</sup>. Его сложное, экзальтированное движение, подчеркнутое динамично положенной на серебристую ткань гиматия светотенью, являет усложненный вариант «египетского» ракурса иерусалимской жены. Верхняя часть туловища, как и у нее, спиной почти полностью обращена к зрителю, тогда как ноги представлены не в чистом профиле, но одна из них разворачивается к смотрящему пяткой. Тем самым вводится новый мотив – мотив винтообразного закручивания фигуры вокруг собственной оси. Такой вид движения еще не был известен в миниатюрах Коккиновафского круга, но активно эксплуатируется в экспрессивных образах позднекомниновского периода, таких, например, как фигуры ангелов в конхе церкви свв. Бессребреников в Касторье<sup>425</sup>. Запрокинутая назад голова апостола, яйцевидная, с огромным наморщенным лбом и приоткрытым ртом, носит откровенно гротескный характер.

Из других нерезских образов экспрессивного типа назовем фигуры Богоматери в «Оплакивании», Анны пророчицы и Младенца Христа в «Сретении», старой повитухи в «Рождестве Богоматери».

**«Портретный» тип.** Ощущение большей, чем обычно, конкретности, жизненной достоверности отличает образы монахов в нижнем регистре росписей северного и южного рукавов креста. Этот результат вряд ли был бы возможен без учета опыта, накопленного миниатюристами круга Гомилий Иакова Коккиновафского. В своем поиске средств повышения экспрессии они выяснили, что достичь желаемого эффекта можно, среди прочего, наделив героя резко индивидуальными, едва ли не натуралистичными чертами<sup>426</sup>. Однако в миниатюре такие образы из разряда индивидуализированных и характерных легко могут

<sup>424</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XVIII, 15; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 30.*

<sup>425</sup> *Pelekanidis S. Chatzidakis M. Kastoria... P. 31. Fig. 9.*

<sup>426</sup> Таков апостол Матфей с листа Канеллопулоса в Афинах (см. выше параграфы 2.1. и 2.2.). Подчеркнутую индивидуальность его облику придают натуральный по форме, массивный нос, контрастирующий с аскетической худобой густо затененных щек, изломанные, тяжело нависающие брови с набухшими от напряжения надбровными дугами, глубоко запавшие глаза с их резко подчеркнутыми нижними веками и страдальческий скошенный взгляд.

перейти в гротескные – настолько бывает заострена их специфика<sup>427</sup>. Создатель монашеских образов в Нерези последовательно уходит от этой крайности. Но также избегает он ее противоположности – идеализирующей тенденции, характерной для памятников классического направления. Гротеск и идеал – это как бы два разных полюса, два предела условного. И оба они представлены в Нерези, в чем убеждает, например, сопоставление образов Иоанна Златоуста и Николая Чудотворца. Работая над фигурами монахов, художник стремится к иной цели.

Физиогномический рисунок большинства преподобных хотя и тяготеет к классическому типу, но удаляется от его идеальной тонкости, бесплотности. Черты выглядят более естественными по своим размерам и форме. В особенности это касается изображения глаз – всегда небольших, с естественными очертаниями и, за редким исключением, с конкретно направленным взглядом. Рисунок морщин в отдельных случаях может выглядеть условным, стилизованным. Однако по большей части художник уходит от схематизма и достигает значительного правдоподобия в передаче деталей личной поверхности. Эффекту «реалистичности» по-своему способствуют легкие повороты головы, трактовка распушенных, нахмуренных бровей, отдельные волоски которых так правдоподобно топорщатся над переносицей, и даже письмо легких, воздушных бород с их почти осязаемой шелковистостью. Ощущение достоверности от внешности может в какой-то мере распространиться и на внутренний облик святого. Во взгляде, в общем выражении лица может обнаружиться что-то человечески-конкретное, личностное – та или иная эмоция, черта характера, свойство темперамента. Доминирующим настроением является, безусловно, строгость. Но во многих случаях на этот основной фон накладывается своя гамма эмоциональных оттенков, свой тип духовности, что в совокупности с убедительно

---

<sup>427</sup> В то время как апостол Матфей с листа Канеллопулоса как бы балансирует на грани натуралистически-жизненного и гротескного, последний элемент уже явно начинает преобладать в образе апостола Павла на той же миниатюре. Весьма отчетливо гротескное начало выражено и в фигурах евангелистов из Четвероевангелия Гос. историч. музея ГИМ, Син. гр. 519 (Искусство Византии... Т. 2. С. 55-56), и в образах персонажей Догматического паноплия Евфимия Зигавина ГИМ, Син. гр. 387 (Там же. Т. 2. Кат. 513) и Vat. gr. 666 (*Spatharakis. Corpus...* № 126. Pl. 240-241), по-видимому, наиболее раннем манускрипте подобной направленности.

воссозданной, индивидуализированной пластикой лица дает ощущение «портретности».

Таков, например, неизвестный монах (Пахомий?), представленный крайним справа под композицией «Сретение» на южной стене<sup>428</sup>. В его немного отведенном в сторону и чуть обращенном долу взоре читаются горестные думы, участливость, мудрая строгость. Нависающие над глазами, чуть сдвинутые распушенные брови придают взгляду некоторую напряженность и одновременно делают его теплее. Пластика лика прорабатывается деликатно и вместе с тем достаточно подробно. Лоб покрывают не слишком глубокие, натурального вида морщины. Нос правильной формы, по сравнению с классическим «комниновским», выглядит чуть более плотным и весомым. Небольшой не скрытый усами рот очерчен спокойно и мягко. Прическа, усы, борода переданы просто, без затей. Никаких нарочитых акцентов и стилизации в облике нет. Все тяготеет к умеренности и жизнеподобию.

Поиск параллелей для этого образа приводит во вторую половину XI в., то есть в период, когда художники классической тенденции еще не встали на путь сильнейшей спиритуализации и сопутствующей ей идеализации облика персонажей, но удерживали в них черты жизненности, «портретности». Возьмем, к примеру, уже приводившийся выше для сравнения с одной из Коккиновафских миниатюр образ евангелиста Матфея из рукописи Четвероевангелия из афинской Национальной библиотеки cod. 57, третьей четверти XI в.<sup>429</sup> Несмотря на различие в ракурсах – фронтального у нерезского монаха, трехчетвертного у евангелиста – заметна близость в типологии их ликов, в глазах с опущенными уголками, в сдвинутых бровях. Выражение ликов в обоих случаях далеко не отвлеченное: Матфей сосредоточен на работе мысли, в нем чувствуется интеллектуальное напряжение, у нерезского преподобного на первый план выходят сложные душевные переживания. И хотя степень своей внутренней и внешней индивидуализации монах превосходит евангелиста и в целом тяготеет выйти за

<sup>428</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXXVII, 54; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 35.* И. Синкевич дает изображение этого монаха как неизвестного святого. Д. Барджиева-Трайковска полагает, на наш взгляд, без достаточных оснований, что это св. Герасим (Ibid. P. 63).

<sup>429</sup> См. выше параграф 2.1.

пределы принятых в XI-XII вв. классических норм, два эти образа кажутся вполне сопоставимыми.

Куда более значительную разницу подходов обнаруживает сравнение св. Арсения в Нерези<sup>430</sup> и апостола Петра из Мартораны<sup>431</sup>. Оба святых показаны в три четверти и близко напоминают друг друга как рисунком черт, так и общими пропорциями головы с высоким черепом и удлинённым тонким ликом. Но если в мозаике со св. Петром доминирует ощущение глубокого созерцательного покоя на грани с полной отрешённостью, то в образе преподобного в Нерези чувствуется деятельная, исполненная строгости ревность подвижника. Передать ее призвана мимическая активность. В то время как у Петра поверхность лика была совершенно ровной и почти бесцветной, а зрачки трактовались так, чтобы показать взгляд, направленный внутрь себя, во фреске с Арсением изгибаются нахмуренные брови, обозначаются детали личного рельефа, взгляд энергично направляется на зрителя. И хотя экспрессия этого лика не достигает накала старческих образов жертвенника и диаконника, ее вполне достаточно, чтобы отмежевать его от классических образов как в самих фресках Нерези, так и в других памятниках эпохи.

Роль личного рельефа в создании эффекта «портретности» проясняется сопоставлением образов преподобного (Онуфрия?), запечатленного крайним слева под «Снятием с креста», и св. Симеона из «Сретения». Если отвлечься от разницы их ракурсов и сосредоточиться на хрупких пропорциях удлинённых ликов, можно заметить, что по своей структуре два эти образа едва ли не идентичны. По-разному трактован лишь рельеф. У Симеона морщины переданы по большей части стилизованными световыми линиями, в рисунке которых заметно проступает отвлеченное, орнаментальное начало – способ не только подчеркнуть духоносный характер старца, но и заострить как таковое внимание на этой столь важной для сюжета «Сретения» фигуре, учитывая высоту расположения композиции.

<sup>430</sup> Sinkević I. The Church... Fig. 55; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 37.

<sup>431</sup> См. Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral... Cat. 18. P. 279. Ill. 40, 45.

У Онуфрия (?), изображение которого находится лишь немногим выше уровня глаз зрителя, сложная пластика лика выглядит намного более натурально. Масса разнообразных мелких морщинок создает сильную, живую иллюзию сухой, истаявшей плоти аскета. Подобный интерес к неровностям личного рельефа идет от миниатюры круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Однако там их трактовка носила более обобщенный характер и служила средством не столько индивидуализации, сколько повышения экспрессии образа. В Нерези соотношение той и другой функции от образа к образу меняется. Если у Онуфрия (?) баланс склоняется в сторону индивидуализации, а у Симеона и, тем более, Златоуста преобладать начинает экспрессивное понимание рельефа, то в образе пожилого диакона из юго-восточной апсиды достигнуто было некое равновесие того и другого.

Среди преподобных элемент стилизации как средство подчеркнуть значительность образа наиболее активно используется в центральных фигурах северного и южного ряда – фресках со свв. Феодором Студитом и Евфимием Великим<sup>432</sup>. Первый из них показан в строго фронтальном ракурсе, и все его черты, так же как и стилизованные морщины на лбу, расположены симметрично относительно центральной оси. Этот монументализирующий схематизм соединяется, однако, с чертами противоположного, индивидуально-характерного свойства. Пропорции лика с могучим лбом, уплощенно-широкими скулами и не слишком длинным носом, так же как и поделенная надвое жидкая борода убеждают в конкретности внешнего облика святого. Не менее убедительно воссоздается его внутренний характер. Непреклонная воля, внутренняя дисциплина и строгость главы многочисленной монашеской братии ясно читаются в движении сурово сдвинутых бровей, твердой линии губ и пристальном взгляде живых черных глаз знаменитого студийского реформатора.

В образе св. Евфимия жесткость фронтального ракурса несколько смягчается: голова святого слегка повернута в сторону. Однако стилизованные морщины на лбу по-прежнему выстраиваются в строгий орнамент. Каждая из двух главных

<sup>432</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXXVII, 52; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 34.*

имеет острое окончание посредине, одно из которых приходится на центр лба, другое – на переносицу. Им вторит заостренный кончик носа. Настойчивый повтор остrokонечных форм, следующих по вертикали одна за другой, усиливает суровую выразительность лика. Тому же способствует параболическая, разделяющая усы и бороду линия, которая как бы продолжает и утрирует очертания строго сомкнутых губ святого, а также аскетически скупой колорит личного письма, построенный на контрасте темно-коричневого и желто-охряного цвета. Жизненную экспрессию, как и в большинстве других образов преподобных, вносит взгляд – в данном случае не прямой, но чрезвычайно выразительно, вкось и чуть вверх направленный из-под сдвинутых бровей.

Среди персонажей сцен верхнего регистра к «портретному» типу наиболее близок св. Иосиф Аримафейский в «Снятии с креста»<sup>433</sup> – один из самых по-человечески проникновенных образов ансамбля. В нем, как и в большинстве монашеских «портретов», заметно проступает классическая основа. Общие очертания головы, пропорции лика, характерная изогнутость носа, мягкая форма губ – все выдает знакомые черты «классического комниновского» типа. Задумчивая склоненность головы также сродни образам классического направления, в которых таким наклоном в сочетании с легкой отстраненностью взгляда передается созерцательный настрой. В образе Иосифа созерцательное, вневременное начало удерживается, но не менее отчетливо проявляется иное – человечески-конкретное, приближенное и к ситуации, и к зрителю.

Изображенный с телом Спасителя на руках Иосиф предстает погруженным в глубокое раздумье, напряженное и скорбно-суровое. Напряжение и суровость, черты неклассические, привнесены существенными изменениями классической художественной формы, усиливающими одновременно и жизненную, и аскетическую экспрессию образа. Вопросительно приподнялась бровь, сжалась на переносице межбровная складка, как будто напряглась вся поверхность лба с ее подчеркнуто-контрастной пластикой, с почти осязаемыми выпуклостями и углублениями. Суровая морщина прорезала лик от нижнего века до самой бороды

<sup>433</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 21. Fig. XLV, 45; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 67.*

и властно размежевала темный выступ щеки и светлую ложбину вдоль крыла носа. Морщины поменьше усиливают впечатление живой усложненности рельефа. Жизненности облика способствует и натуроподобная форма носа – комниновская в своих общих очертаниях, но с расширенным гребнем. Как это часто бывает в ансамбле, сочно наполнена спокойная форма губ, что несколько смягчает общее выражение. Жизненно-выразительны глаза – немного укрупненные, но натуральных очертаний, со старчески-тяжелыми, утолщенными и как будто чуть вывернутыми веками. В направленном на зрителя взгляде мерцают, сменяя друг друга, скорбное вопрошание и догадка о высшем смысле происшедшего. Образ то втягивает в ситуацию, то поднимает над ней, располагая к ее богословским толкованиям и символическим интерпретациям.

По характеру рельефа лик Иосифа намного активнее сближается с памятниками экспрессивного направления, нежели большинство «портретных» образов преподобных. Вид его бугристого лба близко напоминает то, как выглядит эта же часть лица у евангелиста Матфея с листа Канеллопулоса. Идущая вдоль щеки резкая морщина предвосхищает аналогичную деформацию в ликах святых Курбиново<sup>434</sup>. Тем заметнее проявляются различия во внутреннем характере. В то время как выразительность напряженно-страдальческих ликов Матфея с миниатюры и близких ему по духу персонажей курбиновского «Успения» кажется почти отвлеченной в своей преувеличенности, лик нерезского Иосифа полон духовной и душевной осмысленности. Экспрессия его образа носит не только более сдержанный, но и более жизненный характер.

**К вопросу об индивидуальных художественных манерах**<sup>435</sup>. Выше нами было установлено, что над созданием росписей Нерези трудилось как минимум два ведущих мастера, поскольку манера одного из них – назовем его условно «вторым» – прослеживается исключительно по фрескам угловых компартиментов. Остановимся теперь подробнее на особенностях манеры «первого» художника. За условный ее стандарт можно принять письмо лика св.

<sup>434</sup> См., например, *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo... Vol. 2. Fig. 174c, 179.*

<sup>435</sup> Все заключения о письме нерезских ликов сделаны исключительно на основе визуального их исследования и не претендуют на абсолютную точность.

Пантелеимона. В нем ключевая роль в построении рельефа отводится плотному слою желтой охры, создаваемому, по-видимому, в несколько приемов. Судя по всему, охра полностью перекрывает подготовительный слой зеленоватого оттенка, о наличии которого можно судить по другим, имеющим осыпи образам, и уже сверху прописывается изумрудно-зеленым цветом в зонах теней, расположенных по самому краю лика, рядом с носом, в глазницах и под нижней губой. Чтобы смягчить контраст и сделать переход от тени к свету более плавным, лик далее покрывается белильной лессировкой. Завершают моделировку более или менее пастозные света, акцентирующие самые высокие места рельефа – центральную часть лба, границу между нижними веками и скулами, гребень и ноздрю носа, уголки рта, подбородок, – а также короткие штрихи красноватого цвета, обозначающие румянец щек и уплотняющие тени на шее. Одновременно с этим или сразу же следом выполняется изображение глаз и губ и окончательная прорисовка черт красно-коричневым контуром, в отдельных местах дублированным черными линиями.

В близкой манере написаны, например, лики Богородицы и Младенца в «Сретении», св. Прокопия на северной стене западного рукава креста, а также ангелов, фланкирующих Этимасию в «Службе свв. отцов»<sup>436</sup> и стоящих рядом с алтарем в «Причащении апостолов»<sup>437</sup>. Отклонений от такого «стандарта» существует также не мало. Постоянно меняя количество, плотность и цвет красочных слоев, художник добивается самых непохожих эффектов. Например, с целью подчеркнуть нежную бледность юношеских ликов он может совсем или почти совсем отказаться от белильных лессировок, но зато дать саму охру в сильно разбеленном варианте и притом наложить ее не везде одинаково плотно, так, чтобы активнее зазвучал зеленоватый тон основы, как у девушек из «Ведения во храм» или юноши в сцене «Воскрешение Лазаря». Иначе тот же эффект может быть достигнут путем прикрывания высветленной охры зеленоватыми лессировками, как в лике апостола Иоанна в «Преображении». У персонажей

<sup>436</sup> *Sinkevič I. The Church... Fig. XX, 26; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 11.* Правый, южный ангел рядом с Этимасией сохранился хуже. Возможно, в его создании принимал участие ученик.

<sup>437</sup> *Sinkevič I. The Church... Fig. XVI; Bardziewa Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 10.*

зрелого возраста, напротив, активизируется звучание охры, что придает их лицам характерную смуглость, как в образе праведной Анны из «Введения во храм». Имеются и другие способы «затемнения» карнации. В лике св. апостола Иакова в «Преображении» определяющая роль отведена густому зеленому цвету основы, который активно проступает сквозь тонко лежащую охру, создавая тем самым темную, холодную окраску всей карнации. Лик жены в правой части «Оплакивания» как вуалью покрыт лессировкой неопределенного сероватого тона, созданного, скорее всего, на основе того же цвета, что и у темного, почти черного ее мафория. Желтая охра лишь слегка проступает сквозь этот не слишком прозрачный слой. В итоге лик приобретает сумрачный зеленоватый оттенок.

Особо деликатной, многосложной манерой письма выделен лик св. Иоанна Богослова в «Оплакивании». В то время как в образах, трактованных «стандартно», последовательность работы над личным письмом прослеживается более или менее отчетливо, здесь переходы от одной стадии моделировки к другой, за исключением завершающей прорисовки черт, совершенно не улавливаются взглядом. Все пигменты сливаются в единый зеленовато-охристый тон, из которого лишь слегка выделяются светá и тени. Объем лика от краев и до выступа скулы, отмеченного нежным бликом, нарастает плавно и вместе с тем интенсивно. Не будучи полностью округлым, он весьма высоко поднимается над плоскостью стены. В похожей манере, но с бóльшим числом финальных акцентов в виде цветных штрихов и бликов трактован образ праведной Анны в «Рождестве Богоматери».

Старческие лики в центральном пространстве по большей части написаны так, чтобы каждая их неровность имела отчетливо оформленный рельеф, внешние границы которого могут быть заострены, как при изображении скульного выступа у Анны пророчицы и бугров на лбу у св. Иосифа Аримафейского, либо трактованы более мягко, как в образах свв. Пахомия (?) и Арсения. Лишь изредка встречается столь стилизованное, орнаментально-плоскостное изображение морщин, как на лбу у св. Феодора Студита. Однако, как показывают образы

старцев епископов в нижнем регистре вимы, подобного рода схематичные приемы были отнюдь не чужды «первому» мастеру.

По мнению О. Демуса и Д. Мурики, степень схематизма святительских образов такова, что они никак не могли быть созданы ведущим столичным художником, но только его македонскими подмастерьями<sup>438</sup>. И. Синкевич хотя и не настаивает на провинциальности создателя этой части росписи, проводит мысль о меньшей его одаренности<sup>439</sup>. На наш взгляд, прав был В.Н. Лазарев, который с уверенностью приписывал алтарную «Службу» тому самому мастеру, который создал и большинство образов центрального объема. В далеко зашедшей линейной стилизации епископских ликов русский ученый справедливо увидел отнюдь не провинциализм, но «последнее слово константинопольского искусства»<sup>440</sup>.

Рассуждая об авторстве, необходимо, на наш взгляд, четко разделять приемы и технику письма в образах святителей. В то время как первые сильно и, что важно, намеренно схематизируются, последняя не обнаруживает и малейшего упрощения. Работа ведется совершенно так же, как и в большинстве фресок центрального пространства: от более плотных нижних слоев к завершающим лессировочным. Ни одна из привычных стадий моделировки не пропущена. Даже в таком сугубо схематичном по виду образе, как св. Григорий Чудотворец, художник не ограничивает проработку его лика одним только орнаментализированным рисунком светов, контрастно выступающим на ровном зеленоватом фоне. Резкость противопоставления смягчают охристые лессировки.

Кроме того, экспрессивный тип образа св. Григория не является для святительской композиции единственным. К противоположному, классическому типу явно тяготеет св. Николай Чудотворец. В плане образного содержания близкую для него аналогию представляет, как уже говорилось, св. Иосиф Обручник из «Сретения». Если не полные, то частичные параллели среди фресок центрального пространства можно найти и для других святительских образов.

<sup>438</sup> См. выше параграф 1.2.

<sup>439</sup> *Sinkević. The Church...* P. 82.

<sup>440</sup> *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 1. С. 96.

Так, лик св. Иоанна Златоуста своим неестественным зелено-желтым цветом перекликается с образом св. Феофана Начертанного из северного рукава креста<sup>441</sup>.

Еще одним аргументом в пользу отнесения алтарной «Службы» на счет «первого» мастера является то, что ангел, представленный к северу от Этимасии, к которой сходятся служащие епископы, характерным абрисом своего трехчетвертного лика с широким подбородком, так же как и способом письма близко напоминает Богоматерь с Младенцем в «Сретении». На самом деле, этот тип лика с расширенным подбородком не раз встречается у персонажей центрального пространства и может считаться столь же показательным для «первого» мастера, как лик с чуть прищуренными глазами и стрелообразным кончиком носа – для «второго».

В отличие от «Службы свв. отцов», композиция «Причащение апостолов»<sup>442</sup>, представленная ярусом выше, не отличается единством качественного уровня. В то время как фигуры персонажей, за исключением нескольких образов на южной стене, разрушенных землетрясением XVI в., прекрасно сохранились и восхищают великолепием своих изысканных по цвету, атласно сияющих драпировок, их лики демонстрируют значительную, а то и полную утрату красочного слоя. Вряд ли можно сомневаться, что это явилось следствием несовершенной техники письма. Там, где утраты незначительны, обращают на себя внимание сбитый рисунок, неточные мазки, грязный цвет. Последнее связано с тем, что художник не овладел мастерством фрескиста. Он пишет и не прозрачно, и не плотно. Верхние пигменты смешиваются с нижними не оптически, а физически, что и приводит к невнятному, как бы загрязненному цвету. Ученическая рука дает о себе знать даже в таких островыразительных ликах, как у св. апостола Павла. Возможно, первоначальный его набросок и завершающий рисунок черт были выполнены самим мастером, а моделировка цветом препоручена подмастерью. За это говорят неуверенные мазки на лбу и на носу святого.

<sup>441</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. LVII, 66; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 43.*

<sup>442</sup> *Sinkević I. The Church... Pl. 10,11. Fig. XVI-XIX, 14-16; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 10.*

Исключение составляют лики апостола Матфея и ангелов, фланкирующих киворий в центре «Причащения» – «родных братьев» того ангела, который представлен ярусом ниже, к северу от Этимасии. Все три образа написаны мастерски и, скорее всего, принадлежат тому самому художнику, что работал и над фигурами этой композиции. Его верхнего южного ангела можно сравнить с тем, который чуть правее ассистирует Христу, причащающему Павла. Черты двух ликов схожи. Но, в отличие от первого, промоделированного опытной, твердой рукой, тот, что рядом с Павлом, написан неумело. Очевидно, мы имеем дело с работой ученика. Краска, нанесенная его неопытной рукой, не образует достаточно плотного и ровного слоя, цвет кажется грязным, рисунок груб.

Признаки той же ученической манеры наблюдаются и во фресках западных угловых капелл, особенно в образе св. Александра из северо-западного помещения<sup>443</sup>. В лике св. Ореста<sup>444</sup> там же и у некоторых других святых рисунок черт выполнен мастерски, а письмо с огрехами. Как и в случае с апостолом Павлом, можно предположить, что начинал и заканчивал работу над этими образами опытный мастер, в то время как промежуточные стадии были доверены начинающему художнику, который не справлялся с лессировками. Завершающий белильный слой, нанесенный не ровно и не достаточно прозрачно, не пропускает через себя цвет нижележащей розоватой охры, а создает поверх нее некрасивые разводы<sup>445</sup>.

Фрески в нартексе были созданы художником опытным, но не столь виртуозным как ведущие мастера ансамбля. Его лики более стереотипны по своему выражению, и среди них не встречаются такие утонченные типажи, как св. Пантелеимон в наосе или св. Трифон в северо-западном помещении. Моделировка ведется по большей части охрами, цветные тени не используются. Контурные описи несколько утяжеленные. Некоторые образы (свидетели

<sup>443</sup> *Sinkević I. The Church...* Pl. 26.

<sup>444</sup> *Ibid.* Fig. 73.

<sup>445</sup> Мы, однако, не можем полностью исключить возможность того, что эффекты, о которых идет речь, возникли вследствие реставраторского вмешательства. Нам не были доступны документы, относящиеся к последней реставрации 1990-х гг. Сошлемся на македонскую исследовательницу Д. Барджиеву-Трайковску, которая отмечает осуществленные в тот период «неподобающие реконструкции некоторых фигур» (*Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* P 53. Note 173).

«Чудесного избавления св. Пантелеимона от казни на колесе»<sup>446</sup>) написаны совсем просто, без подготовительного слоя. Силуэт головы тонко прокрывается охрой, и сразу следует беглая прорисовка черт черным контуром. Немногочисленные света, редкие красно-коричневые штрихи и легкие узкие тени завершают моделировку. В той же манере, прямо по общей с нимбом охряной заливке, написаны отдельные лики в юго-западной капелле и диаконнике (св. Кир<sup>447</sup>, Ветхий Днями<sup>448</sup>). Думаем, что данный способ моделировки не являлся достоянием какого-то одного мастера, но использовался разными художниками артели.

---

<sup>446</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. LXII.*

<sup>447</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. 33; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 26.*

<sup>448</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XXII.*

### Глава 3. Особенности иконографии

#### 3.1. Фактор церковных споров<sup>449</sup>

Г. Бабич и вслед за ней И. Синкевич убедительно продемонстрировали то влияние, которое оказали на иконографию нижнего регистра алтарной апсиды и малых куполов Нерези соборы 1156-1157 гг. Со своей стороны рассмотрим в свете этих соборов, связанных с ними богословских споров, но также и ряда иных церковных конфликтов комниновского времени необычную трактовку «Причащения апостолов».

По традиции, установившейся к середине XI столетия, эта сцена занимает центральный регистр алтарной декорации. Композиция ее не замкнута границами апсиды, и вереницы апостолов растягиваются на всю ширину стен вимы<sup>450</sup>. Северную процессию возглавляет апостол Петр, которого Христос причащает Своим Телом. Во главе южной вереницы стоит причащаемый Кровью Христовой апостол Павел. Ядром композиции является, как обычно, изображение осеняемого киворием престола с потиром и диском. Их овевают рипидами стоящие позади трапезы ангелы-диаконы. Еще два ангела, на сей раз со свечами и не в диаконском облачении, а в обычных туниках и плащах, сопровождают образы причащаемых апостолов по сторонам от престола<sup>451</sup>.

С точки зрения иконографии наиболее оригинальным элементом этой сцены является изображение апостолов Андрея и Луки на северной стене вимы<sup>452</sup>. Они представлены развернутыми лицом друг к другу, в положении, которое может быть истолковано как объятия или поцелуй. Тот же мотив фигурирует в росписях

<sup>449</sup> Содержание данной части диссертации отражено в статье: *Овчарова О. В.* Образ апостольского целования в программе алтарных росписей церкви св. Пантелеимона в Нерези (Македония, 1164 г.) // Искусство христианского мира. Вып. IX. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, 2005. С. 59-64.

<sup>450</sup> В каждой веренице три первые фигуры изображены на более длинном отрезке вимы до выступов, отмечающих ее сужение; по одному апостолу - на участках стен перед заплечиками, ведущими в апсиду, и еще по два - в самой апсиде. Таким же образом, на всю ширину вимы, вереницы апостолов растянуты в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря, ок. 1130-1140 гг. (*Сарабьянов В. Д.* Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М.: Северный паломник, 2010. С. 74-82. Илл. 306).

<sup>451</sup> Появление этой дополнительной пары ангелов, по наблюдению И. Синкевич, является характерной чертой именно нерезского ансамбля (*Sinkevic I.* The Church... P. 32).

<sup>452</sup> *Sinkevic I.* The Church... Fig. XIX.

храмов св. Иоанна Богослова в Верии (нач. XIII в.)<sup>453</sup>, Николая в Манастире (1271)<sup>454</sup>, Константина в Свечанах (того же времени, что и фрески Манастира)<sup>455</sup> и Иоанна Богослова Канео в Охриде (ок. 1290 г.)<sup>456</sup>.

В свое время А. Грабар интерпретировал интересующий нас образ как «Целование мира» - момент литургии верных, следующий за молитвой приношения<sup>457</sup>. Позже Ш. Герстель выдвинула гипотезу о том, что запечатленное на македонских фресках апостольское целование происходит не до, но по причащении<sup>458</sup>. Эта версия представляется наименее вероятной. Логика композиции явно такова, что события развиваются от ее краев к центру. Все апостолы, представленные на стенах вимы, включая Андрея и Луку, еще только готовятся приступить к причащению вслед за Петром и Павлом.

Предложенное А. Грабаром толкование, хотя и более обоснованное, все же может быть подвергнуто сомнению. «Целованием мира» члены клира обмениваются перед анафорой. Причащение же предваряется еще одним целованием священства<sup>459</sup>. Оно-то, скорее всего, и представлено в сцене «Причащение апостолов» в Нерези и других перечисленных выше македонских храмах.

Дополнительное свидетельство в пользу такой трактовки дает композиция в нижнем регистре алтарных росписей Нерези. В самом центре представленной здесь «Службы свв. отцов» и непосредственно позади от храмового алтаря запечатлен престол с Евангелием, орудиями Страстей и голубем - символом св. Духа, фланкированный ангелами-диаконами с рипидами<sup>460</sup>. Присутствие символов Страстей и св. Духа, так же как и характерный жест ангелов, в реальной

<sup>453</sup> Здесь, как и в Нерези, в «Целовании» участвуют Андрей и Лука (*Gerstel Sh. E. Y. Apostolic Embraces...* P. 143. Fig. 4).

<sup>454</sup> В «Целовании» представлены Симон и Варфоломей (*Ibid.* P. 143. Fig. 5).

<sup>455</sup> Те же апостолы, что и в Манастире (*Ibid.* P. 143. Fig. 6).

<sup>456</sup> Сохранность фрески плохая. Невозможно сказать, какие апостолы участвуют в «Целовании» (*Ibid.* P. 142).

<sup>457</sup> См. выше параграф 1.3. Большинство исследователей принимают предложенную А. Грабаром интерпретацию.

<sup>458</sup> Там же.

<sup>459</sup> Сердечно благодарю отца Михаила Желтова, который обратил мое внимание на существование данного обряда и любезно предоставил ссылки на литературу: *Taft R. F. Byzantine Communion Rites. I: The Early Ritual of Clergy Communion // Orientalia Christiana Periodica. Roma, 1999. Vol. 65. P. 307-345; Idem. Byzantine Communion Rites. II: Later Formulas and Rubrics in the Ritual of Clergy Communion // Orientalia Christiana Periodica. Roma, 2001. Vol. 67. P. 275-352; Георгиевский А. И. Чинопоследование Божественной Литургии: Краткое литургико-практическое пособие. М., 1951. С. 92, 128.*

<sup>460</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. XX; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... Ill. 10-12.*

литургической практике относящийся к Евхаристическим Дарам, позволяют толковать этот образ как символическое, обобщающее изображение анафоры<sup>461</sup>, т. е. той части литургии, в которой силою св. Духа происходит пресуществление св. Даров.

Вслед за ангелами-диаконами, на боковых участках апсиды и стенах вимы, представлены отцы церкви с литургическими свитками в руках<sup>462</sup>. Северную вереницу святителей возглавляет Иоанн Златоуст с молитвой предложения, южную - Василий Великий с молитвой «Никтоже достоин...». Далее следуют Григорий Богослов с молитвой приношения и Афанасий Александрийский с молитвой Малого входа. За ними – Епифаний Кипрский с молитвой Трисвятого и Григорий Нисский с молитвой первого антифона. Замыкают святительскую процессию Григорий Чудотворец с молитвой оглашенных и Николай Мирликийский с молитвой второго антифона. Как видно, все эти молитвы относятся к преанафоральному отделу Евхаристии.

Можно, следовательно, предположить, что композиции нижнего и расположенного над ним регистров представляют единую, более или менее последовательно развивающуюся Евхаристическую службу, начальная и центральная части которой приходятся на первый ярус росписи, а заключительная – причащение - на второй. В таком случае представленное во втором регистре апостольское целование должно быть связано именно с причащением.

Впрочем, учитывая, что литургические молитвы, написанные на свитках святителей, распределены без учета их реальной последовательности в

<sup>461</sup> На возможность именно такой трактовки нерезской фрески мне было указано отцом Михаилом Желтовым, которого я от всей души благодарю. К такому же пониманию данного иконографического типа склоняется Кр. Уолтер (*Walter Ch. Art and Ritual...* P. 207). Самый ранний пример «Службы» можно видеть в Велюсе, ок. 1080 г. (*Миљковиќ-Пенек П. Велјуса. Скопје, 1981. С. 168-171*). Здесь эту композицию составляют как трехчетвертные, так и фронтальные фигуры святителей. Центром святительского ряда, помимо Этимасии, может выступать изображение престола с потиром и диском, как в Боянской церкви, до 1185 г. (*Грабар А. Боянската църква. София, 1978. С. 40-42*), лежащего на престоле Младенца, как в Курбиново, 1191 (*Hadermann-Misguich L. Kurbinovo... P. 67-78*), Христа-Священника, как в Спас-Нередице, 1199 (*Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице... С. 36. Илл. 21. С. 226. Илл. 198*) и Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке (*Сарабянов В. Д. Спасская церковь... С. 74-77, 89-90. Илл. 73*), Богоматери Оранты, как в Энклистре Неофита, 1183 (*Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 361-362*), Мандилиона, как в храме св. Николая в Арте, XIII в. (*Παλαδοπούλου Β. Ν. Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της. Αθήνα, 2002. Σ. 66*) и др.

<sup>462</sup> *Babić G. Les discussions... P. 375-376; Sinkevič I. The Church... P. 35-36. Pl. 9-11, 13, 15. Fig. XIII-XV, 17-26; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi... P. 54-56, 103-104. Ill. 10-17.*

богослужении, нельзя исключить и того, что образ литургии в нерезских и других македонских фресках является обобщенным, синтетическим. Тогда апостольское целование надо понимать как отсылку сразу ко всем упомянутым выше моментам Божественной литургии, в которые члены клира лобызуют друг друга. В конечном счете, смысл каждого из этих лобзаний один – ознаменование мира и согласия.

Как уже было отмечено, нерезская фреска является самым ранним из сохранных примеров апостольского целования в композиции «Причащение». Каковы же были причины для появления такого рода иконографии?

До сих пор были предложены два возможных ответа на этот вопрос. Согласно П. Мильковичу-Пепеку, образ «Причащения» с апостольским целованием был задуман как призыв к межнациональному миру<sup>463</sup>. И. Синкевич видит здесь, с одной стороны, акцентирование тринитарного исповедания, которое сопровождает призыв к Целованию мира, а с другой – проуниатский символ<sup>464</sup>.

На наш взгляд, ключ к пониманию данного образа дает проблематика богословских споров середины XII в. Некоторые их участники высказывали мнение, что Христос, будучи Жертвой, не может в то же самое время принимать Ее наравне с Отцом и Святым Духом. Соборы 1156 и 1157 годов отменили подобные идеи как неправославные. Было подтверждено, что Евхаристическая Жертва – та же, что и Голгофская, и что Христос приносит ее Богу-Троице по Своему Человечеству, являясь тем самым одновременно приносящим и приносимым (как говорится и в литургийной молитве «Никтоже достоин...»: «Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш...»). Учитывая это, можно предположить, что образ апостольского целования был включен в иконографию «Причащения» на рубеже 1150-1160-х гг. с конкретной целью призвать всех к единомыслию в понимании именно Евхаристии.

Примечательно в данной связи, что в тот самый момент или незадолго до того, как образ апостольского целования входит в сцену «Причащение», диаконский призыв к Целованию мира - «возлюбим друг друга!» - был дополнен словами «да

<sup>463</sup> См. выше параграф 1.3.

<sup>464</sup> Там же.

единомыслием исповемы»<sup>465</sup>.

В правление Алексея III Ангела (1195-1203) дискуссия о Евхаристии возникла вновь. На этот раз предметом спора стала природа Евхаристической Жертвы – соглашаясь с тем, что природа Евхаристических Даров есть истинное Человечество Христа, византийские богословы того времени разошлись во мнениях о том, соответствует ли она природе Христа до, или после Его Воскресения<sup>466</sup>. Может быть не случайно то, что, как и споры о Евхаристии, все известные образы апостольского целования в «Причащении» приходятся именно на вторую половину XII и на XIII вв., а в XIV столетии уже не встречаются.

Еще одна причина для появления нового образа во фресках Нерези может крыться в нестроениях как таковых, наблюдавшихся в церковной жизни в 40-60-е гг. XII в. Не вдаваясь в подробности, укажем лишь на некоторые факты. За короткий промежуток 1143-1157 гг. сменилось шесть патриархов. Из них один, Козьма Атик (1146-1147), был низложен по обвинению в связи с еретиком<sup>467</sup>, а другой, Феодот (1151-1153), признан еретиком посмертно<sup>468</sup>. Бурными дебатами сопровождалось низложение Николая Музалона (1147-1151)<sup>469</sup>. К тому же данный период был отмечен двумя затяжными богословскими спорами. Первый из них возник в среде клира Святой Софии и потребовал для своего разрешения двух соборов – многократно уже упомянутых соборов 1156 и 1157 гг.<sup>470</sup> Вторую дискуссию, начавшуюся около 1160 г., призван был привести к завершению собор 1166 года<sup>471</sup>. Тем не менее, и в последующие годы дебаты по обсуждавшемуся на нем вопросу еще не раз возобновлялись.

В актах собора 1166 года записано, между прочим, что на заседании присутствовали «возлюбленные двоюродные братья нашего святого царя, сыновья возлюбленного дяди нашего святого царства, пансевастоипертата

<sup>465</sup> Taft R. F. The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites in the Liturgy of St. John Chrysostom. Rome, 1978. P. 381.

<sup>466</sup> Лебедев А. П. Исторические очерки... С. 121-124.

<sup>467</sup> Angold M. Church and Society... P. 79; Magdalino P. The Empire... P. 277-278.

<sup>468</sup> Angold M. Church and Society... P. 81-82; Magdalino P. The Empire... P. 283.

<sup>469</sup> Angold M. Church and Society... P. 80-81; Magdalino P. The Empire... P. 278-279, 282.

<sup>470</sup> См. выше параграф 1.3, а также: Angold M. Church and Society... P. 82-83; Magdalino P. The Empire... P. 279-281.

<sup>471</sup> Angold M. Church and Society... P. 83-85; Magdalino P. The Empire... P. 287-289; Успенский Ф. И. Богословское и философское движение... С. 304-314; Лебедев А. П. Исторические очерки... С. 105-109.

господина Константина Ангела: господин Иоанн, господин Алексей, господин Андроник и господин Исаак»<sup>472</sup>. Упомянутый здесь «господин Алексей» - это не кто иной, как ктитор церкви в Нерези. Он, надо думать, с самого начала следил за развитием данного богословского спора, а также был в курсе других конфликтных ситуаций в церкви, имевших место в период 40-60 гг. XII в. Как и всякий хороший христианин, Алексей Комнин-Ангел, несомненно, был озабочен этими нестроениями. Вполне вероятно поэтому, что образ апостольского целования был включен им в программу росписей около 1164 года в знак горячего стремления к установлению в церкви мира и единомыслия.

То обстоятельство, что все позднейшие фрески с «Целованием» находятся на территории Македонии, может свидетельствовать, что этот образ впервые был представлен именно в Нерези. Нельзя, однако, исключить и того, что новый иконографический тип был выработан несколько ранее и появился сначала в каком-то константинопольском храме.

Можно также предположить, что непосредственным поводом к созданию специфической иконографии «Причащения апостолов», с включением в эту давно уже известную сцену нового образа «Целования», послужило выступление Мануила I Комнина на заседании собора 12 мая 1157 года. Перефразируя слова апостола Павла (1 Коринф. 1:10), император напомнил упорствующему в своих заблуждениях Сотириху Пантевгену, диакону Святой Софии, недавно избранному на кафедру Патриарха Антиохийского, о необходимости мира и единства, «чтобы все говорили одно, и не было между нами разделений»<sup>473</sup>. Подобно этому призыву, новый образ «Целования», расположенный на видном месте, в алтарной части храма, должен был напоминать всем, в особенности же священству и, в первую очередь, клирикам Святой Софии о том, что во время Евхаристии они должны были приходить к действительному примирению и подлинному единомыслию по вере.

В конхе нерезской церкви на месте утраченной фрески 1164 года находится

<sup>472</sup> Цит. по: *Острогорский Г. А. Возвышение...* С. 115.

<sup>473</sup> *Nicetae Choniatae ex libro XXIV Thesauri orthodoxae fidei. Synodus graecae ecclesiae de dogmate circa illa verba, «Tu es qui offers, et qui offereris, et qui recipis»... // Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1865. Vol. 140. Col. 189 A. Также см.: *Magdalino P. The Empire...* P. 280.*

образ Богоматери «Знамение» XVI века<sup>474</sup>. Скорее всего, он более или менее точно повторяет первоначальное изображение. Из всех иконографических типов Богоматери с Младенцем «Знамение» наиболее полно раскрывает темы Воплощения и Жертвы. Широкое распространение этого типа в византийском искусстве происходит после середины XI и особенно в XII в.<sup>475</sup>

Таким образом, программа росписей центральной апсиды и вимы Нерези следует схеме, в основном установившейся к концу XI в.<sup>476</sup> В предельно сжатом виде она раскрывает идею Церкви: воплотившийся ради нашего спасения Христос (Богоматерь с Младенцем в конхе) устанавливает таинство Евхаристии («Причащение Апостолов»), участвовать в котором возможно благодаря служению священства («Служба святых отцов»). К этой стандартной схеме были добавлены образы, навеянные современными событиями церковной жизни. Символический образ Жертвы, вознесенной к престолу триединого Бога, утверждает истинность Евхаристии, как она была определена на соборах 1156-1157 гг. Апостольское целование в сцене «Причащение» может быть истолковано как призыв к единству в понимании Евхаристии, но также и к примирению в среде священства и в особенности клира Святой Софии, которая, в период 40-60-х гг. XII в. стала свидетельницей целой череды церковных конфликтов.

<sup>474</sup> *Sinkević I.* The Church... Fig. XIII, XV.

<sup>475</sup> О значении образа «Знамение», о распространении его в комниновский период и о причинах этого см.: *Ševčenko N. P.* Virgin Blachernitissa // *The Oxford Dictionary of Byzantium*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1991. Vol. 3. P. 2170-2171; *Weyl Carr A., Morocco L. J.* A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus. Austin, 1991. P. 43-47; *Смирнова Э. С.* Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. // *Древнерусское искусство. Балканы. Русь*. СПб., 1995. С. 290-296.

<sup>476</sup> См. об этом, напр.: *Walter Ch.* Art and Ritual...

### 3. 2. Монастырский фактор<sup>477</sup>

Упоминание в ктиторской надписи Нерези игумена ясно указывает на то, что церковь была монастырской<sup>478</sup>. Есть, следовательно, все основания полагать, что в ее иконографической программе нашло отражение специфически монастырское богослужение.

Ритуал монастырей на момент создания памятника не был унифицирован. Можно, тем не менее, установить определенные общие тенденции его развития. В главных своих чертах монастырский обряд интересующего нас времени формируется в период иконоборчества. Важнейшим событием в этом процессе явилось переселение в 798 (799) году группы монахов во главе с преподобным Феодором из вифинской Саккудийской обители в константинопольский Студийский монастырь<sup>479</sup>. Вновь прибывшие братья не стали восстанавливать богослужебную традицию монахов-акимитов, подвизавшихся в этой обители до кризиса, но ввели новую, которая представляет собой синтез важнейших элементов Песенного последования Великой церкви и палестинского монастырского обряда. Вероятно, что данный тип богослужения практиковался Феодором Студитом и его монахами еще до прихода в Константинополь, в Саккудионе, где преподобный Феодор с 794 года был игуменом. Литургические традиции Палестины и Константинополя с давних пор соседствовали в Малой Азии, и слияние их в одном из монастырей этой области было бы неудивительно.

<sup>477</sup> Содержание данной части отражено в статьях: *Овчарова О. В.* Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков // Искусство христианского мира. Вып. VIII. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, 2004. С. 26-46; *Она же.* Образы монахов и гимнографов во фресках церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164) // Византийский временник. Т. 63 (88). М., 2004. С. 232-241; *Ovtcharova O.* Images of the Holy Hymnographers in the Iconographical Programme of the Church of St Panteleemon in Nerezi, Macedonia (1164) // *Al-Masaq. Islam and the Medieval Mediterranean.* Vol. 16/1. Carfax Publishing, 2004. P. 131-146.

<sup>478</sup> «Сей храм святого и славного великомученика Пантелеимона изукрашен иждивением господина Алексея Комнина и сына порфирородной госпожи Феодоры в сентябре месяце 13 индикта 6673 (=1164) года при игумене монахе Иоанникии». Цит. по переводу, осуществленному в книге: *Кондаков Н. П.* Македония... С. 174. Греческий текст надписи см.: *Sinkević I.* The Church... P. 4.

<sup>479</sup> *Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Перевод с английского А. А. Чекаловой. СПб.: Алетейя, 2000. С. 63; *Пентковский А. М.* Студийский устав и уставы студийской традиции // Журнал Московской Патриархии. М., 2001. № 5. С. 73.

Элементами константинопольского соборного богослужения в студийском обряде стали лекционная система, месяцеслов и евхологические тексты, включая формуляры Литургий. Богослужебная традиция палестинских киновиальных монастырей определила набор и структуру служб суточного круга<sup>480</sup>. Иными словами, в Студийском монастыре «палестинский часослов с псалмопением и тропарями был включен в систему ектений и молитв из Евхология Великой церкви»<sup>481</sup>.

На момент студийской реформы объем гимнографических произведений в богослужении палестинских монахов был еще невелик. В связи с этим песнопения разных периодов литургического года помещались в одном сборнике-тропологии, список которого, между прочим, был изъят у преподобного Феодора Студита во время ссылки в 816 году<sup>482</sup>. Возможно, однако, что выделение из тропология Миней и Триоди произошло еще на палестинской почве в VIII веке<sup>483</sup>. Там же были выработаны организующие принципы Октоиха: система восьми гласов и седмичная циклизация<sup>484</sup>. Это было заслугой Иоанна Дамаскина, который «в середине VIII в. обобщил и обработал гимнографический материал своих предшественников, сгруппировав разные виды стихир и тропарей - воскресные, покаянные, крестные, апостольские и другие - по музыкальным гласам и

<sup>480</sup> Точнее из палестинской киновиальной традиции студитами были заимствованы службы изобразительных и повечерия, Псалтирь, разделенная на двадцать кафизм, и система стихословия этих кафизм на утрене, вечерне и часах, также праздничные и воскресные каноны и стихирь, первоначально находившиеся в Тропологии и позднее вошедшие в состав Миней, Триоди и Октоиха. (Пентковский А. Студийский устав... С. 71-72).

<sup>481</sup> Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд... С. 74.

<sup>482</sup> Пентковский А. Студийский устав... С. 72.

<sup>483</sup> Момина М. А. О происхождении греческой триоди // Палестинский сборник. 1986. 28 (91). С. 117.

<sup>484</sup> Ранее считалось, что в Иерусалиме возникли только циклы воскресных песнопений восьми гласов (Воскресный Октоих), а будничные песнопения были написаны уже в Константинополе. Синайская рукопись Параклита Sin gr. 776 начала IX века свидетельствует об обратном. Данный манускрипт содержит циклы воскресных и будничных седальнов и стихир 3-8 гласов, воскресные каноны с воскресными блаженными 4-8 гласов и сборные каноны (по одному для тех же гласов), в которых в каждой песне - 16 тропарей разного содержания (крестовоскресные, воскресные, апостольские, мученичные, святителям и преподобным, покаянные, заупокойные - по два каждого вида; троичны и богородичны - по одному), из которых, должно быть, в зависимости от дня седмицы отбирались тропари с соответствующим дню посвящением. В заключительной части этой рукописи записаны молебные каноны, которые за исключением канонов Богоматери и Бесплотным, еще не образуют осмогласного цикла и не отнесены к определенным дням церковной седмицы (Крашенинникова О. А. Ранневизантийские источники славянского Октоиха XIII-XIV вв. // Гимнология: Материалы междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории), 3-8 сентября 1996 г. М.: МГК; Центр рус. церк. музыки им. прот. Д. В. Разумовского, 2000. Кн. 1. С. 116-119; Лозовая И. О системе пения седмичных канонов октоиха в ранней литургической традиции // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4; сост. Н. Герасимова-Персидская, И. Лозовая; отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 60-63).

подобиям и расположив их в последовательности привычного нам седмичного цикла»<sup>485</sup>.

Преподобный Феодор Студит, высоко ценивший палестинскую савваитскую гимнографию, инициировал развитие ее традиций в Константинополе<sup>486</sup>. Студийский монастырь становится при нем важнейшим центром песнотворчества. В сформированные здесь Минеи, Триодь и Октоих были включены как древние палестинские гимны Андрея Критского, Космы Майумского и Иоанна Дамаскина, так и новые песнопения, сочиненные самим Феодором Студитом (каноны в Минеях, седмичные песнопения Постной триоди, степенны антифоны в Октоихе) и другими поэтами, творившими в Константинополе, в том числе Иосифом, Николаем и Климентом Студитами, а также Иосифом Сицилийским и Феофаном Начертанным<sup>487</sup>. Двум последним принадлежит подавляющее большинство будничных канонов седмичного цикла<sup>488</sup>.

Вновь создававшиеся песнопения объединялись по жанровому принципу: стихиры со стихирами, каноны с канонами и т. д.<sup>489</sup> Среди сборников этого типа выделяются, с одной стороны, те, в которых объединены песнопения одного автора или посвященные определенной теме, как, например, Триоди Феодора Студита и Климента Студита<sup>490</sup>, или Октоихи Богоматери и Иоанна Златоуста<sup>491</sup>. С другой стороны, существуют сборники, составители которых попытались объединить в одну книгу как можно больше разнообразных как по тематике, так и по авторству песнопений того или иного цикла. Например, в Октоихе Опизской

<sup>485</sup> Крашенинникова О. А. Ранневизантийские источники... С. 117.

<sup>486</sup> В письме Иерусалимскому Патриарху Фоме преподобный Феодор характеризует савваитские песнопения как верные путеводители православия (*Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд...* С. 74).

<sup>487</sup> Пентковский А. Студийский устав... С. 74.

<sup>488</sup> Ранние каноны Феофана Начертанного, вероятно, были написаны еще в Лавре св. Саввы, где он подвизался прежде, чем прибыть в Константинополь в 813 году (*Крашенинникова О. А. Ранневизантийские источники...* С. 119).

<sup>489</sup> Поэты студийского периода создавали не отдельные службы для определенных дней, но циклы однородных песнопений с учетом их музыкального жанра, характера исполнения, а также стихотворного размера (*Крашенинникова О. А. Древнерусские октоихи XIV века и проблема типологии гимнографических рукописей // Герменевтика древнерусской литературы XI-XIV вв. М., 1992. Сб. 5. С. 314*). О сборниках жанрового типа см.: *Hannick Ch. Dimanche. Office selon les huit tons. Ὁκτώηχος (La prière des Églises de rite byzantin 3)*. Chevetogne, 1972. P. 40-41; *Карабинов И. Постная Триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910. С. 206-207*.

<sup>490</sup> *Карабинов И. Постная Триодь...* С. 98-168; *Момина М. А. О происхождении греческой триоди...* С. 118.

<sup>491</sup> *Hannick Ch. Dimanche...* P. 39-40.

Лавры в Грузии (1093 г.) на каждый день записано от трех до семи канонов<sup>492</sup>. Понятно, что не все эти каноны реально могли быть задействованы в один день. Предполагалось, следовательно, что подходящие случаю песнопения нужно будет выбирать. По замечанию Х. Ханника, «жанровые сборники содержат все, что можно петь, но отнюдь не все, что в них есть, нужно петь»<sup>493</sup>. Ситуация меняется в XII в., когда на смену жанровым сборникам приходят богослужебные книги нового типа, в которых песнопения записаны в соответствии с порядком службы<sup>494</sup>. При этом многие песнопения более архаичных жанровых сборников с неизбежностью были отброшены<sup>495</sup>.

Регулировать использование Минеи, Триоди и Октоиха призван был богослужебный устав. В Студийском монастыре в IX-X вв. устава как книги еще не существовало. В период после 843 г. (восстановление иконопочитания) сформирован был только комплекс нормативных дисциплинарных и богослужебных текстов: Монашеские заповеди, Главы о трапезах, Главы о распределении пищи, Студийские богослужебные главы и Студийский синаксарь<sup>496</sup>. На их основе не позднее конца IX в. был создан Ипотипосис - краткое изложение студийских обычаев для некоего неизвестного монастыря<sup>497</sup>. Начиная с X в., на студийскую традицию ориентируются афонские монахи, о чем свидетельствует Диатипосис Афанасия Афонского, созданный во второй пол. X в. на основе Ипотипосиса<sup>498</sup>.

Первым из дошедших до наших дней полных ктиторских типиконов является устав патриарха Алексия Студита для константинопольского Успенского

<sup>492</sup> Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники... С. 395-398; Лозовая И. О системе пения... С. 54.

<sup>493</sup> Hannick Ch. Dimanche... P. 42.

<sup>494</sup> Карабинов И. Постная Триодь... С. 214-215; согласно М. Арранцу, самые ранние из дошедших до нас книг Октоиха данного типа датируются XIII в., но практика эта не была всеобщей до XV века (Арранц М. История типикона. Опыт. Л., 1978. С. 67-68). По данным А. Ю. Никифоровой, «от первоначальной богослужебной схемы служб иерусалимского Тропология... VIII-IX вв.... создатели и переписчики Минеи разных редакций в X-XI вв. переходят к жанровой..., а на рубеже XI-XII вв. вновь возвращаются к богослужебной, которая и возобладала с XIII-XIV вв. повсеместно» (Никифорова А. Ю. Из истории Минеи в Византии. Гимнографические памятники VIII-XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае. М.: изд.-во ПСТГУ, 2013. С. 152-153).

<sup>495</sup> См. об этом, напр., Spanos A. An annotated critical edition of an unpublished Byzantine Menaion: *Codex Lesbicus Leimonos 11*. Dissertation for the degree dr. philos. University of Bergen, Norway, 2007. Vol. 1. P. 33 со ссылками на более раннюю литературу; Никифорова А. Ю. Из истории Минеи... С. 171.

<sup>496</sup> Пентковский А. Студийский устав... С. 69.

<sup>497</sup> Там же; Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 224-238. Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 1. P. 84-119.

<sup>498</sup> Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 238-256; Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 1. P. 205-231.

монастыря (1034-1043)<sup>499</sup>. В богослужбной его части был задействован Студийский синаксарь в версии второй половины X в.<sup>500</sup> Рубрики в нем есть еще не на всякий день, но только когда богослужение отлично от рядового. Из Октоиха на утрене предписывается исполнять лишь один канон, а канон на повечерии не упоминается вовсе<sup>501</sup>. Данной версии Студийского синаксаря соответствуют одноканонные Параклитики (сборники канонов седмичного цикла), подобные кодексу из монастыря св. Екатерины на Синае, гр. 794 (992 г.)<sup>502</sup>. В суточный круг богослужения по Алексеевскому уставу входило особое заупокойное последование о ктиторе<sup>503</sup>. Ежедневные поминальные службы впоследствии будут характерны и для уставов комниновских монастырей.

Согласно предположению А. М. Пентковского, первая серьезная переработка Студийского синаксаря была предпринята в Малой Азии. Сформировавшийся здесь новый вариант Студийского богослужбного типикона приходит в XI столетии в Палестину и в Константинополь, где на его основе создаются Иерусалимский и Евергетидский уставы соответственно<sup>504</sup>. Вторая редакция Студийского синаксаря возникла в Фессалониках, откуда в XI в. попала на Афон, а затем в Южную Италию<sup>505</sup>. Памятниками этой редакции среди прочих являются афонский Синаксарь Георгия Мтацминдели (ок. 1042-1044 г.)<sup>506</sup> и Типикон монастыря Сан Сальваторе в сицилийской Мессине (1131 г.)<sup>507</sup>.

Появление Иерусалимского устава<sup>508</sup> исследователи связывают с возобновлением богослужения в палестинских монастырях после перерыва, вызванного разрушительным нашествием на Иерусалим халифа аль Хакима в

<sup>499</sup> Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита...

<sup>500</sup> Там же. С. 116.

<sup>501</sup> Редкие упоминания двух канонов Октоиха есть в рукописи Студийского устава код. Синод. 330 70-х гг. XII в. Об этом, а также о параклитах одноканонных по рубрике, но двухканонных по составу тропарей (Лозовая И. Типология древнерусских Параклитов и их отношение к действующему литургическому уставу // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток-Русь-Запад. Гимнология. Вып. 3; сост. и отв. ред. И. Лозовая. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 71-72).

<sup>502</sup> Крашенинникова О. А. Ранневизантийские источники... С. 119.

<sup>503</sup> Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита... С. 47-48.

<sup>504</sup> Он же. Студийский устав... С. 75-78; Он же. Ктиторские типиконы и богослужбные синаксари Евергетидской группы // Богословские труды. М., 2003. Вып. 38. С. 326.

<sup>505</sup> Он же. Студийский устав... С. 76.

<sup>506</sup> Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники... С. 228-313.

<sup>507</sup> Arranz M. Le typicon du monastère du Saint-Sauveur...

<sup>508</sup> Пентковский А. Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период // Журнал Московской Патриархии. Москва, 2003. № 5. С. 77-96; Он же. Константинопольский и иерусалимский богослужбные уставы // Журнал Московской Патриархии. М., 2001, № 4. С. 70-71.

1009 году. Восстанавливая свое богослужение, палестинские монахи взяли малоазийскую версию Студийского синаксаря и дополнили ее элементами, характерными для местной традиции. Так произошло второе после студийской реформы слияние литургических традиций Палестины и Константинополя, которое получило в литературе название «ново-савваитского синтеза» (от имени лавры Саввы Освященного близ Иерусалима)<sup>509</sup>.

Самые ранние из сохранных списков Иерусалимского типикона датируются XII-XIII вв.<sup>510</sup> Первое упоминание о нем содержится в Пандектах и Тактиконе Никона Черногорца (последняя треть XI в.)<sup>511</sup>. Главное, что отличает Иерусалимский типикон от Студийского, это наличие в первом из них и отсутствие во втором всенощных служб-агрипний накануне воскресных и праздничных дней<sup>512</sup> и увеличение объема псалмопения, характерное для первого<sup>513</sup>. Кроме того было высказано предположение, что именно на этапе создания Иерусалимского устава, т. е. после 1009 года, привносится обычай исполнения всех девяти песен канона на будничной утрени<sup>514</sup>. Начиная с XIII века, Иерусалимский устав быстрыми темпами будет вытеснять как обряд Великой

<sup>509</sup> *Taft P. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 96-98; *Taft R. F.* Mount Athos: A Late Chapter in the History of the «Byzantine Rite» // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, 1988. Vol. 42. P. 187. Согласно изысканиям А. М. Пентковского, первичная адаптация Студийского синаксаря к палестинской традиции должна была произойти все же не в лавре Саввы Освященного, а в киновии преподобного Феодосия Великого (*Пентковский А.* Иерусалимский типикон в Константинополе... С. 78).

<sup>510</sup> *Он же.* Иерусалимский типикон в Константинополе... С. 78; *Taft R. F.* Mount Athos... P. 187.

<sup>511</sup> *Он же.* Иерусалимский типикон в Константинополе... С. 78.

<sup>512</sup> Установление обычая совершать всенощную накануне воскресных и праздничных дней приписывается самому св. Савве Освященному (V в.). Однако в период арабских набегов всенощные, вероятно, перестали совершать. В XI в. обычай возродили (*Taft P. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 97; *Taft R. F.* Mount Athos... P. 187-188; *Arranz M. N. D.* Uspensky: The Office of The All-Night Vigil In The Greek And The Russian Church // *St. Vladimir's Theological Quarterly*. 1980. 24/3. P. 174-175).

<sup>513</sup> *Taft P. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 98; *Taft R. F.* Mount Athos... P. 190.

<sup>514</sup> Согласно Р. Тафту, который в своих рассуждениях опирается на более раннее исследование Х. Матеоса, полный поэтический канон первоначально предназначался лишь для утрени воскресенья и некоторых праздников. В период ранних студийских гимнографов, т. е. в IX в., на каждый день полагались каноны из трех песен, так называемые трипесенцы, а в субботу - из четырех (такая система сохранилась в современной триоди). Полный же канон по будням появляется лишь в период ново-савваитского синтеза. В качестве аргумента Р. Тафт приводит рукопись Иадгари IX века (код. Н 2123 Грузинской Академии Наук), в которой девятипесенный канон предписан лишь по большим праздникам. В остальные же дни, там, где есть канон, он имеет вид одно-, дву- или трипесенца. Кроме того автор отмечает, что на Пасху в старейших богослужебных документах студийского типа псалом пятидесятый, который ныне предшествует целому канону, стоит после шестой его песни. Это означает, что лишь три последние песни канона принадлежали утрени, а шесть первых мыслились как часть ночного псалмопения (*Taft P. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 96-99; *Taft R. F.* Mount Athos... P. 188-189).

церкви, так и монастырский Студийский обряд, и в результате останется единственным регулятором богослужения во всем византийском мире<sup>515</sup>.

В более ранний, Комниновский период в Константинополе была распространена малоазийская редакция Студийского синаксаря в том виде как она зафиксирована в типиконе монастыря Богоматери Евергетиды<sup>516</sup>. Как предполагает А. М. Пентковский, конкретным местом, из которого составитель данного документа мог позаимствовать малоазийский вариант Студийского синаксаря, был Воскресенский Галисийский монастырь<sup>517</sup>. Дошедшая до наших дней рукопись Евергетидского устава, *cod. Atheniensis graecus 788*, датируется началом XII в.<sup>518</sup> Она представляет собой отредактированный список с оригинала, который был составлен в 80-е гг. XI в.<sup>519</sup>

По сравнению со Студийским Алексеевским уставом, Евергетидский богослужебный типикон включает в себе некоторые новые элементы палестинского происхождения, привнесенные в Студийский синаксарь в момент создания его малоазийской редакции<sup>520</sup>.

Другие новые черты Евергетидского устава, по-видимому, были обусловлены доработкой малоазийской редакции Студийского синаксаря уже на константинопольской почве. Так, в суточный круг богослужения Евергетидского монастыря входит «панихида» (*παννυχίς*)<sup>521</sup> или «просительная, молебная

<sup>515</sup> В XI в. Иерусалимский устав имеет распространение кроме Палестины в Антиохийском патриархате и Малой Азии. Около того же времени, если не ранее, Иерусалимский устав был принят на Синае (Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением / сост. М. Скабалланович. М.: Издание Сретенского монастыря, 2004. С. 371). В начале XIII столетия Иерусалимский устав становится уже главным богослужебным типиконом в Малой Азии (*Пентковский А.* Иерусалимский типикон в Константинополе... С. 79-80). Тому способствовал массовый приток в Малую Азию греческих монахов из Палестины и Сирии. Последняя волна эмиграции была вызвана падением государства крестоносцев в 1187 г. (Там же). В Константинополе, после того как он был отвоеван у латинян, также закрепился Иерусалимский устав (Там же. С. 80-97). Окончательное же его торжество в православном мире происходит в XIV в., после победы исихазма и составления Диатаксиса Филофея Коккина (*Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 100-102; *Taft R. F.* Mount Athos... P. 190-194).

<sup>516</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 256-614; *The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis... Vol. 1-3.*

<sup>517</sup> *Пентковский А.* Ктиторские типиконы... С. 327.

<sup>518</sup> Там же. С. 335.

<sup>519</sup> Само восприятие галисийской литургической традиции в Евергетиде произошло, по мнению А. М. Пентковского, в 60-е гг. XI в. (*Пентковский А.* Ктиторские типиконы... С. 335, 355).

<sup>520</sup> Элементами палестинского происхождения новыми для студийской традиции являются в Евергетидском типиконе праздничные блаженны на литургии, а также непорочны и полиелей на утрене воскресных и праздничных дней (*Пентковский А.* Студийский устав... С. 74-75; *Он же.* Ктиторские типиконы... С. 326-327).

<sup>521</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 356, 458, 467, 509, 515-516, 556, 566, 607-610. Об этой службе, обычно фигурирующей в литературе под названием «паннухис», см.: *Желтов М., диак.* Евергетидский типикон // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XVII. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2008. С. 139-143; Толковый типикон... С. 386; *Арранц М.* Как

панихида» (*παρακλητική παννυχίς*)<sup>522</sup>. Среди предшествующих и современных Евергетидскому типикону документов панихида с канонем зафиксирована только в Диатипосисе Афансасия Афонского<sup>523</sup>. Служба *παννυχίς* существовала и в обряде Великой церкви, однако по своему составу была отлична от монастырской<sup>524</sup>. Главное место в последней занимает канон - вид гимна, для песенного последования Великой церкви не характерный. Кроме того, в Великой церкви панихида совершалась только 27 или 28 раз в году<sup>525</sup>, а в Евергетиде эта служба ежедневная.

В обычные дни панихида Евергетидского монастыря присоединяется к вечерне, а в посты канон панихиды исполняется на повечерии. Пятничная панихида имеет характер общего поминовения и проводится на могилах. Накануне воскресных и праздничных дней панихида смыкается с утреней, превращаясь во всеобщую. И хотя по своему составу последняя не совпадает с палестинской агрипнией, сам факт наличия всеобщих служб в Константинополе вполне может быть связан с влиянием Иерусалимского устава. Таким образом, будучи студийским по своей сути, Евергетидский богослужебный типикон включал уже некоторые элементы Иерусалимского устава<sup>526</sup>.

Важно отметить, что все более поздние, по сравнению с типиконем Алексия Студита, версии Студийского синаксаря демонстрируют значительное увеличение количества привлекаемых на службах песнопений. Данной стадии развития богослужебного устава соответствуют двухканонные и трехканонные параклиты XI в., пришедшие на смену одноканонным X-го столетия<sup>527</sup>.

---

молились Богу древние византийцы. Суточный круг богослужения по древним спискам византийского Евхология. Л., 1979. С. 201 [41]; *Пентковский А.* Студийский устав... С. 75; *Он же.* Ктиторские типиконы... С. 325-326. В последней работе см. также и о других незначительных изменениях, внесенных в малоазийскую версию Студийского синаксаря в связи с его адаптацией для константинопольского монастыря Богоматери Евергетиды.

<sup>522</sup> Ежедневная панихида названа молебной в дисциплинарной части Евергетидского устава. Объясняя монахам, как должно поступать в том случае, когда много ежегодных поминовений приходится на одну неделю, автор предлагает братьям разделяться, так, чтобы одни пели канон умершим, а другие - канон ежедневной *παρακλητική παννυχίς* (*Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 647; *Gautier P.* Le typicon de la Théotokos Évergétis... P. 76-77; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 494 [36]).

<sup>523</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 247; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 1. P. 222 [4].

<sup>524</sup> *Арранц М.* Как молились Богу древние византийцы... С. 179-219.

<sup>525</sup> Там же. С. 196.

<sup>526</sup> Толковый типикон... С. 363.

<sup>527</sup> *Крашенинникова О. А.* Ранневизантийские источники... С. 120.

Афонские и южно-италийские уставы на утрени имеют по-прежнему лишь один канон Октоиха, однако еще один такой канон, неизвестный Алексеевскому уставу, добавляется в них на повечерии<sup>528</sup>. Два канона седмичного цикла на утрени плюс два канона на панихиде зафиксированы в Евергетидском уставе<sup>529</sup>. Увеличивается и число фиксируемых этим типиконом минейных канонов. Например, два разных канона апостола Фомы – один на панихиде, другой на утрени – предписывается здесь 6 октября, тогда как в уставах Алексия Студита и Сан Сальваторе имеется лишь один канон этого святого на утрени данного дня. Таково же соотношение в числе канонов Иоанна Златоуста 13 ноября и 27 января в названных документах<sup>530</sup>.

Что касается триодного цикла Евергетидского типикона, то можно заметить, что принадлежащий ему Канон на тему оплакивания, inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα (ирмосы: Κύματι θαλάσσης) на повечерии Великой пятницы<sup>531</sup> не упоминается ни одним другим византийским уставом.

В XII столетии богослужебный типикон Евергетидского монастыря получает широкое распространение. Его принимают в константинопольских обителях Христа Филантропоса (осн. не поздн. 1107)<sup>532</sup>, Богоматери Кехаритомены (ок. 1110)<sup>533</sup> и св. Маманта (1158)<sup>534</sup>, а также в монастырях Богоматери Космосотиры в

<sup>528</sup> Например, в типиконе Николо-Касолянского монастыря, 1174 (*Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 805-806; *Крашенинникова О. А.* К истории формирования седмичных памятей октоиха // *Богословские труды.* 1996. Т. 32. С. 264).

<sup>529</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 602-608; см. также: *Крашенинникова О. А.* Октоих и параклит (к истории двух названий одной литургической книги) // *Герменевтика древнерусской литературы.* М., 1993. Сб. 6. Ч. 2. С. 405; ср.: *Лозовая И.* О системе пения... С. 56. Об эволюции Студийского устава в направлении увеличения числа канонов Октоиха см.: *Лозовая И.* Типология древнерусских Параклитов... С. 71.

<sup>530</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 290, 312, 400; *Пентковский А. М.* Типикон Патриарха Алексея Студита... С. 287-288, 295, 325; *Arranz M.* Le typicon du monastere du Saint-Sauveur... P. 36-37, 53-54, 114.

<sup>531</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 554. Подробнее об этом каноне речь пойдет ниже.

<sup>532</sup> Рукопись типикона этого монастыря - Panagia Kamariotissa, Cod. 29 (XII в.) - определена как таковая А. М. Пентковским. Согласно исследователю, этот манускрипт, как и cod. Atheniensis graecus 788, восходит к версии Евергетидского синаксаря 60-х гг. XI в. (*Пентковский А.* Ктиторские типиконы... С. 337-351; см. также: *Jordan R. H., Morris R.* The Hypotyposis... P. 4 со ссылкой на: *Géhin P., Kourouppou M.* Catalogue des manuscrits conservés dans la Bibliothèque du Patriarcat OEcuménique. Les manuscrits du monastère de la Panaghia de Chalki. Turnhout, 2008. Vol. 1. No. 29. P. 122-124).

<sup>533</sup> *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné... P 5-165; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 649-724. Брат Ирины Дукены-Комнины, основательницы монастыря Кехаритомены, был монахом в Евергетиде (*Ibid.* P. 456).

<sup>534</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 702-715; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 3. P. 973-1041.

Феррах, Фракия (1152)<sup>535</sup> и Предтечи-Фоверос близ азиатских берегов Босфора (перв. ред. после 1113, сл. ред. ок. 1144)<sup>536</sup>.

Необходимо отметить, что сам богослужебный устав сохранился лишь от первого из этих монастырей. Во всех же остальных случаях налицо только дисциплинарные разделы монастырских типиконов, в которых, однако, имеются указания относительно богослужебной практики.

В частности, автор устава Космосотиры пишет: «Поскольку многие из разумных людей, которые устраивали святые попечения и поселяли там монашествующих для гимнодии Богу, предпочли Евергетидский типикон типиконам других монастырей, мы, следуя за ними, также отдаем предпочтение ему и желаем, чтобы монахи использовали все его постановления и не пренебрегали начертанным им относительно правильного направления души, но имели его в вопросах гимнодии и всего остального за лучшего водителя к пользе души и как усыпанный жемчугами энколпион»<sup>537</sup>.

«Как принятым уже и вошедшим в обычай» Евергетидским уставом предписывает руководствоваться в богослужении и типикон св. Маманта<sup>538</sup>.

В конце XII века Савва Сербский делает перевод Евергетидского типикона для монастыря Хиландар на Афоне<sup>539</sup>, а затем его принимают в Студенице, где Богоматери Евергетиде посвящена была церковь<sup>540</sup>.

По мнению Р. Джордана и Р. Моррис, «есть веские основания как для ассоциирования Евергетидского монастыря с группой свойственников Дук – Комнинов, так и для рассмотрения создания Евергетидской “семьи” текстов как

<sup>535</sup> Изд. греч. текста см.: *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 17-75; пер. на англ. Ševčenko N. P.: *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 782-858.

<sup>536</sup> *Панадопуло-Керамевс А. И.* Noctes Petropolitanae... С. 1-88; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 3. P. 872-953. Как и в типиконе Кехаритомены, здесь предписано сразу после вечерни совершать панихиду с канонем, а в воскресные и праздничные дни – агрипнию (*Панадопуло-Керамевс А. И.* Noctes Petropolitanae... С. 37; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 3. P. 908 [19]). Эти указания позволили А. Пентковскому счесть устав Кехаритомены Евергетидским (*Пентковский А.* Ктиторские типиконы... С. 337).

<sup>537</sup> *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 23; *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 3. P. 801-802 [8].

<sup>538</sup> Цит. по: Толковый типикон... С. 363. Примеч. 2.

<sup>539</sup> *Тафт Р. Ф.* Византийский церковный обряд... С. 99; *Jordan R. H., Morris R.* The Hypotyposis... P. 31.

<sup>540</sup> *Ibid.*; *Джурич В.* Византийские фрески... С. 88; *Ђурић В. Ј.* Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле // *Зборник радова византолошког института.* 1964. Т. 8/2. С. 69-90; особ. см. С. 75 (примеч. 15); *Радојчић С.* Зашто је Студеница посвећена св. Богородици Благодетелници (Евергетиди) // *Богословље.* 1936. XI. С. 294-300, 405-411.

интересного побочного эффекта установления Комниновского “семейного правления”»<sup>541</sup>. Поскольку ктитор монастыря в Нерези Алексей Комнин-Ангел также принадлежал к этой правящей фамилии по линии своей матери<sup>542</sup>, есть все основания полагать, что и в данной обители богослужение шло в согласии с Евергетидским уставом.

**Фактор погребения.** Одной из важнейших причин для основания новой или вклада в уже существующую обитель была возможность устройства в ней захоронения и регулярного поминовения. Обряд Великой церкви не предусматривал иного поминовения усопших, кроме как в субботу перед Великим постом - «память всех святых аскетов, епископов и священномучеников», да и та без особой службы<sup>543</sup>. В монастырях же годовщины смерти ктиторов отмечались всеобщей службой, особым освещением гробов и обильными раздачами у монастырских ворот после литургии с приношением за поминаемого. Также поминовения ктитора приурочивались к важнейшим монастырским праздникам. Более того, была возможность введения особой поминальной службы в суточный круг богослужения, наряду с поминовениями на утрене, вечерне и литургии.

Несмотря на все это, более материальные соображения также могли становиться стимулами для потенциальных ктиторов. Нередко отписанная монастырю и тем самым относительно защищенная от различных внешних посягательств собственность продолжала рассматриваться основателем как источник доходов для себя и своей семьи. Именно так поступает Михаил Атталиат (1077 г.), который в уставе для монастыря Христа Всемилоостивого в Константинополе и еще двух богаделен<sup>544</sup> две трети от их доходов определяет как личную собственность своего сына Феодора, назначаемого смотрителем-эффором

<sup>541</sup> Jordan R. H., Morris R. The Hypotyposis... P. 30-31.

<sup>542</sup> В данной связи интересно отметить, что имя Алексея, так же как и его порфирородной матери числится среди поминаемых в типиконе императорского константинопольского монастыря Христа Филантропоса (на полях рядом с указаниями для 9 сентября и 29 августа). См: *Пентковский А. М.* Ктиторские типиконы и богослужебные синаксари... С. 350-351; *Он же.* Евергетидский монастырь и императорские монастыри в Константинополе в конце XI – начале XII века // *Византийский временник.* 2004. Т. 63(88). С. 84-86. Ср.: *Kouroupou M., Vannier J.-F.* Commémorations des Comnènes dans le typikon liturgique du monastère du Christ Philanthrope (MS. Panaghia Kamariotissa 29) // *Revue des études byzantines.* 2005. Vol. 63. P. 43, 46, 48, 68.

<sup>543</sup> *Арранц М.* Как молились Богу... С. 219. Прим. 97.

<sup>544</sup> Пер. устава на англ. яз. А.-М. Talbot: *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 1. P. 326-376.

над данными заведениями – должность, которая после смерти этого наследника должна была быть унаследована другими прямыми потомками ктитора.

С приходом к власти Комнинов подобное отношение к монастырям уходит в прошлое. Как уже говорилось<sup>545</sup>, упадок некоторых древних обителей, произошедший в это время, вызывал озабоченность у основателей новых монастырей, которые стремились обеспечить непрерывность своих и своих близких поминовений вплоть до самого Судного дня. Важнейшим для этого условием была признана монастырская независимость. Отсюда оговорки в типиконах о неучастии в любых концессионных программах. Отсюда же тенденция к существенному ограничению своих собственных ктиторских привилегий.

Даже если некоторые аристократы и назначают своих родственников эфорами, то последним строго предписывается довольствоваться правом на захоронение и поминовение, не требуя ничего большего<sup>546</sup>. Да и сами ктиторы рассматривают возможность устроить собственное погребение и прописать определенные детали поминовений как если не единственное, то, безусловно, главное свое право. Одновременно, по-видимому, увеличивается место, занимаемое в типиконах соответствующими указаниями. Рассмотрим некоторые из них.

Один из первых, принадлежащих комниновскому времени ктиторских уставов, был написан военачальником Алексея I Комнина, севастом и великим доместиком Запада Григорием Пакурианом для монастыря Богоматери Петрицонитиссы (1083), основанного им как место упокоения для себя, а также брата магистра Аспасия<sup>547</sup>. Память обоих предписано отмечать обильной монашеской трапезой, а также денежными раздачами как братии, так и всем собравшимся ради поминовения. На престолах всех церквей, имеющих отношение к монастырю, следовало в эти дни совершать приношение за поминаемого. По субботам же необходимо было чередовать приношения: один раз за ктитора, а другой – за его

---

<sup>545</sup> См. выше параграф 2.2.

<sup>546</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 669 [3].

<sup>547</sup> Пер. документа на англ. яз. by R. Jordan: Ibid. P. 507-563; изд. греч. текста и перевод его на франц. яз.: *Gautier P. Le typon du sébaste...* P. 5-145.

брата. Также поминать обоих братьев следовало ежедневно на утрене, вечерне и литургии.

На ежедневной литургии, помимо приношений за братьев, бывала также просфора за их отца.

На Успение и Господские праздники во всех церквях, имеющих отношение к монастырю, совершались приношения за братьев и их умерших родственников.

Память отца, сопровождаемую денежной раздачей, предписано совершать на Великий четверг<sup>548</sup>.

Память первого игумена Григория - в день св. Григория Богослова. И по этому случаю ктитор снова предписывает денежную раздачу, более обильный, чем обычно, стол и приношения на всех монастырских алтарях. На третий, сороковой день и в годовщину смерти – панихида и приношение<sup>549</sup>.

Специальная ответственность за поминовения монахов была возложена на священника церкви св. Иоанна Предтечи. Здесь в дни общего их поминовения должны были совершаться всенощное бдение и литургия<sup>550</sup>.

Также предусмотрена возможность поминовения для вкладчиков в монастырь<sup>551</sup>.

На обитель возлагается содержание трех странноприимных домов, два из которых, по словам ктитора, были им учреждены ради спасения души брата<sup>552</sup>.

Императрица Ирина Дукена в уставе монастыря Богородицы Кехаритомены в Константинополе (ок. 1110 г.) предписывает ежедневно после первого часа и положенного чтения исполнять за нее «Трисвятое» и, пока она жива, следующие тропари: «Помилуй нас, Господи, помилуй нас; всякаго бо ответа недоумеюще, сию Ти молитву яко Владыце грешнии приносим: помилуй нас. Слава. Упование мира благая Богородице Дево, твое и едино державное предстательство просим, умилосердися на безпредстательственныя люди, моли милостиваго Бога,

<sup>548</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 544-546 [21]; *Gautier P.* Le typikon du sébaste... P. 96-103.

<sup>549</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 546 [22], 550 [30]; *Gautier P.* Le typikon du sébaste... P. 103, 115.

<sup>550</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 548 [27]; *Gautier P.* Le typikon du sébaste... P. 109.

<sup>551</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 544 [20], 548 [27]; *Gautier P.* Le typikon du sébaste... P. 95-97, 109.

<sup>552</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 549-550 [29]; *Gautier P.* Le typikon du sébaste... P. 111-114.

избавитися душам нашим от всякаго прещения, едина благословенная. И ныне. Никтоже притекай к тебе, посрамлен от тебе исходит, пречистая Богородице Дево, но просит благодати, и приемлет дарование к полезному прощению».

Когда же умрет, следовало исполнять тропари: «Помяни, Господи, яко благрабу твою... Слава. Покой, Спасе наш, с праведными рабы Твоя, и сия всели во дворы Твоя, якоже есть писано, презирая яко Благ, прегрешения их, вольная и невольная, и вся яже в ведении и не в ведении, Человеколюбче. И ныне. Никтоже притекай к тебе... Прибежище и сила наша Богородице, державная помощь мира, молитвами твоими покрый рабы твоя, от всякия нужды, едина благословенная». И затем - «Господи помилуй» 15 раз<sup>553</sup>.

Ежедневно на Божественной литургии должно было приноситься семь хлебов: один Господский, другой Богоматери, третий святого дня, четвертый – за искупление и отпущение грехов основательницы и ее царственного супруга, пятый – за усопших монахинь, шестой – за усопших родителей и прочих родственников, седьмой – за живых детей и зятьев и прочих родственников. В случае смерти Алексея или Ирины, один хлеб следовало по-прежнему приносить за того из них, кто остался жить, а еще один – за отпущение грехов усопшего. После смерти обоих снова один хлеб следовало приносить за двоих. Кроме того, каждую субботу за усопших родителей, детей и их супругов указано приносить *σταυρία*, по одному на каждых четырех. И все эти усопшие должны были быть записаны в Диптихи и поминаться согласно типикону. Также и за живых, записанных в Диптихах и типиконе, следовало приносить *σταυρία* по воскресеньям<sup>554</sup>.

Относительно ежедневной панихиды предписано, пока Ирина жива, исполнять все шесть тропарей каждой песни, в согласии с указаниями Синаксаря, а после ее смерти – два из этих тропарей всегда заменять на *νεκρώστικα* (мертвым)<sup>555</sup>.

<sup>553</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 686 [32]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè... P 81. Церковнославянский текст гражданским шрифтом здесь и далее приводится по: Азбука веры [Сайт]. URL: <https://azbyka.ru> (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>554</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 687-688 [34]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè... P 83-85.

<sup>555</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 688 [35]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè... P 85.

Утром перед Шестопсалмием, пока жив Алексей I, следовало исполнять 19-й и 20-й псалмы с обычными тропарями и «Господи, помилуй!». После же его смерти - 22-й и 64-й псалмы и тропари «Помяни, Господи... Покой, Спасе... Слава. И ныне»<sup>556</sup>.

В разделе о празднике Успения, наряду с прочими указаниями относительно освещения, предписано ставить свечи четырех унций на каждом гробе. Таким же освещением предполагалось отмечать и другие важнейшие праздники<sup>557</sup>.

В обычные дни над гробом полагалось гореть одной лампаде<sup>558</sup>.

Ежегодные поминовения Ирины и ее родных следовало проводить следующим образом. Прежде всего, совершалась заупокойная панихида μετά καί παραστασίμου (с парастасом). При этом освещение должно было быть более обильным, чем в обычные дни. На литургии за поминаемого совершалось приношение. Приготовлялось коливо. На панихиде, утрене, литургии и вечерне полагалось совершать ектению. Монахиням предлагалась праздничная трапеза. У монастырских ворот совершались щедрые хлебные, винные и денежные раздачи. Точному указанию количества раздаваемого в дни поминовения себя самой, а также двадцати трех своих родственников Ирина посвящает несколько страниц устава. Все это сопровождается примечанием, что если кто-то из детей основательницы пожелает сделать тот или иной вклад в Кехаритомену, то он будет вправе сам определять порядок собственного поминовения<sup>559</sup>.

В то время как дочери и внучки Ирины, ставшие протекторами Кехаритомены и принявшие в ней постриг, имели право на захоронение в экзонартексе монастырской церкви<sup>560</sup>, для остальных монахинь, за неимением достаточного места в самой этой обители, кладбищем должен был служить приобретенный у

<sup>556</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 689 [39]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômenè... P 87.

<sup>557</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 696 [59]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômenè... P 109.

<sup>558</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 698 [66]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômenè... P 113.

<sup>559</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 700-702 [71]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômenè... P 119-125.

<sup>560</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 704 [76]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitômenè... P 131.

Великой Церкви патриарший монастырь τα Κελλαραίας. Там был свой священник и постоянно должны были жить четыре монахини. Перед тем как туда перевезти умерших сестер из главной обители, их следовало приготовить к погребению в экзонартексе церкви Кехаритомены. Священник из τα Κελλαραίας совершал их поминовения на третий, девятый и сороковой день. В Кехаритомене вплоть до сорокового дня за них молились на ектении во время Литургии, утрени и вечерни и совершали литургическое приношение. Имена умерших заносились в Диптихи.

Общее еженедельное поминовение монахинь проходило в пятницу после вечерни и состояло из канона мертвым, παραστάσιζον, ектении.

Также ектения за каждую умершую и поминовения совершались в субботы Мясопустную, Сыропустную и Пятидесятницы. Литургическим приношением отмечались годовщины смерти каждой из сестер.

Живым монахиням в Мясопустную субботу и субботу Пятидесятницы полагалась просфора для поминовения родителей и родных. После приношения бывала раздача у монастырских ворот<sup>561</sup>.

Завершая свой Устав, Ирина просит монахинь Кехаритомены никогда не переставать молиться за нее. «Даже если телесно мы будем отсутствовать, вы должны думать, что духовно мы вместе с вами и припадаем к вашим ногам и просим очень жалостно и с горячими слезами ваше собрание молиться за нас, больше всех согрешивших против Бога и потому в большей, чем кто-либо, нужде Его милосердия, испрашиваемого посредством ваших святых молитв. Итак, молясь, не забывайте нашего ничтожества»<sup>562</sup>.

Устав монастыря Пантократора (1136)<sup>563</sup>, основанного сыном Ирины императором Иоанном II, является, пожалуй, наиболее ярким примером стремления комниновских ктиторов к частым и разнообразным поминовениям. Не

<sup>561</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 699-700 [70]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné... P 115-119.

<sup>562</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 706 [78]; *Gautier P.* Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné... P 137.

<sup>563</sup> Перевод на англ. R. Jordan: Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 725-781; изд. греч. текста и перевод его на франц. яз.: *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 26-130; еще одно, более раннее издание греч. текста этого типикона см. в: *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С.656-702.

довольствуясь одними только монашескими молитвами, Иоанн привлекает к службам на своем гробе и белое духовенство, и множество простого народа.

Сразу после совершения полунощницы и каждения в алтаре главной монастырской церкви монахам Пантократора полагалось проходить в погребальную церковь Архангела Михаила, непосредственно примыкающую к монастырю с севера, совершать там каждение перед иконой Пантократора и далее – всех святых мест в церкви и наиболее почитаемых в них икон, а также монахов. Во время каждения они должны исполнять за императора «Трисвятое», 19 и 20-й псалмы, тропари «Спаси, Господи, люди твоя... Вознесыйся на Крест...», богородичен *Ταχύ προκατάλαβε πρὶν δουλωθῆναι ἡμᾶς*: Скоро предвари, прежде даже не поработимся врагом, хулящим Тя и претящим нам, Христе Боже наш: погуби Крестом Твоим борюция нас, да уразумеют, како может православных вера, молитвами Богородицы, едине Человеколюбче. Далее - «Господи помилуй» пятнадцать раз. После смерти Иоанна «Трисвятое», 19-й псалм и названные тропари и богородичен следовало исполнять за живущего императора. За усопшего же ктитора нужно было снова произнести «Трисвятое», на этот раз с шестым псалмом, тропарь «Со святыми упокой» и богородичен *Σε καὶ τεῖχος καὶ λιμένα*: Тебе и стену, и пристанище имама, и молитвенницу благоприятну к Богу, Егоже родила еси Богородице безневестная, верных спасение. И затем – молитва: Помяни, Господи, усопших православных наших царей и ктиторов и прости им всякое прегрешение, вольное и невольное, совершенное делом или словом или помышлением...<sup>564</sup>.

При жизни Иоанна ежедневно на литургии должно было быть два наибольших приношения – Господу и Богоматери, еще одна просфора – святого дня, четыре других – за отца, бабу, мать и жену императора. Каждую субботу следовало совершать приношения еще за двадцать родственников императора и готовить три корзины колива. В субботы Мясопустную, Сыропустную и Пятидесятницы к поминаемым на литургии добавлялось восемь лиц, не

<sup>564</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 739 [1-3]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 33-35.

состоящих с императором в родстве, но приближенных к нему по роду службы (доктор, вестиарит, мистики) и обладающих высоким титулом (севасты).

Иоанн и его дети, на момент создания устава записанные в диптихах живых, после смерти должны были быть внесены в диптихи мертвых, и за каждого из них следовало делать приношение. Также с их смертью добавлялась еще одна корзина колива раз в неделю.

Подобно своей матери, Иоанн предусмотрел возможность для особо приближенных и сделавших вклад в его обитель лиц не только быть захороненными в ней, но и самим определить порядок собственного поминаения. Так, муж императорской племянницы пансеваст севаст Иоанн Арвантинос завещал монастырю дом и земли на условии ежедневного совершения по нем панихиды, исполнения Трисвятого на Утрени и Вечерне, а в годовщины смерти – раздач объемом в треть от доходов завещанного им недвижимого имущества. Император добавляет к этому распоряжение, чтобы раздачи эти совершались и накануне, и после памятного дня, а также чтобы на гробе усопшего постоянно горела свеча и лампада. Для себя самого и своей усопшей супруги Иоанн предписывает иметь на гробе по две постоянно горящих свечи<sup>565</sup>.

В другом разделе типикона уточняется, что постоянно на их гробах должно быть по свече и по лампаде. По свече (второй?) предписано зажигать на каждом гробе во время утрени, литургии, вечерни и пятничной всенощной<sup>566</sup>.

Псалмопение и «прочие последования» в погребальной церкви Архангела Михаила были возложены Иоанном на монастырскую братию. Также в ее обязанности входило следить за освещением церкви и ее гробов и предоставлять вино и три просфоры для каждой из литургий, совершаемых здесь по вторникам, четвергам и субботам. Однако, за «Трисвятое» и панихиду на императорских гробах ответственность возлагалась на белый клир храма Богоматери Элеусы, примыкающего к Архангельской церкви с севера.

<sup>565</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 742-743 [8]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 41-47.

<sup>566</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 756 [34]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 81.

Всех деталей служб, предписанных для дней своей памяти, император не раскрывает, прямо отсылая в соответствующем разделе типикона к другому, секретному документу. Тем не менее, из имеющегося устава мы узнаем, что в годовщины смерти как его самого, так и его супруги и сына Алексея в монастырь Пантократора из Одигона следовало приносить особо почитаемую в Византии икону Богоматери. При этом все пришедшие вместе с иконой должны были принять участие в ектении за поминаемых и тридцать раз произнести «Господи, помилуй!» Икона оставалась вблизи императорских погребений до утра, и монахи вместе с клиром Элеусы проводили здесь всенощную службу. На следующий день, по-прежнему в присутствии иконы, совершалась литургия, а после отпуста – ектения, и все собравшиеся на выходе получали денежное вознаграждение<sup>567</sup>.

На клир Элеусы была возложена также обязанность каждую пятницу вечером встречать *το της πρεσβείας σίγνον* (сигнон пресбейи)<sup>568</sup> и другие иконы, с которыми их служители в сопровождении народа, прежде чем отправиться к своей конечной цели – святой раке – должны были прийти на императорские гробы и совершить здесь ектению<sup>569</sup>. По справедливому предположению Н. Паттерсон-Шевченко, речь в этом месте типикона идет о привлечении императором для собственного поминовения той самой процессии из Влахерн в Халкопратию, которая совершалась в ночь с пятницы на субботу, по крайней мере, с VI в., и которая в источниках XII в. фигурирует под именем «Пресбейя»<sup>570</sup>.

Клир Элеусы должен был обеспечить для этой процессии щедрое освещение как на подступах к своей церкви, так и в ее нартексе и наосе, а также в проходе, ведущем в Архангельский погребальный храм, и в самом его пространстве.

<sup>567</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 756 [35]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 81-83.

<sup>568</sup> Значение слова «сигнон» не вполне ясно. В английском переводе типикона оно передается как «banner» (Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 753 [29]). А. Мицани использует греческое слово с тем же значением - *λάβαρα* (*Μητσάνη Α.* Βυζαντινή εικόνα της Παναγίας δεομένης στην Καταπολιανή Πάρου // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Περίοδος Δ. Τ. ΚΓ'. Αθήνα, 2002. Σ. 195). «Пресбейя» в богослужебных текстах обычно переводится как «моление». М. Скабалланович в качестве перевода предлагает также «заступление» (Толковый типикон... С. 386. Прим. 1).

<sup>569</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 753-755 [29-31]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.75-77.

<sup>570</sup> *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство / Редактор-составитель А. М. Лидов. СПб., 1994 (= *Patterson Ševčenko N.* Icons in the Liturgy // *Dumbarton Oaks Papers*. 45. 1991. P. 45-57 = *Eadem.* The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy. Farnham: Ashgate Variorum, 2013. Pt. XI. P. 1-41) С. 41-42.

Следом за ектенией нужно было перед каждой процессионной иконой произнести «Господи, помилуй!» пятнадцать раз, после чего шествие к святой раке возобновлялось. При этом все участники процессии на выходе получали денежное вознаграждение.

Другими молитвенниками за императора должны были стать обитатели и служители устроенных им при монастыре госпиталя и богадельни, а также их персонал. В соответствующем разделе устава предписывается в дни памяти отца, супруги, сына и самого императора всем этим людям собираться в церкви Богородице и совершать литию. Исполнять следовало «Помяни, Господи, яко благрабов твоих... Со святыми упокой... τό Прεσβεΐα θερμῆ: Моление теплое, и стена необоримая, милости источниче, мирови прибежище, прилежно вопием Ти: Богородице Владычице, предвари, и от бед избави нас, едина вскоре предстательствующая. Далее – ектения, «Господи, помилуй!» сорок раз и Μακαρίσει ο Θεός τους κτήτορας (Бог да ублажит ктиторов). После службы всем участникам предлагались вино и хлеб, и затем всем им можно было вернуться на место и получить денежное вознаграждение<sup>571</sup>.

В среду, пятницу, субботу и воскресенье в больничных церквях следовало совершать литургию во славу Господа и в память об императоре. Поминовения больных, умерших в госпитале, происходили в субботы Мясопустную, Сыропустную и Пятидесятницы<sup>572</sup>. Хоронить этих умерших, также как и обитателей дома престарелых предписано было в одной из метохий Пантократора - монастыре του Μηδικαρίου, где была церковь, в которой еженедельно по пятницам совершалась вечерня с панихидой, а по субботам – литургия за всех умерших<sup>573</sup>.

Предполагалось, что молиться за императора будут и те прокаженные, которых он поселил на некотором расстоянии от монастыря в специальном лепрозории<sup>574</sup>.

<sup>571</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 759 [44], 766 [59]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.89-91, 109.

<sup>572</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 761-762 [49,51]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.97-99.

<sup>573</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 766 [56]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.107.

<sup>574</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 767-768 [63]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.113.

Во вступительной части своего устава Иоанн пишет, что приносит Пантократору, наряду с монахами и клириками, пожилых, бедных и больных как «предстателей», посредством которых хочет привлечь Его благосклонность и через которых просит Его о сострадании<sup>575</sup>. В конце император молит Христа: «Прими тех, кто является живыми мертвецами, наполовину отделенными от своих тел и полумертвыми, как молитвенников о Твоей благодати, ради нас призывающих Твое сострадание»<sup>576</sup>. Монахов же император просит помнить его и, как могут, призывать ради него милость Божию, а также молиться за его родителей, детей и весь мир<sup>577</sup>.

Другой сын Ирины Дукены, севастократор Исаак Комнин, основатель монастыря Богоматери Космосотиры в Феррах (1152)<sup>578</sup>, детали своего поминовения в годовщины смерти оставляет на усмотрение игумена<sup>579</sup>. В то же время относительно поминальной службы, которая, по желанию Исаака, должна была входить в суточный круг богослужения в его монастыре, он дает самые подробные указания. Сразу после отпуска вечерни монахи должны были собраться перед иконой Богоматери, находящейся, по-видимому, непосредственно у гроба Исаака в северо-западной части храма<sup>580</sup>, и провозгласить здесь Трисвятое и затем – приличную ектению за душу ктитора. «Простирая руки и с горячим сердцем», следовало сорок раз произнести «Господи, помилуй!» и затем следующие слова: «О, Богоматерь и госпожа, избавь приступающего к тебе раба твоего и ктитора Исаака от предстоящего наказания

<sup>575</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 738; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.31.

<sup>576</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 773 [71]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.129.

<sup>577</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 774 [72]; *Gautier P.* Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P.131.

<sup>578</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 782-858; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 17-75.

<sup>579</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 826-827 [64], P. 839 [91]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 50, 64.

<sup>580</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents...Vol. 2. P. 801 [7]. P. 838 [89]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 63-64. По словам Исаака, он расположил свой гроб в левой части нартекса или слева от нартекса. По мнению Р. Остерхута, речь идет о северо-западной части наоса. (*Ousterhout R.* Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 14). Иное мнение ранее высказывала Н. Паттерсон-Шевченко (*Ševčenko N. P.* The Tomb of Isaak Komnenos at Pherrai // Greek Orthodox Theological Review. 1984. Vol. 29. (=Eadem. The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy. Farnham, 2013. Pt. VIII. P. 135-140) P. 138).

посредничеством между ним и твоим Сыном, обнимаемым тобой пречистыми руками». Далее – «Моление теплое», текст которого монахи, по желанию Исаака, слегка видоизменяли, придавая ему вид прошения не за всех христиан, а конкретно за Исаака: «и от душевной опасности избавь *его* (курсив мой – О.О.), едина вскоре предстательствующая». Наконец - еще один богородичен, «подходящий для испрашивания милости для души» ктитора. И после этого монахам следовало возвратиться в кельи. Исаак «слезно» просит монахов никогда не откладывать совершения этой службы и подчеркивает, что исполнить это его требование совсем не тяжело<sup>581</sup>.

На Успение – главный монастырский праздник – Исаак предписывает совершать всенощное бдение, во время которого среди прочего исполнять просительный канон за его душу. А после всей гимнодии и «Честнейшей Херувим» «ради спасительного освобождения» его «несчастной души» нужно было сто раз сказать «Господи, помилуй!» и затем – ектению. После праздничной литургии у монастырских ворот следовало осуществить раздачу хлеба, вина и денег ста нуждающимся. Еще сто бедняков нужно было накормить горячим обедом, рассадив их в линию или кружком и проследив, чтобы те, когда насытятся, разом встали и произнесли, воздев руки, «Господи, помилуй!» сорок раз во спасение души Исаака<sup>582</sup>.

Бдением, хотя и не всенощным, предписано было отмечать и другие богородичные праздники и после отпуска каждой такой службы сорок раз произносить за Исаака «Господи, помилуй!» Делать это монахам необходимо «осознанно и не нехотя», поскольку Исаак «завещал с Богом монастырю и им свои вещи и владения». Для большей же убедительности Исаак ссылается на обычай «большинства монастырей» заставлять монахов совершать всенощную за ктитора еженедельно по субботам. Сам Исаак придерживается принципа «лучше

<sup>581</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 801 [7]. P. 838-839 [89-90]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 22-23, 63-64.

<sup>582</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 803 [10]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 24-25.

меньше да лучше», полагая, что «лучше всего то благо, которое совершается ненасильственно»<sup>583</sup>.

В отличие от матери и царственного брата, предписывающих поминать в своих монастырях множество родственников и свойственников, Исаак дает соответствующие указания лишь относительно родителей. Внесенные в Диптихи, они поминались в Космосотире ежедневно. Детали ежегодного поминовения Алексея I (15 августа) и Ирины Дукены (19 февраля), как и своего собственного, Исаак оставляет на усмотрение настоятеля, напоминая лишь об обычных в таком случае надгробной песни - ἐπιτάφιος ὕμνος, панихиде и литургическом приношении<sup>584</sup>.

Также в Диптихи следовало включить имена «своих людей» основателя - «вернейшего и роднейшего подручного», «непревзойденного в своей верности господину» Льва Кастамонита, «роднейшего» (ὀκειότατος) секретаря Михаила, протовестиария иерея Константина и воспитанного ктиторм «с пеленок» Константина, приходившегося племянником «роднейшему» вестиариту Никите Романиту. Все эти люди получали к тому же право быть захороненными внутри монастырской ограды. Причем в случае Михаила и Льва особо оговаривается, что местом их погребения будет служить экзонартекс, и на могилах у них должны быть подобающие изображения. Удостоиться захоронения в монастыре могли также и некоторые особо щедрые вкладчики<sup>585</sup>. Монашеское же кладбище с церковью Исаак устроил за пределами монастырской ограды<sup>586</sup>.

Подобно своему брату Иоанну, Исаак учредил при монастыре богадельню, обитателей которой просит произносить за него сорок раз «Господи, помилуй!» на каждой вечерне, в особенности же на Успение<sup>587</sup>.

<sup>583</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 803-804 [11]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 25.

<sup>584</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 823 [54], 840 [95]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 46, 65.

<sup>585</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 823 [54], 837 [86], 844-845 [107] *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 46, 61-62, 69-70.

<sup>586</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 849 [118]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 74-75.

<sup>587</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 825-826 [61], 833 [72]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 48-49.

Как вид моления о своей душе расценивает ктитор и устройство им через реку неподалеку от монастыря двух мостов с установленным на одном из них каменным образом Богоматери. На братию возлагается обязанность следить за состоянием этих мостов, «чтобы через молитву проходящих ими мы бы нашли нетопкий и легкий тот мост, который, полагаю, переправит нас к вечным жилищам»<sup>588</sup>.

Завершает свой типикон Исаак следующим обращением к Богоматери: «Но, о всевидящая Мироспасительница, пусть не случится так, что я не удостоюсь твоего посредничества и защиты перед нашим Создателем и твоим Сыном здесь и в день Божиего страшного суда, и да не отвергнешь ты моего жалобного прошения. Не оставляй без внимания моего стенания и слез, но охотно своими чистыми руками прими сегодня тебе принесенное нашим убожеством во искупление многочисленных грехов, во искупление нас ответственных за них и слезно умоляющих тебя. Ибо к твоей защите и крову прибежал я, несчастный, упершись головой в твои пречистые ноги, благодетельница моя, ожидая разрешения твоим посредничеством своих вин. Аминь, аминь, да будет так, да будет так»<sup>589</sup>.

Приведем также предписания относительно поминовений в типиконах монастырей св. Маманта (1158)<sup>590</sup> и Богоматери Илиу Вомон (1162)<sup>591</sup>, для обоих из которых восстановителями-ктиторами выступили казначеи-мистики Мануила I Комнина.

Устав св. Маманта был написан настоятелем Афанасием, когда ктитора Георгия Каппадокийца уже не было в живых<sup>592</sup>. Но, вероятно, что зафиксированный этим документом порядок его поминовений отражает волю самого мистика. На каждой из служб суточного круга и литургии за ктитора

<sup>588</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 827-828 [67]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 51.

<sup>589</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 849 [119]; *Petit L.* Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 75.

<sup>590</sup> *Дмитриевский А.А.* Описание... Т. 1. С. 707-708; Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 1020-1021 [39-40].

<sup>591</sup> *Дмитриевский А.А.* Описание... Т. 1. С. 753-754, 768-769; Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 1077-1078 [39], 1087-1088 [50-51].

<sup>592</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 3. P. 974 [B].

следовало произносить ектению с шестикратным повторением «Господи, помилуй!». А после отпуста утрени и вечерни в дни, когда нет поста, за исключением воскресения и Господских праздников, на могиле ктитора следовало исполнять *παραστάσιον* и тропарь «Со духи праведных»: «Со духи праведных скончавшихся, души раб Твоих, Спасе, упокой, сохраняя их во блаженной жизни, яже у Тебе, Человеколюбче». Далее - ектению с пятнадцатикратным произнесением «Господи, помилуй!». На каждой литургии за ктитора совершалось особое приношение. День его памяти отмечался более обильными, чем обычно, церковным освещением и трапезой. Над гробом Георгия постоянно должна была гореть лампада, и свеча зажигалась на каждой службе. Типикон также предписывает поминать Теохариста – здравствующего брата ктитора, ставшего после его смерти защитником интересов монастыря, - и его жену Зою Далассину так, как они сами на этот счет распорядятся. Ежегодное поминовение предусматривается и для других потенциальных благодетелей обители.

Монастырское кладбище в св. Маманте находилось справа от церкви. Приготовления тела усопшего, как и в Кехаритомене, осуществлялись в экзонартексе. Вплоть до сорокового дня умершего монаха поминали на утрени, вечерне и литургии и за него бывало особое литургическое приношение. На третий, девятый и сороковой день приготавливалось коливо и проводились поминальные службы в нартексе. Имя усопшего вносилось в Диптихи. Каждую пятницу после вечерни общее поминовение с каноном усопшим и ектенией осуществлялось в экзонартексе. В субботы Мясопустную, Сыропустную и Пятидесятницы следовало для каждого из четырех усопших братьев готовить один *σταύριον*, а для почивших настоятелей полагались индивидуальные приношения. В эти же субботы живые монахи получали *σταύριον* для поминовения родителей, и затем бывала раздача у ворот. Память каждого монаха отмечалась литургическим приношением. Если же речь шла о настоятеле, то поминать его следовало с большей, чем обычно, щедростью.

Мистик Никифор, автор типикона Богородичного монастыря Илиу Вомон<sup>593</sup>, предписывает поминать себя, живущего, ектенией с шестикратным «Господи, помилуй!» на каждой утрени, вечерне и литургии. На утрени по шестой песне канона за него следовало исполнять Трисвятое с тропарями: «Помилуй нас, Господи, помилуй нас; всякаго бо ответа недоумеюще, сию Ти молитву яко Владыце грешнии приносим: помилуй нас. Слава. Господи, помилуй нас, на Тя бо уповахом; не прогневайся на ны зело, ниже помяни беззаконий наших, но призри и ныне яко благоутробен, и избави ны от враг наших; Ты бо еси Бог наш, и мы людие Твои, вси дела руку Твоею, и имя Твое призываем. И ныне. Милосердия двери отверзи нам, благословенная Богородице, надеющиеся на Тя да не погибнем, но да избавимся Тобою от бед: Ты бо еси спасение рода христианскаго». Далее – ектения и пятнадцать раз «Господи, помилуй!»

Каждое воскресенье после вечерни – молебный канон к Богоматери. А на следующий день – литургия ἰδιαιτάτη (исключительно за ктитора?).

Приношение за ктитора также следовало осуществлять и на ежедневной литургии.

После его смерти на утрени по шестой песне канона предписано исполнять «Трисвятое» со следующими тропарями: «Глубиною мудрости человеколюбно вся строяй, и полезное всем подаваяй, Едине Содетелю, упокой, Господи, души раб Твоих: на Тя бо упование возложиша, Творца и Зиждителя и Бога нашего. Слава. Со святыми упокой, Христе, души раб Твоих, идеже несть болезнь, ни печаль, ни воздыхание, но жизнь безконечная. И ныне. Тебе и стену и пристанище имама, и Молитвенницу благоприятну к Богу, Егоже родила еси, Богородице Безвестная, верных спасение». Далее – ектения. После вечерни по воскресениям – канон мертвым. И на следующий день - литургия ἰδιαιτάτη.

В годовщину смерти предписано праздничное освещение церкви. На панихиде - два двенадцатисвещника и четыре лампы. На следующий день – литургия ἰδιαιτάτως. За отпуском литургии следовала денежная раздача монахам, а также хлебная, винная и денежная – у монастырских ворот. Все то же самое в

<sup>593</sup> Ibid. Vol. 3. P. 1042-1043 [B].

память о ктиторе, за исключением раздачи у ворот, следовало осуществлять и в столичной метохии монастыря.

Первых основателей монастыря, как и Никифора, положено поминать на всех службах суточного круга и литургии. Как и за него, за них ежедневно следует произносить Трисвятое. Сходным образом память их, с панихидой и литургией, отмечается и в монастыре, и в метохии.

Предписания относительно монашеских поминовений и погребений полностью совпадают с соответствующими указаниями устава св. Маманта, за исключением того, что исполнение пятничного канона мертвым в Илиу Вомон предусмотрено в экзонартексе или на гробе.

По всей вероятности, подобно своим упомянутым выше родственникам, ктитор Нерези Алексей Комнин-Ангел также предполагал быть похороненным в собственном монастыре, о чем свидетельствует место для гроба, оформленное в виде аркосолия в северной стене северо-западного компартамента нерезской церкви<sup>594</sup>. Погребальный характер памятника, несомненно, оказал воздействие на его иконографическую программу.

По мнению И. Синкевич, этим воздействием обусловлено присутствие в росписях Нерези «Деисуса» и изображений, которые могут быть интерпретированы как его вариант, акцент на темах Страстей Христовых в наосе и смерти и казней св. Пантелеимона в нартексе, а также множество образов святых, прославленных своим целительским даром<sup>595</sup>. Последнее рассматривается как способ воздать дополнительную честь святому патрону храма. На наш взгляд, само посвящение церкви св. Пантелеимону могло быть обусловлено предполагаемым ктиторским захоронением.

Укажем в этой связи на следующие факты. Из типикона патриарха Алексия Студита известно, что гроб его находился в притворе, освященном во имя св. Пантелеимона<sup>596</sup>. Погребальная капелла в обители Христа Человеколюбца была

<sup>594</sup> См. выше параграф 1.3. (сопоставление мнений И. Синкевич и Д. Барджиевой-Трайковской о предназначении данного аркосолия), а также *Ousterhout R. Byzantine Funerary Architecture...* P. 9-10.

<sup>595</sup> *Sinkević I. The Church...* P. 58, 67, 68-71, 72, 96; также см. выше параграф 1.3.

<sup>596</sup> *Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита...* С. 414 [О панахидахъ].

посвящена святым врачам Косме и Дамиану<sup>597</sup>. К службе пятничного повечерия, т.е. времени, традиционно отводимому поминовению мертвых<sup>598</sup>, отнесено исполнение молебного канона св. Пантелеимону типиконом Николо-Касолянского монастыря (1174)<sup>599</sup>.

В искусствоведческой литературе тенденция ассоциировать святых целителей с захоронениями прослеживается по памятникам конца XII-XIII вв. - фрескам Спас-Нередицы<sup>600</sup>, церковью Богородицы в Студенице, Вознесения в Милешево и капеллы в Джурджеви Ступови<sup>601</sup>. К этому следует добавить изображения свв. Космы и Дамиана в соффите одного из аркосолиев в нартексе Панагии Крины на Хиосе (ок. 1197)<sup>602</sup>, а также свв. Космы, Дамиана и Пантелеимона над одной из погребальных ниш в верхней церкви бачковской костницы. С учетом возможной датировки росписей последней концом XI в. упомянутое изображение является одним из первых примеров связи свв. врачей и захоронений<sup>603</sup>.

В Нерези образы наиболее прославленных целителей запечатлены в юго-восточной части храма, где их группу открывает св. Пантелеимон на предалтарном столбе, а продолжают свв. Косма, Дамиан, Кир, Иоанн, Сампсон Странноприимец и Ермолай в диаконнике и проходах, связывающих его с алтарем и наосом. Все эти святые, кроме Ермолая, названы в монографиях И. Синкевич и Д. Барджиевой-Трайковской<sup>604</sup>. Св. Ермолай представлен на южной стене диаконника. Как и епископы верхнего яруса, он показан в рост, правой

<sup>597</sup> *Он же*. Ктиторские типиконы... С. 339.

<sup>598</sup> *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии... С. 42.

<sup>599</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 805-806.

<sup>600</sup> *Пивоварова Н. В.* Фрески... С. 22.

<sup>601</sup> *Поповић Д.* Српски владарски гроб у средњем веку (Филозофски ф.-т у Београду. Институт за историју уметности. Студије 9). Београд, 1992. С. 52.

<sup>602</sup> Сведения получены в результате личного осмотра памятника, с недавним изданием которого (*Pennas Ch. The Byzantine Church of Panagia Krena in Chios: History, Architecture, Sculpture, Painting (Late Twelfth Century)*). Leiden: Alexandros Press, 2017) мы, к сожалению, не имели возможности ознакомиться.

<sup>603</sup> *Бакалова Е.* Бачковската костница. София, 1977. С. 80. Илл. 57. С. 178. Илл. 146. Датирует фрески третьей четвертью XII в. Однако, Д. Мурики предполагает, что они созданы в 80-е гг. XI в. (*Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium // Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. I. Teil: Die Hauptreferate (Jahrbuch der Osterreichischen Byzantinistik. Bd.31/2)*. Wien, 1981. S. 733-736). К датировке концом XI в. Склоняется О. С. Попова (*Попова О.С.* Миниатюры греческого Четвероевангелия... С. 325). Л. Мавродинова датирует бачковские фрески второй четвертью XII в. (*Mavrodinova L. Sur la datation des peintures murales de l'eglise-ossuaire de Baskovo // Арμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο. Θεσσαλονίκη, 1991. Σ. 1121-1140*). См. также: *Stamov S., Angelova R. The Architectural Heritage of Bulgaria*. Sofia, 1972. P. 306-309; *Grishin S. Literary Evidence for the Dating of the Baskovo Ossuary Frescoes // Byzantina Australiensia*. 1978. Vol. 1. P. 90-100; новейшее издание памятника - *The Ossuary of the Bachkovo monastery / Ed. E. Bakalova. Plovdiv, 2003*.

<sup>604</sup> См. выше параграф 1.3.

рукой благословляет, а в левой держит евангелие. Коричневого цвета фелонь свидетельствует о том, что это простой священник, в отличие от облаченных в полиставрионы и омофоры епископов верхнего ряда. Такая трактовка соответствует принятой в Византии иконографии св. Ермолая, который не только крестил св. Пантелеимона, но и научил его, ранее освоившего врачебное искусство под руководством язычника Евфросина, целительству по Христу<sup>605</sup>. Отсюда традиция изображать этого священномученика в группе с целителями-бессребренниками<sup>606</sup>.

Заметим, что своими исцелениями, прижизненными или посмертными, известны были также представленные в жертвеннике свв. Антипа, Модест и Спиридон<sup>607</sup>. Показательно в данной связи, что на южной стене вимы Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке находится фреска «Спиридон Тримифунтский исцеляет императора Констанция»<sup>608</sup>.

Также св. Артемий, изображенный крайним с юга в нижнем регистре западной стены Нерези, знаменит как святой, чьи мощи обладали большой оздоровительной силой<sup>609</sup>.

Особенно важно в настоящем контексте отметить, что большинство из представленных в северо-западном, погребальном компарimente святых имеют отношение к целительству. Здесь это не только Севастийские мученики Авксентий, Евгений, Евстратий, Мардарий и Орест, чью связь с целительством

<sup>605</sup> Symeonis Logothetae Metaphrastae opera omnia... Martyrium Sancti Pantelaemonis // Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1899. Vol. 115. Col. 448-477; Delehaye H. Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano Nunc Berolinensi. Bruxelles: Socios Bollandianos, 1902. Col. 847-852; Латышев В. В. Неизданные греческие агиографические тексты (Записки Императорской Академии Наук. Сер. VIII. Т. 12/2). СПб., 1914. С. 40-75.

<sup>606</sup> Макаров Е. Е., Герасименко Н. В. Ермолай, Ермипп, Ермократ // Православная энциклопедия... 2008. Т. 18. С. 669-670.

<sup>607</sup> Трубочев Андроник, Игумен. Бессребренники // Православная энциклопедия... 2002. Т. 5. С. 9-11.

<sup>608</sup> Сарабьянов В. Д. Спасская церковь... С. 91. Ил. 380, 381.

<sup>609</sup> Kazhdan A., Ševčenko N. P. Artemios // The Oxford Dictionary of Byzantium... Vol. 1. P. 194-195.

отмечает И. Синкевич<sup>610</sup>, но и три мученика 11 ноября – свв. Мина, Виктор и Викентий<sup>611</sup>, а также свв. Трифон<sup>612</sup> и Власий<sup>613</sup>.

По словам Н. Паттерсон-Шевченко, образы пятерых мучеников Севастийских «часто формировали подобие защитного кольца вокруг церкви или определенной ее части»<sup>614</sup>. В погребальном компартименте Нерези все святые, скорее всего, несут такую функцию. В особенности определение «защитник» подходит св. Мине, чья гигантская фигура в позе оранта и с медальоном с благословляющим Христом на груди расположена прямо перед предполагаемым ктиторским захоронением.

Примечательно, что пять мучеников Севастийских вместе со св. Миной фигурируют и в росписях северо-западного помещения кафоликона Осиос Лукас в Фокиде (1130-40е гг.)<sup>615</sup>, которое, как и аналогичный компартимент в Нерези, было предназначено для захоронения. В особенности обращает на себя внимание то, что портрет св. Мины в обоих случаях представлен в непосредственной близости от аркосолия и имеет медальон с образом Спасителя на груди.

Другой общей чертой названных памятников является то, что в обоих случаях в декорацию северо-западных погребальных капелл были включены изображения епископов<sup>616</sup>. В случае Нерези – это полуфигура на западной стене, к северу от проема, ведущего в нартекс. И. Синкевич пишет о данном образе как о

<sup>610</sup> *Sinkević I. The Church...* P. 72. Fig. 73, LXVII. Pl. 26.

<sup>611</sup> *Помяловский И. В. Житие преподобного Паисия Великого и Тимофея, Патриарха Александрийского, повествование о чудесах святого великомученика Мины.* СПб., 1900. С. 62-89. *Διονυσίου εκ Φουρνά.* Η Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης / υπό Α. Παλαδοπούλου-Κεραμέως. Αγ. Πετρούπολις, 1909. Σ. 278; *Kazhdan A., Ševčenko N. P. Menas // The Oxford Dictionary of Byzantium...* Vol. 2. P. 1339. По мнению Д. Барджиевой-Трайковской, представленный Мина - это не египетский святой, празднуемый 11 ноября, а Мина Калликелад, чья память отмечалась 10 декабря, вместе с Ергоном и Евграфом (*Баржиева-Трайковска Д. За тематската програма...* С. 11-15). Согласно Д. Мурики, образы этих двух святых не различали (*Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni...* Vol. 1. P. 185). Н. В. Герасименко доказывает, что различие их было вполне отчетливым и в Нерези представлен именно св. Мина Египетский (*Герасименко Н. В. Мина Египетский (Фригийский) или Мина Калликелад? К вопросу об одной иконографической особенности // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой / Ред. А. В. Захарова. М.: Северный паломник, 2008. С. 105-114).*

<sup>612</sup> *Symeonis Logothetae Metaphrastaе opera omnia... Martyrium Sancti et magni martyris Tryphonis // Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. Paris, 1903. Vol. 114. Col. 1311-1328; Delehaye H. Synaxarium...* Col. 437; *Διονυσίου εκ Φουρνά.* Η Ερμηνεία... Σ. 278.

<sup>613</sup> *Бугаевская Л. А., Жаворонков П. И., Турилов А. А. Власий // Православная энциклопедия...* 2005. Т. 9. С. 102-107.

<sup>614</sup> *Ševčenko N. P. The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Templon Beam // Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot / Ed. D. Sullivan, E. Fisher, St. Papaioannou. Leiden; Boston, 2012. P. 275.*

<sup>615</sup> *Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales de Hosios Loukas: les chapelles occidentales.* Athens, 1982. P. 71-74; *Chatzidakis N. Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece.* Athens: Melissa, 1997. P. 22-23. Fig. 9 (Plan). No. 217-221, 227. P. 58-63. Fig. 56-58.

<sup>616</sup> *Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales...* P. 74; *Chatzidakis N. Hosios Loukas...* P. 22-23. Fig. 9. No. 225..

неизвестном святом, «который держит книгу»<sup>617</sup>. Д. Барджиева-Трайковска отмечает его епископское одеяние<sup>618</sup>. Представляется, однако, что можно определить имя этого святого, исходя из контекста изображения. Выше, над выходом в нартекс представлены св. воин Виктор и св. диакон Викентий, чья память, так же как и у св. Мины, приходится на 11 ноября. Учитывая это, епископ может быть идентифицирован как св. Валерий, пострадавший 11 ноября вместе с Викентием в Августии Испанской<sup>619</sup>.

Продолжая аналогию с Осиос Лукас, можно заметить, что как и там, декорацию северо-западной капеллы в Нерези венчает образ Христа<sup>620</sup>. Причем здесь иконограф, в отличие от трех других угловых компартиментов с их редкими типами Христа Эммануила, Ветхого Днями и Священника<sup>621</sup>, отдает предпочтение более привычному образу Христа как средовека. Второй раз этот же образ Христа появляется в медальоне на груди у св. Мины, будучи тем самым приближен к ктиторскому захоронению.

Ф. Хатзидакис-Бахарас трактует северо-западную часть кафоликона Осиос Лукас как независимую капеллу, предназначенную для особого культа<sup>622</sup>. Думается, что аналогичную тенденцию к самодостаточности обнаруживает и декорация погребального компартимента в Нерези. Тем не менее, стесненность его пространства явно не предполагала проведения здесь каких-либо служб. Скорее всего, молебны, сходные с теми, что завещал ежевечерне проводить на своем гробе Исаак Комнин в монастыре Космосотиры в Феррах, в Нерези совершались в нартексе. Здесь их содержанию как нельзя лучше соответствует «Деисус», написанный над выходом в наос<sup>623</sup>.

<sup>617</sup> *Sinkevic I. The Church...* P. 72. Note 298.

<sup>618</sup> *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* P. 83.

<sup>619</sup> *Delehaye H. Synaxarium...* Col. 214 [F].

<sup>620</sup> *Sinkevic I. The Church...* P. 41. Fig. XXIII, XXIV; *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* P. 84. Ill. 81; *Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales...* P. 66; *Chatzidakis N. Hosios Loukas...* P. 22-23. Fig. 9. No. 206.

<sup>621</sup> *Sinkevic I. The Church...* P. 40-42. Fig. XXI, XXIV, XXV; *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* P. 59, 60, 82. Ill. 82.

<sup>622</sup> *Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales...* P. 109.

<sup>623</sup> *Sinkevic I. The Church...* P. 67. Pl. 24. Fig. LXI. И. Синкевич полагает, что нерезский «Деисус» составляют образы Ветхого Днями, Богородицы и Архангела. Д. Барджиева-Трайковска утверждает, что, во-первых, на шевелюре Христа есть остатки темной краски, во-вторых, у фигуры слева от Христа нет никаких крыльев. По ее мнению, здесь представлен классический «Деисус» с Христом-средовеком, Богородицею и Предтечей (*Bardzieva-Trajkovska D. New Elements...* С. 40-41). Мы склоняемся к последнему мнению.

Другой, доминирующей темой декорации нартекса является житийный цикл св. Пантелеимона, в котором главный акцент поставлен на сценах пыток и казней. Согласно житийной традиции, Св. Пантелеимона не удавалось казнить до тех пор, пока он сам не помолился о своей кончине и об отпущении грехов палачам, которых прежде обратил в христианство. При этом голос с неба, ответивший на мольбу святого, переименовал его из Пантолеона в Пантелеимона, что означает всемилостивый (Παντελεήμων)<sup>624</sup>. Согласно первоначальной, дометафрастовой редакции жития с неба прозвучало: «... Всемилостивый будет твое имя, ибо многих будешь миловать, будешь же ты пристанище для обуреваемых невзгодами, прибежище для притесняемых, помощник изнуренным, целитель недугующим и духов злых гонитель. Παντελεήμων ἔσται τὸ ὄνομα σου, διότι πολλούς ἔσῃ ἐλεῶν· σύ γάρ ἔσῃ λιμὴν χειμαζομένων, καταφυγὴ θλιβομένων, ἀντιλήπτωρ καταπονουμένων, ἀσθενούντων ἰατρὸς καὶ τῶν πνευμάτων διώκτης»<sup>625</sup>.

Изображение многочисленных подвигов великомученика, который силой своей веры преодолевал разнообразные мучения и не раз бывал спасаем от смерти, призвано, очевидно, укреплять надежду на его милосердие и на способность действительно ходатайствовать перед Господом за душу ктитора. Особенно усердно о таком предстательстве здесь должны были просить во время всенощной накануне 27 июля, дня св. Пантелеимона, подобно тому, как это делали в Космосотире накануне Успения.

Отдельного внимания заслуживает сцена «Погребение св. Пантелеимона», которая, будучи изображенной в восточной части нижнего регистра северной стены, непосредственным образом примыкает к захоронению в северо-западной капелле<sup>626</sup>. Тем самым создавалось впечатление, что ктитор будет покоиться рядом с великомучеником, которому он посвятил свой храм. Напомним, для сравнения, что в Осииос Лукас компартимент с захоронением находится вблизи той части кафоликона, где выставлены мощи св. Луки Стирита<sup>627</sup>, и образ

<sup>624</sup> Symeonis Logothetae Metaphrastae opera omnia... Martyrium Sancti Pantelaemonis... Col. 476; Delehaye H. Synaxarium... Col. 847.

<sup>625</sup> Латышев В. В. Неизданные греческие агиографические тексты... С. 52.

<sup>626</sup> Sinkević I. The Church... P. 70. Pl. 23; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... P. 91.

<sup>627</sup> Chatzidakis N. Hosios Loukas... P. 22-23. Fig. 9. No. 1.

преподобного запечатлен на обеих сторонах стены, которая отделяет погребальную капеллу от северного рукава креста<sup>628</sup>. В Нерези со стороны наоса ближайшая к захоронению сцена – это «Оплакивание»<sup>629</sup>.

Тенденция представлять рядом с погребениями образы Страстного цикла прослеживается, по крайней мере, с X в.<sup>630</sup> Но если первоначально в подобных ситуациях фигурировали «Жены у гроба» и «Положение во гроб»<sup>631</sup>, то с конца XI в. вместо них или наряду с ними появляется «Оплакивание». Оно запечатлено над одной из погребальных ниш в верхней церкви бачковской костницы<sup>632</sup>, в кладбищенской церкви Спасителя в Кутсовендис на Кипре (ок. 1110-1118)<sup>633</sup> и в аркосолии в нартексе Панагии Крины на Хиосе (ок. 1197)<sup>634</sup>. По сравнению с другими сценами Страстного цикла, «Оплакивание» отличается своей более выраженной эмоциональностью. Думаем поэтому, что предпочтение, отдаваемое данному сюжету, начиная с рубежа XI-XII вв., можно сопоставить с цитированными выше пассажами комниновских типиконов, в которых авторы слезно просят монахов о молитве, а святых – о заступничестве.

Идея, которая в программе Нерези высказана только намеком, с предельной ясностью будет выражена около двадцати лет спустя, когда в непосредственной близости от захоронения императора Мануила I Комнина в монастыре

<sup>628</sup> Ibid. No. 95, 212.

<sup>629</sup> Перечислим здесь для сведения и другие сцены в наосе, сохранившиеся от первоначальной декорации. Следом за «Благовещением», традиционно расположенным на западных гранях предалтарных столбов (*Sinkevic I. The Church...* P. 47-48. Fig. XXXIV-XXXVI; *Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon...* P. 73. Ill. 6), на южной стене представлено «Сретение» с образом взволнованной Марии с испуганным Младенцем на руках, что отсылает к грядущим Страстям, «Преображение» на западной стене южного рукава, которое, согласно В. Д. Сарабьянову, начиная с XII в., часто фигурирует как элемент Страстного цикла (*Сарабьянов В. Д. Программные основы...* С. 276). Далее следуют «Воскрешение Лазаря» на южной стене западного рукава и «Рождество Богоматери» и «Введение во храм» - на западной. Сценой «Вход в Иерусалим» на северной стене того же рукава креста открывается собственно Страстной цикл, от которого в северном рукаве до наших дней сохранились только «Снятие с креста» и «Оплакивание» в центральном регистре западной и северной стен соответственно. Но можно не сомневаться, что регистром выше в том же самом рукаве креста было представлено «Распятие» и, вероятно, «Жены у гроба» - сцена, которая и ныне фигурирует в люнете северной стены на фреске XVI века (*Sinkevic I. The Church...* Pl. 8a). В этом позднейшем исполнении она, однако, занимает только восточную часть люнета, а в западной его половине – «Христос перед Пилатом». Несомненно, что в XII в. весь люнет целиком, чтобы не допустить резкого перепада в масштабе, занимала только композиция «Жены у гроба».

<sup>630</sup> *Ousterhout R. Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode // Wonderful Things: Byzantium Through Its Art. Papers from the Forty Spring Symposium of Byzantine Studies. London, 20-22 March, 2009 / Ed. By A. Eastmond and L. James. Farnham: Ashgate, 2013. P. 236-245.*

<sup>631</sup> В частности, обе эти сцены, наряду с другими Страстными композициями, показаны в крипте Оснос Лукас (*Chatzidakis N. Hosios Loukas...* P. 71. Fig. 71. No. 2-7).

<sup>632</sup> См. выше прим. 603.

<sup>633</sup> *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches...* P. 463-465. Fig. 277, 278.

<sup>634</sup> См. выше прим. 602.

Пантократора будет положен камень миропомазания - мраморная плита, на которой, согласно преданию, приготовлялось к погребению снятое со креста тело Спасителя, и где различимы были следы от слез оплакивавшей Его Богоматери<sup>635</sup>. Надпись, начертанная либо на самой реликвии, либо, что более вероятно, на ее пьедестале, гласила, что император поднял на плечи камень миропомазания с тем, чтобы в свое время быть «сопогребенным», а затем «совоскресшим» с Господом – «τὴν ταφὴν προμηνύων, ὡς συνταφῆ θάνατον ἐσταυρωμένῳ καὶ συναναστῆ τῷ ταφέντῳ Δεσπότη»<sup>636</sup>.

**Оплакивание.** Особенностью этой сцены в Нерези является необычно сильный акцент на мотиве материнской утробы. На наш взгляд, вдохновить на такую трактовку должен был канон *inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα* (ирмосы: *Κύματι θαλάσσης*)<sup>637</sup>. Первая и третья песни этого канона напоминают о том, как Богоматерь обратилась за помощью к Иосифу Аримафейскому, как тот получил у Пилата разрешение снять тело Христово со креста и как вместе с Никодимом они опустили Его на землю. Остальные шесть песен посвящены собственно оплакиванию. И образ материнских объятий, материнского лона проходит в них лейтмотивом.

В четвертой песне говорится: «περιχυθεῖσά σου ἡ ἄμωμος κατεφίλει σφαγὰς τῶν ἀχράντων μελῶν σου, σὺν σοὶ θανοῦμαι, λέγουσα <...> περιπλακεῖσά σε, καὶ γόνασιν... ἐαυτῆς περιθεῖσα... κατεφίλει σου χεῖρας καὶ πλευρὰν... обнявши Тебя, непорочная целовала раны пречистых Твоих членов, - «с тобой умру», - говоря <...> обняв Тебя, и на колени... свои положив... целовала Твои руки и бок...»<sup>638</sup>.

<sup>635</sup> *Mango C. Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750 // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1962. Vol. 16. P. 397-402; Idem. Notes on Byzantine Monuments // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1969-1970. Vol. 23/24. P. 372-375; Ousterhout R. Byzantine Funerary Architecture... P. 10-12.*

<sup>636</sup> *Mango C. Notes... P. 372-373.* Заметим, что на эту же надпись и также в контексте обсуждения близости нерезского «Оплакивания» к месту захоронения ссылается Н. Паттерсон Шевченко (*Ševčenko N. P. The Service of the Virgin's Lament Revisited // The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images / Ed. L. Brubaker and M. Cunningham. Farnham, 2011. P. 257-259*). Свои собственные соображения по данной теме мы впервые высказали в 2003 г. в докладе на «Всероссийской конференции молодых специалистов по византистике и неозланистике» (кафедра Византийской и новогреческой филологии Филологического факультета МГУ).

<sup>637</sup> Текст канона издан в: *Анонимі. Un'ufficiatura... P. 302-313*; о каноне см. также: *Желтов М. С., свящ. Каноны Великой субботы [Электронный ресурс] // Богослов.ру [сайт]. URL: <http://www.bogoslov.ru/text/399242.html> (дата обращения: декабрь 2017).*

<sup>638</sup> *Анонимі. Un'ufficiatura... P. 309 [10-11].* Перевод здесь и далее наш. Церковнославянский перевод этого канона под названием «Правило певаемо на боготелесное погребение Господа и Бога и Спаса нашего Ис. Христа, и на плачь пресв. Богородици, творение Симеона Логофета» в неполностью сохранном виде (отсутствует 9 песнь и последний тропарь 8 песни) см. в богослужебном рукописном сборнике кон. XVI-нач. XVII в., РГБ. ТСЛ. 657, л.

В пятой песне Она обращается ко Христу: «Οὐ φέρω, τέκνον, ἄπνουν σε κατέχειν ὄν ἐθήλαζον βρέφος ἀγκάλαις μου σκιρτῶντα... Не выношу, дитя, бездыханным держать тебя, которого младенцем кормила, прыгающим у меня на руках...». И чуть ниже: «Πῶς φέρω, τέκνον, σπλάγγων τὰς ὀδύνας <...> οὐ φέρω γάρ σου ἄπνουν σῶμα κατέχειν ἀκίνητον... Как вынесу, дитя, сердечные страдания <...> ибо невыносимо держать твое бездыханное тело недвижимым...»<sup>639</sup>.

В седьмой песне описывается, как «...ἀγγέλων δῆμοι... ἐθαμβοῦντο βλέποντες νεκρὸν ἐν κόλπῳ μητρὸς, ὄνπερ... ὀρῶσι πατρὸς ἐν κόλπῳ ὄντα... ангелов народы... изумлялись, видя мертвым в лоне матери Того, кого... зрят в Отцовском лоне...». И далее: «ἔτρεχον πᾶσαι... τῶν ἀγγέλων τάξεις κατιδεῖν σῶμα τοῦ Χριστοῦ ἄπνουν ἀνακείμενον μητρὸς ἐν κόλπῳ, καὶ θάμβῳ συσχεθεῖσαι ἀνθυπέστρεφον... все ангельские чины бежали... увидеть бездыханное тело Христа, покоящееся в материнском лоне, и возвращались, объятые ужасом...»<sup>640</sup>.

В восьмой песне Богоматерь обращается к солнцу: «... ἰδοὺ... ὁ... ἐκ λαγόνων ἐμῶν ἐκλάμψας Θεὸς Λόγος... ἐν ξύλῳ ἔδω θέλων τὸν Ἄδὰμ ἀναστῆσαι... вот... просиявший от моих ложесн Бог Слово на древе закатился, желая воскресить Адама...». И к земле и небу: «...σαρκὶ καθορᾶται ἀνείδεος καὶ ἄπνους ἐν μητρώοις τοῖς κόλποις, ὑπὲρ τῶν κτεινάντων σφραγιασθεὶς ὁ πλάστης ...по плоти зрится в материнском лоне безвидным и бездыханным закланный за убийц Создатель»<sup>641</sup>.

Еще один общий для фрески и для канона мотив - это образ мрачного гроба, темной могилы. Богоматерь в каноне вопрошает: «Πῶς σου, Υἱέ μου καὶ Θεέ, σῶμα τὸ ἄχραντον ἐν μνημείῳ σκοτεινῷ καλύψω τοὺς τάφους κενώσαντα, καὶ ὑποστρέψω κενᾶς χερσὶ μὴ καθορᾶσά σε, τέκνον· οὐ φέρω ἀποστῆναι ἀπὸ σοῦ, ὦ Υἱέ μου, μᾶλλον δὲ θανοῦμαι καὶ εἰς ἄδην συνέλθω. Как же, Сын и Бог мой, скрою я твое пречистое тело в темном гробе, тебя, оставявшего могилы пустыми, и вернусь с пустыми руками, не видя тебя, дитя; не могу я вынести расставания с тобою, о Сын мой, лучше же умру и во ад сойду»<sup>642</sup>. Далее, вспоминая счастливые дни младенчества

179 об. – 183 об. ([URL: http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=657](http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=657) [дата обращения: декабрь 2017]).

<sup>639</sup> Ibid. P. 309-310 [14, 16].

<sup>640</sup> Ibid. P. 311 [22-23].

<sup>641</sup> Ibid. P. 312 [27, 29].

<sup>642</sup> Ibid. P. 312 [28].

Сына, Она говорит: «Ἀντὶ σπαργάνων, Υἱέ μου, ἐν σινδόνι εἰλήσω, ἀντὶ δὲ φάτνης, φῶς μου, τάφῳ θήσω σκοτεινῶ... Вместо пеленок, Сын мой, в пелену тебя я оберну, вместо же ясель, свет мой, в гроб мрачный положу...»<sup>643</sup>.

Изображение пещеры, в которой был погребен Спаситель, всегда присутствует в «Оплакивании». Однако нигде ей не отводится такое значительное место, как в Нерези. Обычно проем в скале бывает намного меньше, чем фигуры представленных в сцене персонажей, и лишь обозначает присутствие гроба<sup>644</sup>. Кроме того, вход в пещеру, как правило, бывает оформлен архитектурно: либо это прямоугольный портал, как в Кутсовендис<sup>645</sup>, либо арка, как в касторийских Бессребрениках<sup>646</sup>. Лишь в Нерези гроб изображен как зловеще зияющая черная дыра с рваными контурами, которая словно олицетворяет саму смерть.

Представляется, что иконография византийского «Оплакивания» как таковая также была сформирована под преимущественным влиянием канона *inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα*, хотя это и не единственное и не самое раннее произведение, затрагивающее данную тему.

Оплакивание как литературный образ впервые возникает вскоре после иконоборчества<sup>647</sup>.

Напомним, что в эпоху иконоборчества приятие Богом человеческого естества рассматривалось как важнейший довод в защиту создания образов. Для того чтобы акцентировать это ключевое в их аргументации положение, апологеты иконопочитания обращались к событиям, во время которых человеческая природа Спасителя проявила себя наиболее отчетливо - к Страстям.

<sup>643</sup> Ibid. P. 312 [31].

<sup>644</sup> См., например, рельефы слоновой кости из муз. Виктории и Альберта (*Weitzmann K. The Origin of the Threnos // De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky / Ed. M. Meiss. N.Y.: University Press, 1961. P. 486. Fig. XV*), муз. Rosgarten в Констанце (*Ibid. P. 483. Fig. X*) и из Гос. библиотеки в Берлине (*Ibid. P. 483. Fig. XIV*), миниатюру в код. Vat. gr. 1156, л. 194 об. (*Ibid. P. 486. Fig. XVI; Maguire H. The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art // Dumbarton Oaks Papers. 1977. Vol. 31. Fig. 38; Vangeli dei popoli... P. 244-248. No. 54; Орецкая И. А. Рукописи с миниатюрными фигурками... С. 386. Ил. 351*).

<sup>645</sup> *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 463-465. Fig. 277.*

<sup>646</sup> *Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria... P. 33. Pl. 12.*

<sup>647</sup> Подчеркнем, что в виду имеется именно оплакивание уже снятого со креста Спасителя, а не плач Богородицы во время распятия (последний мотив вводится в литературу раньше). Представляется, что С. Шумейкер, (*Stephen J. Shoemaker A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence on George of Nikomedeia's Passion Homilies // The Cult of the Mother of God... P. 53-68*) и в след за ним Н. Паттерсон-Шевченко (*Ševčenko N. P. The Service... P. 248*), настаивающие на доиконоборческом происхождении темы плача Богородицы, взятого как целое, не уделяют должного внимания разнице двух этих эпизодов Страстей.

Феодор Студит на заявление иконоборцев о том, что Сына Божия нельзя изображать, потому что Он, «не заключен в границы», неопишум (αλερίγυραλτος), отвечал: «Если Христос не был заключен в границы, как мог Он сказать: «Они пронзили Мои руки и Мои ноги»? ...Ибо то, что не заключено в границы, не имеет природы, которая может быть пронзена»<sup>648</sup>.

Патриарх Никифор говорил: «Эти люди (иконоборцы - О.О.) заявляют и делают вид, что почитают образ Креста; но эту важную вещь, какой является спасительная Страсть Христа, они, по истине, сводят к нулю. Ибо как, в согласии с их безумием, мог Он пострадать или быть распятым, если Он принял тело, которое не могло быть заключено в границы? Что же тогда могло быть прикреплено ко Кресту, или пронзено гвоздями, и как могло острие копья пройти через это, если Он не был заключен в границы?»<sup>649</sup>

Предполагается, что под влиянием такого рода сочинений происходят важные изменения в изобразительной трактовке «Распятия»<sup>650</sup>. Если, начиная с VI в., Христос в «Распятии» представлял живым и бесстрастным, стоящим прямо и с открытыми глазами, то в IX в. появляются указания на факт Его физической смерти на кресте. Изображение «Распятия», в котором глаза Спасителя закрыты, впервые можно видеть в Псалтири из монастыря Пантократора на Афоне, код. 61 (IX в.)<sup>651</sup>. В памятниках второй пол. X-XI вв. к этому добавляются трагический излом ослабевшего тела и упавшая на плечо голова<sup>652</sup>.

Важнейшей вехой в развитии темы Страстей становится Великопятничное Слово Георгия Никомидийского на распятие и погребение (IX в.)<sup>653</sup>, где впервые предлагается увидеть происходящее глазами Богоматери<sup>654</sup>. Автор представляет Марию неотступно следующей за Сыном и вкладывает в Ее уста трогательные

<sup>648</sup> Цит. по английскому переводу этого отрывка в: *Martin J. R. The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art // Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr. Princeton, New Jersey, 1955. P. 194 (со ссылкой на Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. Vol. PG XCIX. Col. 404).*

<sup>649</sup> Цит. по английскому переводу в: *Martin J. R. The Dead Christ on the Cross... P. 194 (со ссылкой на Patrologiae cursus completus. Series graeca / Ed. J.-P. Migne. Vol. C. Col. 425 C-D).*

<sup>650</sup> Ibid.

<sup>651</sup> Ibid. P. 190.

<sup>652</sup> Ibid. P. 195.

<sup>653</sup> *Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Cruci, etc... Cols. 1457-1490.*

<sup>654</sup> *Vassilaki M., Tsironis N. Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ // Mother of God... P. 457. Иного мнения придерживается С. Шумейкер (см. выше прим. 647).*

плачи-причитания, что дает новый импульс к развитию иконографии<sup>655</sup>. Так, в «Распятии» на крышке реликвария из Sancta Sanctorum в Ватикане (первая пол. X в.)<sup>656</sup> Богоматерь обнимает подножие креста, ликом припадая к пригвожденным ступням своего Сына. Образ, кажется, прямо вдохновлен словами Гомилии: «... προσπελάσασα, ὅσον ἐπιψαύειν τοῦ σταυροῦ, τοὺς μὲν ἀχράντους κατεφίλει πόδας, καὶ τὰς καθηλωθείσας ὠτειλὰς περιεπτύσσετο... приблизившись настолько, чтобы дотронуться до Креста, [Она] пречистые целовала Ноги и от гвоздей обнимала раны...»<sup>657</sup>.

Возможно, под действием того же Слова в IX-X вв. складывается иконография «Снятия с креста». В отличие от евангельского описания этой сцены, где Богоматерь не упоминается вовсе, в сочинении Георгия Никомидийского Она – важнейшее действующее лицо. В самом раннем из сохранившихся изображений «Снятия» - Paris. gr. 510, л. 30 об., 880 г.<sup>658</sup> - Богоматерь также присутствует. Роль ее пока пассивна - с сочувствием смотреть на то, как Иосиф и Никодим совлекают тело Христа с креста на землю. Однако уже на фреске из Старой церкви Токалы в Каппадокии (нач. X в.)<sup>659</sup> Она не просто наблюдает за происходящим, но прижимает к своей груди освобожденные от гвоздей руки Спасителя, что полностью соответствует Гомилии Георгия Никомидийского. «Οὕτω τοὺς μὲν ἀνελκομένους ἦλους κόλποις ὑπεδέχετο, τὰ δὲ ἀπολυόμενα μέλη περιπτυσσομένη κατεφίλει· καὶ ἀγκάλις ἐπιτιθεῖσα, μόνη τῇ ἀπὸ τοῦ σταυροῦ καταβάσει διακονεῖν προεθυμεῖτο. Так [Богоматерь] у себя на груди прятала вынутые гвозди, освобожденные же члены, обняв, целовала и, приняв в свои объятия, одна желала послужить снятию со креста».<sup>660</sup>

<sup>655</sup> Cormack R. Painting after Iconoclasm // Iconoclasm. Papers given at the 9th Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, March 1975 / Ed. A. Bryer, J. Herrin. Birmingham, 1977. P. 153, 163; Maguire H. Two Modes of Narration in Byzantine Art // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann (Publications of the Department of Art and Archaeology, Princeton University) / Ed. Chr. Moss, D. Mouriki. Princeton, NJ: University Press, 1995. P. 385-386; Vassilaki M., Tsironis N. Representations of the Virgin... P. 461.

<sup>656</sup> Cormack R. Painting after Iconoclasm... P. 151 ff. Fig. 34-35; The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261 / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. P. 76-77. No. 35.

<sup>657</sup> Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Cruci, etc... Col. 1469 C.

<sup>658</sup> Maguire H. The Depiction of Sorow... Fig. 37.

<sup>659</sup> Ibid. Fig. 76. Epstein A. W. Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia (Dumbarton Oaks Studies 22). Washington, 1986. P. 64. Fig. 38.

<sup>660</sup> Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Cruci, etc... Col. 1488 A.

К началу комниновской эпохи Гомилия Георгия Никомидийского становится неотъемлемой частью Великопятничного богослужения во многих монастырях<sup>661</sup>. Ее фиксируют типиконы, созданные на основе как малоазийской, так и солунской редакции Студийского синаксаря. Афонский Синаксарь Георгия Мтацминдели (ок. 1043-1044 гг.) и типикон сицилийского монастыря Сан Сальваторе в Мессине (1131 г.) предписывают читать Слово Георгия Никомидийского частями, в конце третьего и девятого часов<sup>662</sup>. В Евергетидском монастыре все Слово целиком читали на утрене вслед за шестым евангелием (Мк 15:16-32) и кондаком «Нас ради распятого» Романа Сладкопевца<sup>663</sup>. Кондак вводит в евангельское повествование «апокрифическую» тему плача Богоматери при кресте. Слово Георгия Никомидийского эту тему развивает.

На повечерии того же дня, согласно синаксарю Георгия Мтацминдели и типикону Сан Сальваторе, исполняется тропарь «Благообразный Иосиф» и четверопеснец Андрея Критского<sup>664</sup>. В Евергетидском уставе на место четверопеснца встает канон inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα (ирмосы: Κύματι θαλάσσης)<sup>665</sup>. Самая ранняя рукопись Иерусалимского типикона с упоминанием данного канона – это, согласно Д. Палласу, код. Jerusal. St. Sabbas 635, XVI-го в.<sup>666</sup> К тому же периоду относится богослужебный сборник РГБ. ТСЛ 657 (кон. XVI – нач. XVII в.), в котором содержится церковнославянский перевод канона Θέλων σοῦ το πλάσμα - Хотя свое создание (ирмосы: Волною морскою)<sup>667</sup>, а также еще одного, inc. Ἀναρτηθέντα, ὡς εἶδεν ἐπὶ σταυροῦ τὸν υἱὸν καὶ Κύριον - Обешена яко виде на кресте Сына и Господа (ирмосы: Ὡς ἐν ἡλείρῳ - Яко посуху)<sup>668</sup>. Причем последний, называемый «Канон о плачи пречистой Богородици», предписывается

<sup>661</sup> О разных типах Великопятничного богослужения – соборном и монастырском, а также о региональных вариантах того и другого и об истории их развития см.: *Желтов М. С., Ткаченко А. А.* Великая пятница // *Православная энциклопедия...* 2004. Т. 7. С. 416-430.

<sup>662</sup> См. *Кекелидзе К.* Литургические грузинские памятники... С. 288, 289; *Arranz M.* Le typicon du monastere du Saint-Sauveur... P. 239, 241.

<sup>663</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 550.

<sup>664</sup> *Кекелидзе К.* Литургические грузинские памятники... С. 289; *Arranz M.* Le typicon du monastere du Saint-Sauveur... P. 242.

<sup>665</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 554.

<sup>666</sup> *Pallas D.* Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild (Miscellanea Byzantina Monacensia 2). München, 1965. S. 59-60.

<sup>667</sup> См. выше прим. 638.

<sup>668</sup> Л. 176-179. См. там же. Издания греческого текста данного канона указаны в: *Ševčenko N. P.* The Five Hymnographers... P. 62. Note 15.

«пети в всякую пятницу на ночь». В конечном счете, этот канон вытеснил Θέλων σοῦ το πλάσμα и на Великопятничном повечерии, как свидетельствует печатная Постная Триодь, ныне принятая в Русской Православной Церкви<sup>669</sup>.

Как уже говорилось, собственно повечерие в Евергетидском монастыре канона не имело. Канон Θέλων σοῦ το πλάσμα - это канон молебной панихиды, который в посты присоединяется к повечерию. По шестой песне этого канона предписывается седален «Моление теплое»<sup>670</sup>. Плач Богоматери, таким образом, соединяется с молением к ней о заступничестве.

Евергетидский типикон являлся регулятором богослужения во многих монастырях комниновского периода. Следовательно, Слово Георгия Никомидийского и канон Θέλων σοῦ το πλάσμα были в это время на слуху. Под их влиянием в изобразительном искусстве рубежа XI-XII вв. начинают создаваться Страстные сцены, в которых все более важное место занимает образ Богоматери. В композиции «Снятие с креста» Пресвятая Дева теперь не просто держит Христа за кисть или запястье, как в большинстве более ранних памятников<sup>671</sup>, но принимает на свои руки основную тяжесть Его тела. Такой образ можно видеть на миниатюре Лекционария конца XI в. из библиотеки Пирпонта Моргана в Нью Йорке, cod. M 639, л. 280. На этой же миниатюре находится один из первых в византийском искусстве примеров «Оплакивания»<sup>672</sup>.

К. Вайцман, которому принадлежит самое крупное исследование о происхождении византийского «Оплакивания», предполагал, что оно возникло в

<sup>669</sup> URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogoslužhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/5\\_7](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogoslužhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/5_7) (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>670</sup> Д. Паллас и Х. Бельтинг, вслед за издателем канона Θέλων σοῦ το πλάσμα, некорректно прочли ту часть типикона, которая касается Великопятничного повечерия. Название Богородична «Моление теплое – Пресбейя ферми» все они приняли за обозначение особого последования «Пресбейя» (*Anonymi. Un'ufficiatura perdata...* P. 306; *Pallas D. Passion...* S. 31; *Beltling H. An Image...* P. 5). На эту ошибку справедливо указала Н. Паттерсон-Шевченко (*Ševčenko N. P. The Service of the Virgin's Lament...* P. 251. Note 16).

<sup>671</sup> См., напр., рельеф слоновой кости X в. из колл. Дамбартон оакс (L'art byzantin, art europeen. La 9-eme exposition du Conseil de l'Europe. Catalogue. Athènes, 1964. No. 76) и фреску в крипте Осиеос Лукас (30-е - 40-е гг. XI в.) (*Chatzidakis N. Hosios Loukas...* P. 83. Fig. 84).

<sup>672</sup> *Weitzmann K. The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639 // Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene / Ed. D. Miner. Princeton NJ, 1954. P. 358-373. Fig. 318; Maguire H. The Depiction of Sorow... Fig. 77; The Glory of Byzantium... P. 105-106.* К более раннему времени, возможно, втор. пол. XI в. относится «Снятие с креста» на рельефе слоновой кости из Ганновера, Kestner Musum, где Богоматерь нежно обнимает Сына за плечи. (*Kalavrezou-Maxeiner I. Dating the Romanos Ivory // Dumbarton Oaks Papers. 1977. Vol. 31. P. 324. Fig. 24*). О мнении Вайцмана в отношении датировки рельефов данной группы см.: *Kitzinger E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. 1981. 31/2. P. 661. Note 12.*

эпоху Македонского ренессанса<sup>673</sup> в рамках «праздничного» цикла Лекционария, заменив в нем более раннее «Положение во гроб»<sup>674</sup>. Будучи описанным в Евангельском тексте, «Положение», по мысли автора, должно было изображаться уже в самых ранних его иллюстрированных манускриптах, откуда затем перешло в Лекционарий, где сопровождает одиннадцатое из Страстных евангелий, читаемых накануне Великой пятницы<sup>675</sup>.

Миниатюры Лекционария, по наблюдению К. Вайцмана, имели тенденцию из повествовательных сцен, какими они были вначале, превращаться в образы «литургического значения»<sup>676</sup>, иератичные и вневременные. В соответствии с этой тенденцией, нарративное «Положение во гроб» постепенно должно было трансформироваться в «иконное» «Оплакивание». Переход из первого состояния во второе исследователь представляет следующим образом. Сначала в композицию ввели образ Богоматери, затем появился Иоанн Богослов; движение по направлению ко гробу замедлилось, и началось постепенное, в несколько этапов, опускание тела Христова на землю. В конечном итоге на месте сцены, в которой Иосиф и Никодим торопятся занести спеленутого Христа в пещеру, появилась композиция, где ничто не движется, и обнаженное тело Спасителя словно выставлено для всеобщего поклонения. Отдельные стадии в формировании новой сцены К. Вайцман предлагает проследить по рельефам

<sup>673</sup> Подчеркивается, что в период Македонского ренессанса было распространено копирование древних памятников, из которых художники могли почерпнуть готовые изобразительные формулы для новой композиции. Так, предполагается, что тело Христа в «Оплакивании» начали представлять обнаженным под влиянием образа оплакиваемого Актеона (*Weitzmann K. The Origin... P. 487-490*). Идею Вайцмана подхватили и другие исследователи. Т. Вельманс предположила, что образ Богоматери, целующей снятого с креста Сына, восходит к ветхозаветным иллюстрациям, где Иосиф целует Иакова, лежащего на смертном одре (*Velmans T. Les valeurs affectives... P. 49*). О. Е. Этинггоф усматривает истоки этого образа в античных изображениях Афродиты с Эротом (*Этинггоф О. Е. Античные образцы...*).

<sup>674</sup> *Weitzmann K. The Origin... P. 476-490*. Предположение о том, что «Оплакивание» развилось из «Положения во гроб» первым высказал Г. Милле (*Millet G. Recherches sur l'icône de l'Évangile. Paris, 1916. P. 493*).

<sup>675</sup> Самые ранние сохранные изображения «Положения во гроб» находятся в псалтирях IX-го в., код. 61 в монастыре Пантократора на Афоне и код. греч. 129-д (Хлудовская псалтирь) в Государственном историческом музее Москвы (*Weitzmann K. The Origin... P. 477. Fig. I, II*). Там эта сцена служит иллюстрацией к словам псалма восемьдесят седьмого: «Ты положил меня в ров преисподний, во мрак, в бездну». Данный псалом служит прокимном к чтению Апостола на вечерне Великой пятницы. По мнению К. Вайцмана, миниатюры псалтирей, как и лекционариев, были позаимствованы из иллюстрированных Евангелий, в которых «Положение во гроб» изображалось уже в доиконоборческое время.

<sup>676</sup> *Weitzmann K. The Origin... P. 487*.

слоновой кости, которые, по его мнению, копируют миниатюры утерянных Лекционариев Македонской эпохи<sup>677</sup>.

Принять данную гипотезу мешают следующие обстоятельства. Во-первых, само Евангельское чтение, Ин 19: 38-42, иллюстрацией к которому может служить «Оплакивание», входит в состав Лекционария только к X-му в.<sup>678</sup> Во-вторых, первый из дошедших до нас подробно иллюстрированных лекционариев, так называемое Трапезундское Евангелие (вскоре после сер. X в.), в качестве миниатюры, сопровождающей Ин 19: 38-42, имеет все еще «Положение во гроб», а не «Оплакивание»<sup>679</sup>. В-третьих, датировки рельефов слоновой кости, на которые ссылается К. Вайцман, имеют тенденцию сдвигаться к более позднему времени<sup>680</sup>. Если оставить их в стороне, то окажется, что самые ранние из дошедших до нас образов «Оплакивания» находятся в рукописях рубежа XI-XII вв. Причем среди этих манускриптов есть как Лекционарии, так и Четвероевангелия. Нельзя, следовательно, утверждать, что «Оплакивание» возникло именно в качестве иллюстрации Лекционария, как нет достаточных оснований для того, чтобы считать этот образ продуктом Македонского ренессанса.

<sup>677</sup> Рельеф из Государственной Библиотеки в Мюнхене, где появляется образ Богоматери, которая пассивно наблюдает за переносом Тела (*Weitzmann K. The Origin of the Threnos...* P. 480. Fig. VIII); рельеф в Лувре, где Богоматерь заключает Тело в свои объятия, а Никодим с Иосифом из главных действующих лиц превращаются в Ее помощников (*Ibid.* P. 482. Fig. IX); рельефы из Констанцы (*Ibid.* P. 483. Fig. X), из коллекции Werner, Luton Hoо (*Ibid.* P. 484. Fig. XII), из Равенны (*Ibid.* P. 485. Fig. XIII), из музея Виктории и Альберта в Лондоне (*Ibid.* P. 486. Fig. XV), из Государственной библиотеки в Берлине (*Ibid.* P. 486. Fig. XIV), на которых можно видеть вполне уже сформировавшуюся иконографию «Оплакивания». К героям сцены здесь присоединяется юный Иоанн Богослов, благоговейно целующий руку Спасителя. Движение остальных персонажей может быть истолковано как медленное опускание на колени с тем, чтобы положить тело Христа на землю и приготовить Его к погребению. Симметричное, центрированное построение сцены, по мнению К. Вайцмана, было выработано под влиянием композиции «Успение».

<sup>678</sup> *Taft R. F. A Tale of Two Cities. The Byzantine Holy Week Triduum as a Paradigm of Liturgical History // Time and Community. In Honor of Thomas Julian Talley (NPM Studies in Church Music and Liturgy) / Ed. J. Neil Alexander. Washington, D.C.: The Pastoral Press, 1990. P. 27-30.*

<sup>679</sup> *Weitzmann K. The Origin... Fig. 5.* О рукописи в целом см.: *Захарова А. В. Первоначальный цикл миниатюр Трапезундского Евангелия и его место в традиции иллюстрирования византийского Лекционария // Византия в контексте мировой истории. Материалы конференции, посвященной памяти А. В. Банк. СПб.: Изд.-во Гос. Эрмитажа, 2004. С. 42-52 (=Zakharova A. The Original Cycle of Miniatures in the Trebizond Lectionary and its Place in the Byzantine Tradition of the Lectionary Illustration // Nea Rhome. 2005. Vol. 2 (=Αμπελοκήπιον. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen, II). P. 169-192).*

<sup>680</sup> Так, рельеф слоновой кости из Берлина, который в исследовании Вайцмана датирован XI-ым в., Э. Бакалова относит к XII-му (*Бакалова Э. Литургия и искусство в XII в. (по материалам памятников живописи на территории Болгарии) // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век / Отв. ред. О. Е. Этингоф. СПб: Дмитрий Буланин, 2002. С. 67).*

В пользу того, что иконография «Оплакивания» сложилась в комниновский период, может свидетельствовать то, что из двух однотипных, подробно иллюстрированных Четвероевангелий, Paris. gr. 74 (1058-1059 гг.) и Floren. Laur. VI. 23 начала XII в., первое содержит три миниатюры с «Положением во гроб» (л. 59 об., 99 об., 208 об.)<sup>681</sup>, а второе - три образа «Оплакивания» (л. 59 об., 96, 163)<sup>682</sup>. Следовательно, «Оплакивание» заменяет «Положение во гроб» только в самом конце XI в. С тех пор и до начала периода Палеологов последняя сцена крайне редко встречается на стенах византийских храмов и в манускриптах<sup>683</sup>.

В работах Л. Адерманн-Мизгиш, М. Г. Сотириу и И. Спатаракиса большое место занимают рассуждения о том, где проходит грань между иконографией «Оплакивания» и «Положения во гроб»<sup>684</sup>. На наш взгляд, проблема эта не столь

<sup>681</sup> Omont H. Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle: reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale. Paris, 1908. Pl. 52, 88, 181. По поводу датировки рукописи см.: *Hutter I. Theodoros Βιβλογράφος...* Заметим также, что и во фресках крипты Осии Лукас (30-е - 40-е гг. XI в.) представлено все еще «Положение во гроб», а не «Оплакивание» (*Chatzidakis N. Hosios Loukas...* P. 83. Fig. 84).

<sup>682</sup> См. *Velmans T. Le Tetraevangile de la Laurentienne, Florence Laur. VI. 23.* Paris, 1971; *Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana / A cura di M. Bernabò.* Catalogo della mostra : Firenze, 4 marzo - 30 giugno 2011. Firenze, 2011. P. 83-84. № 25.

<sup>683</sup> Например, в Спасской церкви Евфросиниевского монастыря (Сарабянов В. Д. Спасская церковь... С. 114-117. Ил. 109) и в Гелатском Четвероевангелии из Института рукописей в Тбилиси (л. 217), где также имеется миниатюра «Оплакивание» (*Velmans T. La peinture murale...* Pl. XI. Fig. 100. Pl. XLVIII. Fig. 116). Об изображениях «Положения» в храмах палеологовского периода см.: *Spatharakis I. The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. Chr. Moss.* Princeton, N.J.: Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995. P. 435-446.

<sup>684</sup> Л. Адерманн-Мизгиш (*Hadermann-Misguich L. Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'épithaphos threnos dans une icône du XV-e siècle conservée à Patmos // Byzantinische Zeitschrift.* 1966. Bd. 59/2. S. 361-362) и позже М. Г. Сотириу (*Σωτηρίου Μ. Γ. Ευταφιασμός - θρήνος // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας, Αθήνα, 1974. Περίοδος Δ'. Τ. Ζ'. Σ. 139-147*) обратили внимание на то, что еще и в позднем XII в. можно видеть композиции, в которых состав действующих лиц соответствует «Оплакиванию», однако позы персонажей свидетельствуют о том, что они несут тело Христа ко гробу. Таковы фрески в Курбиново (1191) и особенно в ц. Бессребреников в Кастории. М. Г. Сотириу рассматривает подобные композиции как новый вариант «Положения во гроб», который возникает в комниновский период под влиянием сцены «Оплакивание». Само «Оплакивание», по мнению исследовательницы, было создано в X в. вне зависимости от более древнего «Положения». Примечательно, что памятник, который, по мысли М. Г. Сотириу, свидетельствует о начале формирования новой иконографии «Положения», это та самая миниатюра в Ватиканском Лекционарию gr. 1156, которую К. Вайцман приводил как первый пример сложившейся иконографии «Оплакивания» (*Weitzmann K. The Origin...* P. 486). Л. Адерманн-Мизгиш и И. Спатаракис также полагают, что миниатюра Ватиканского лекционария не должна рассматриваться как пример совершенно сформировавшейся иконографии «Оплакивания» (*Hadermann-Misguich L. Rencontre...* P. 361; *Spatharakis I. The Influence...* P. 435-446). Согласно И. Спатаракису, сами византийцы вплоть до конца XII в. «Оплакивание» от «Положения» не отличали. Свидетельством этого является не только то, что в большинстве случаев сохраняется движение ко гробу, но и подписи к изображениям: «Ευταφιασμός - ΠΟΓΡΕΒΕΙΟΝ». Появление собственно «Оплакивания» И. Спатаракис связывает с введением в композицию камня миропомазания. В трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, где, согласно греческому автору, мы в первый раз можем видеть мраморную плиту под телом оплакиваемого Спасителя, впервые появляется и соответствующая надпись: «Επιτάφιος θρήνος - ΠΟΓΡΕΒΕΙΟΝ - ΠΟΓΡΕΒΕΙΟΝ». Со своей стороны отметим, что даже в памятниках более позднего времени, таких, например, как церковь св. Никиты в Чучере (до 1316 г) над композицией, где есть и камень миропомазания, и в целом все соответствует иконографии «Оплакивания», можно вновь увидеть надпись «ΠΟΓΡΕΒΕΙΟΝ» (*Марковић М. Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина (Филозофски факултет у Београду. Институт за историју уметности. Монографије 11).* Београд: Ј.П. Службени гласник, 2015. С. 174). Сохранение древнего названия не должно, на наш взгляд, затемнять того обстоятельства, что начиная с XI в. под старым именем фигурирует новая композиция, отличная от «Положения во гроб», как оно представлено в

велика. Определяющим признаком «Оплакивания» следует считать наличие мотива материнских объятий. В таком случае как «Оплакивание» могут быть охарактеризованы все сцены, где Богородица обнимает Христа, идя ли ко гробу, сидя ли на земле, с телом Христа обнаженным, или же обернутым в погребальные пелены, на камне миропомазания, или на одной лишь плащанице, в присутствии Иоанна Богослова, Иосифа, Никодима и жен мироносиц, или в отсутствие кого-то из них.

Описание объятий впервые появляется в Слове на распятие и погребение Георгия Никомидийского, где сказано: «ἐπεὶ δὲ κατηνέχθη, καὶ πρὸς τῇ γῆ τὸ πανάγιον ἀνεκλίθη σῶμα, τοῦτῳ περιπεσοῦσα, αὐτὸ μὲν θερμωτάτοις κατέλουσε δάκρυσι... после того как тело было снесено вниз и положено на землю, [Богородица], упав на него, омыла его горячими слезами...» И далее собственными словами Марии: «Ἄλθουν κατέχω καὶ περιπτύσσομαι σῶμα τοῦ τῆς ζωῆς τῶν ὅλων δημιουργοῦ... Бездыханным держу и обнимаю тело всяческой жизни творца...»<sup>685</sup>. Однако основное содержание данного произведения составляет все же рассказ о Распятии. Напротив, для канона *Θέλων σοῦ το πλάσμα*, как было показано выше, именно плач Богородицы над телом обнимаемого Сына является главной темой. Причем образ Христа в лоне матери - *ἐν κόλλῳ μητρός, ἐν μητρῶις τοῖς κόλλοις* - возникает здесь снова и снова.

Большинство исследователей, учитывая более раннюю датировку Слова, главным источником иконографии «Оплакивания» считают именно его<sup>686</sup>. Стоит, однако, обратить внимание на то, что закрепляется в богослужении, а значит, приобретает широкую известность Гомилия приблизительно тогда же, когда и канон. Следовательно, нет оснований отдавать предпочтение Слову в поисках литературной основы «Оплакивания». Влияние Канона для его формирования представляется не менее, если не более существенным<sup>687</sup>. Самым же безопасным

памятниках IX-X вв.

<sup>685</sup> *Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Crucis, etc...* Col. 1488.

<sup>686</sup> См., напр.: *Maguire H. Two Modes of Narration...* P. 386-389; *Этингоф О. Е. Античные образцы в византийском искусстве...* С. 113; *Sinkevici I. The Church...* P. 51.

<sup>687</sup> Иного мнения придерживается Н. Паттерсон-Шевченко, по словам которой оба известных сегодня канона оплакивания «являются дериватами и не привносят ничего особенно нового в эту длинную традицию» (*Ševčenko N. P. The Service...* P. 250).

было бы признать и Слово, и Канон за единый фактор, учитывая, что оба они предписаны к исполнению на Великую пятницу Еввергетидским типиконом.

Первые из сохранившихся образов «Оплакивания» принадлежат рукописям и фрескам рубежа XI-XII вв. К их числу, помимо уже упоминавшихся Лекционария из библиотеки П. Моргана *cod. M. 639* и Евангелия из флорентийской Лауренцианы *cod. VI. 23*, относятся ватиканский Лекционарий *cod. gr. 1156* (л. 194 об.)<sup>688</sup> и Евангелие, *cod. Palat. 5*, в Парме (л. 90 об.)<sup>689</sup>. В области монументального искусства, помимо уже названных сцен в Бачково, Кутсовендис, Нерези и Панагии Крине, следует привести погибшую фреску в нартексе ц. Панагии тон Халкеон<sup>690</sup>, композиции в ц. Бессребреников в Кастории, в Георгиевской церкви в Курбиново (1191)<sup>691</sup>, в ц. Богородицы в Мириокефале на Крите (ранний или поздний XII в.)<sup>692</sup>, в трапезной монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (нач. XIII в.)<sup>693</sup>.

Живописная декорация Панагии тон Халкеон относится к 1028 г. «Оплакивание» было решено добавить около середины XII-го в., с каковой целью специально был заложен люнетобразный проем над проходом из нартекса в наос<sup>694</sup>. Данный факт может служить дополнительным подтверждением популярности образа «Оплакивание» в комниновский период.

Быстрое и широкое распространение новой сцены можно объяснить тем, что она позволяла показать особую, материнскую близость Богородицы ко Христу,

<sup>688</sup> См. выше прим. 644.

<sup>689</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 90. Т. 2. Табл. 246; Орецкая И. А. Рукописи с миниатюрными фигурками... С. 402-404.

<sup>690</sup> *Ευγγόπουλος Α.* Αι ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας Χαλκείων // Μακεδονικά. Σύγγραμμα περιοδικόν της εταιρείας μακεδονικῶν σπουδῶν / Επιμέλεια Σ. Π.Κυριακίδου. Τ. 4.: 1955-1960. Θεσσαλονίκη, 1960. Σ. 1-19. Πιν. Α. Εικ. 1.

<sup>691</sup> *Pelekanidis St., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 33. Fig. 12; *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo... P. 539. Fig. 74. Н. Паттерсон-Шевченко в обоих этих случаях, как и в Нерези, предполагает связь «Оплакивания» с захоронениями (*Ševčenko N. P.* The Service... P. 259, 261).

<sup>692</sup> Орецкая И. А. Фрески церкви Панагии Антифонитрии в деревне Мириокефала на острове Крит // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2012 / отв. ред. В. Е. Анисимова. М., 2016. С. 83. Илл. 6; *Papadaki-Oekland S.* Patrons and Artistic Production in Crete During the Twelfth Century. A Preliminary Approach // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век / Отв. ред. О. Е. Этингф. СПб., 2002. С. 40, 47. Прим. 31 (со ссылкой на *Ανδουράκης Γ.* Αι μοναὶ Μυριοκεφάλων και Ρουστικῶν Κρήτης μετὰ και τῶν παρεκκλησίῶν αὐτῶν. Αθήνα, 1997; *Gallas Kl., Wessel Kl., Borboudakis M.* Byzantinisches Kreta. Munich, 1983 и др.).

<sup>693</sup> *Ορλάνδος Α.* Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντινὰι τοιχογραφίαι της Μονῆς Θεολόγου Πάτμου. Αθήνα, 1970. Σ. 226. Πιν. 90; *Patmos. The Treasures of the Monastery* / Ed. A. Kominis. Athens, 1988. P. 96, fig. 37; *Kollias E.* Patmos. Byzantinische Kunst in Griechenland / Herausgeber M. Chatzidakis. Athen, 1987. P. 27, 29. Fig. 25, 26; *Spatharakis I.* The Influence... P. 435-446.

<sup>694</sup> *Ευγγόπουλος Α.* Αι ἀπολεσθεῖσαι τοιχογραφίαι... Σ. 13.

что служило гарантией высокой эффективности ее ходатайства перед Сыном. Богородичен шестого часа гласит: «Яко не имамы дерзновения за премногия грехи наша, ты иже от тебе рождашася, моли Богородице Дево: *много бо может моление матернее ко благосердию владыки* (курсив мой - О.О.). Не презри грешных мольбы всечистая, яко милостив есть, и спасти могий, иже и страдати о нас изволивый»<sup>695</sup>. Заключительные слова этого тропаря говорят также о том, что представление о милосердии самого Христа неразрывно связано с памятью о Его добровольных страстях. Образ Богоматери, оплакивающей Христа, как обычная земная мать, заставлял верить в ее отзывчивость по отношению ко всем людям и готовность заступаться за них перед Сыном.

Приобретя широкую известность в Византии, образ «Оплакивание» приходит также на Русь и на Запад, как свидетельствуют фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (30 - 40-е гг. XII в.)<sup>696</sup>, Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке<sup>697</sup>, крипты базилики в Аквилее (кон. XII в.)<sup>698</sup>, а также утраченные росписи Пятницкой церкви Бельчицкого Борисоглебского монастыря<sup>699</sup>. Как известно, на Руси до XIV в. служили согласно Уставу патриарха Алексия Студита<sup>700</sup>, в котором не было Канона оплакивания. Учитывая, однако, что заказчик мирожских фресок, Архиепископ Нифонт, был греком и несомненно находился в курсе всех новейших тенденций в византийской иконографии, включение этой сцены в программу росписей русского храма неудивительно.

В трапезной патмосского монастыря текст на свитке монаха-гимнографа, включенного в композицию «Оплакивание», представляет собой строки второго тропаря из канона утрени Великой субботы: «ἄνω σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ τὰ ὑπερκόσμια καὶ ὑποχθόνια κατανοῦντα, Σωτήρ μου, ἐδονεῖτο τῇ νεκρώσει σου· ὃ πὲρ νοῦν ὠράθης γὰρ νεκρὸς ζωαρχικώτατος... горе ты на престоле и доле во гробе,

<sup>695</sup> URL: <https://azbyka.ru/bogosluzhenie/chasoslov/chas10.shtml> (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>696</sup> Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор... С. 112-121. Ил. 105-111.

<sup>697</sup> Он же. Спасская церковь... С. 114-117. Ил. 108.

<sup>698</sup> Dale Th.E.A. Relics, Prayer and Politics in Medieval Venetia: Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral. Princeton NJ: Princeton University Press, 1997. P. 59. Fig. 87.

<sup>699</sup> Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 285-286.

<sup>700</sup> Пентковский А. М. Типикон Патриарха Алексия Студита... С. 41.

премирная и подземная, помышляющая Спасе мой, зыбляхуся умерщвлением твоим: паче ума бо виден был еси мертв, Живоначалниче...»<sup>701</sup> Это можно объяснить следующим образом. Иерусалимский типикон, по которому служили на Патмосе<sup>702</sup>, не имел Канона оплакивания на Великопятничном повечерии, как не было в нем в тот период и Похвал на утрени Великой субботы<sup>703</sup>. В такой ситуации наиболее близкими по смыслу «Оплакиванию» оказались слова из канона Великой субботы. Возможно также, что стертые ныне строки на свитке царя Давида из той же композиции принадлежали псалму двадцать третьему: «Поднимите, врата, верхи ваши, и поднимитесь, двери вечные, и войдет Царь славы!» Эти слова входят в икос кондака «Плещаницю чистою», который, согласно рукописи Святогробского типикона Σταυροῦ 43 (1122 г., но отражает более раннюю практику), исполняется по третьей песне канона Великой субботы. Здесь под «вратами» подразумеваются врата Ада, куда входит Христос, чтобы воскресить мертвых<sup>704</sup>.

В иконописи «Оплакивание» не было представлено как самостоятельная тема. Однако известны образа, в которых эта сцена объединена с другими композициями Страстного цикла. Так, на иконе из Лагурки в Грузии (XI-XII вв.)<sup>705</sup> можно видеть «Снятие с креста» в верхнем регистре и «Оплакивание» - в нижнем. Копиями подобной иконы являются рельефы слоновой кости из музея Виктории и Альберта в Лондоне и из Немецкой Государственной Библиотеки в Берлине<sup>706</sup>. На иконе из Мелника (кон. XII в.) сцены «Снятие» и «Оплакивание» дополнены двенадцатью композициями на полях, где, согласно Э. Бакаловой, представлены события последних шести дней земной жизни Христа<sup>707</sup>. На обороте - образ Богоматери Одигитрии. По мнению болгарской исследовательницы, такая икона

<sup>701</sup> Греч. текст цит. по: *Βαφειάδης Κ.* Το εικονογραφικό θέμα Ἀνώ σε ἐν θρόνῳ καὶ κάτω ἐν τάφῳ // Μακεδονικά. Θεσσαλονίκη, 2003. Τ. 33. Σ. 224. Церковнославянский текст см.: URL:

[https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/6](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/6) (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>702</sup> О том, что в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе служили по Иерусалимскому типикону, см. *Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 569. A2.*

<sup>703</sup> *Pallas D.* Die Passion... S. 61-66. *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981. P. 101.

<sup>704</sup> *Παπαδοπούλου-Κεραμέως Α.* Ανάλекτα Ιεροσολυμίτικης σταχυολογίας. 2. Πετρούπολις, 1894. Σ. 166-167.

<sup>705</sup> *Алибегашвили Г.* Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии // Средневековое искусство: Русь - Грузия. М., 1978. С. 158-160; *Бакалова Э.* Литургия и искусство... С. 67, 72. Г. Алибегашвили датирует эту икону XI-ым в., Э. Бакалова - XII-ым.

<sup>706</sup> См. выше прим. 677 и 680.

<sup>707</sup> *Бакалова Э.* Литургия и искусство... С. 63-73.

могла служить «комплексным выносным образом для богослужения Страстной недели»<sup>708</sup>.

**Образы гимнографов и монахов.** В Нерези непосредственно под «Оплакиванием», в нижнем регистре северной стены с востока на запад изображены святые Косма Маиумский, Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, Феофан Начертанный и Иосиф Сицилийский<sup>709</sup>. Все они были известны как монахи-гимнографы. При этом Косма (ок. 675-752) и Иоанн (ок. 675-749) творили в Палестине, а Феодор (759-826) Феофан (778-845) и Иосиф (812-886) - в Константинополе<sup>710</sup>. Нерезская фреска является самым ранним из сохранившихся до наших дней групповых изображений гимнографов. Однако и песнотворцы, представленные в индивидуальном порядке, лишь недавно стали появляться в византийском искусстве. По-видимому, это случилось на рубеже XI-XII вв. и причин к тому могло быть несколько.

Как уже отмечалось выше, в период ново-савваитского синтеза происходит существенное увеличение объема привлекаемых на службах песнопений. В то же время осуществляется выработка новых богослужебных книг. Сначала появляются гимнографические антологии, составители которых пытаются собрать в одном месте как можно больше разных песнопений, принадлежащих определенному циклу, жанру, памяти и т.п. В XII в. часть этих гимнов отсеивается, а те, что остаются, объединяются в богослужебные книги нового типа, в которых песнопения записаны в соответствии с ходом службы.

По словам А. Спаноса, «в правление Мануила I Комнина имело место гигантское сокращение литургических книг, из-за чего почти половина гимнов была удалена и, в конечном счете, заброшена»<sup>711</sup>.

В том же XII-ом столетии была выработана новая система нотной записи песнопений. Палеовизантийская, имплицитная нотация, при которой многое приходилось домысливать, сменяется средневизантийской, полностью

<sup>708</sup> Там же. С. 72.

<sup>709</sup> *Sinkević I. The Church... Fig. LVII, 65-69; Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon... III. 41-45.*

<sup>710</sup> О жизни и творчестве этих песнописцев см., напр.: *Каждан А. П. История Византийской литературы (650-850 гг.).* СПб., 2002. С. 106-131, 146-170, 305-336, 349-351.

<sup>711</sup> *Spanos A. An annotated critical edition of an unpublished Byzantine Menaion: Codex Lesbicus Leimonos 11... P. 33.*

диастематической и аналитической системой, в которой гораздо точнее могут быть переданы нюансы мелоса<sup>712</sup>. По словам Д. Кономоса, этот переход к большей точности был вызван необходимостью зафиксировать «следы древней и умирающей мелодической традиции, теряющей теперь свое превосходство перед лицом более прогрессивных и сложных музыкальных стилей»<sup>713</sup>.

Параллельно с формированием богослужебных книг современного типа древние гимны, отбираемые для них, подвергаются специальному анализу. Комментарии на каноны Иоанна Дамаскина и Космы Майумского написали такие авторы XII века, как Григорий Парда<sup>714</sup>, Феодор Продром<sup>715</sup>, Евстафий Солунский<sup>716</sup>, Иоанн Зонара<sup>717</sup>. Причем у некоторых из них основное место занимает не богословская экзегеза, а разъяснение собственного, первичного значения каждого стиха в каноне и его акростиха. Как предположила Н. Паттерсон-Шевченко, это может свидетельствовать о том, что в XII веке архаичный язык палестинских поэтов VIII-го столетия был уже не вполне понятен слушателям и исполнителям<sup>718</sup>. Евстафий Солунский в своем комментарии ставит под сомнение авторство Иоанна Дамаскина для ямбического канона на

<sup>712</sup> Levy K. Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine 1071-1261 // Congrès International d'Études Byzantines. XV. Athènes, 1976. III. Rapports et co-rapports. 3. Art et archéologie. Athènes, 1976. P. 286; Conomos D. Byzantine Hymnography and Byzantine Chant. Brookline, 1984. P. 30-32; Византийская нотация // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VIII. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2004. С. 360-376.

<sup>713</sup> Conomos D. Byzantine Hymnography... P. 31

<sup>714</sup> Составил изъяснения для более, чем двадцати праздничных канонов Иоанна Дамаскина и Космы Майумского, включая каноны Страстной седмицы, написанные последним. (Κομίνης Α. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις εις τους λειτουργικούς κανόνας Ιωάννου του Δαμασκηνού και Κοσμά του Μελωδού // Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses, 1958 / Hrsg. F. Dölger, H.-G. Beck. München: C. H. Beck, 1960. S. 248-253; Montana F. I canoni giambici di Giovanni Damasceno per le feste di Natale, Teofania e Pentecoste nelle esegesi di Gregorio di Corinto // Koinonia. 1989. Vol. 13. P. 31-49).

<sup>715</sup> Написал комментарии на семнадцать праздничных канонов Дамаскина и Космы Майумского (Κομίνης Α. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις... Σ. 252, со ссылкой на: Theodore Prodromos. Commentarii in carmina sacra melodorum Cosmae Hierosolymitani et Ioannis Damasceni / Ed. H. M. Stevenson. Roma, 1888).

<sup>716</sup> Является автором комментария на ямбический канон Пятидесятницы, традиционно приписываемый Дамаскину, в авторстве которого усомнился Евстафий (Roncey S. L'Exegesis in canonem iambicum di Eustazio di Tessalonica // Aevum. 1985. Vol. 59. P. 241-266; Eadem. An Introduction to Eustathios' Exegesis in canonem iambicum // Dumbarton Oaks Papers. 1991. Vol. 45. P. 149-158; Eadem. Those "Whose Writings were Exchanged": John of Damascus, George Choeroboscus and John 'Arklas' according to the Prooimion of Eustathios's Exegesis in Canonem Iambicum de Pentecoste // Novum Millennium. Studies on Byzantine History and Culture Dedicated to Paul Speck, 19 December 1999 / Ed. C. Sode, S. Takács. London; New York: Routledge, 2016 (first published 2001 by Ashgate Publishing). P. 327-336; Eadem. Eustathios at Prodromos Petra? Some Remarks on the Manuscript Tradition of the Exegesis in Canonem Iambicum Pentecostalem // Reading Eustathios... P. 181-198).

<sup>717</sup> Составил комментарии на каноны Воскресного Октоиха Иоанна Дамаскина (Κομίνης Α. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις... Σ. 252. Σημ. 27; см. также Demetrapoulos A. The Exegesis of the Canons in the Twelfth Century as a School Texts // Δίπτυχα. 1979. Т. 1. Σ. 143-158).

<sup>718</sup> Patterson Ševčenko N. The Five Hymnographers... P. 66.

Пятидесятницу и отмечает, что «авторство многих произведений поменялось в последнее время»<sup>719</sup>.

Все это говорит о несомненном интересе к гимнографии и ее творцам в Византии комниновского периода.

Немаловажным фактором в создании иконографии песнотворца явилась, наконец, и сама по себе заинтересованность в отражении богослужения в искусстве, постоянно нарастающая, начиная с XI в.<sup>720</sup> Фигуры гимнописцев впервые появляются в церковной декорации одновременно или почти одновременно с композицией «Служба святых отцов», где святители демонстрируют молитвы из евхаристической службы. У гимнографов на свитках надписываются отрывки из песнопений, исполняемых на службах часов. Таким образом, в храме оказываются представленными сразу две важнейшие составляющие монастырского обряда: молитвы из константинопольского Евхология и гимны из палестинских по своему происхождению служб суточного круга.

Характерной особенностью образа гимнографа в византийском искусстве становится чалма. В этом головном уборе, начиная с рубежа XI-XII вв., неизменно будут представлять Иоанна Дамаскина<sup>721</sup>, Косму Майумского и Феофана Начертанного<sup>722</sup>, а с конца XII в. - также Иосифа Сицилийского. Восточный «колорит» костюма призван был, вероятно, не только указать на соответствующее происхождение поэтов, но и напомнить о мощном проникновении элементов «восточного», палестинского обряда в обряд константинопольский.

<sup>719</sup> *Roncey S. An Introduction...* P. 157.

<sup>720</sup> *Walter Chr. Art and Ritual...*

<sup>721</sup> Одно из наиболее ранних изображение Иоанна Дамаскина в чалме находится в рукописи Тафой 14 Греческого Патриархата в Иерусалиме (*Vocotopoulos P. Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem. Athens; Jerusalem, 2002. P. 124-181*) Образ поэта представлен здесь рядом с заставкой к Слову на Рождество Христово, автором которого ошибочно считался Иоанн Дамаскин. Примечательно, что в произведениях, в которых Иоанн Дамаскин выступает, в первую очередь, как систематизатор церковной мысли и борец за чистоту православного вероучения, а не как сочинитель гомилий и гимнов, он бывает представлен либо совсем без головного убора, как в кодексе Священных параллелей, IX в., Parisinus graecus 923, л. 146 (*Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Paralella, Parisinus graecus 923 (Studies in Manuscript Illumination 8). Princeton, 1979. Pl. CLIII. Fig. 713*), либо в кукуле, как в Догматическом паноплии Евфимия Зигавина начала XII в., Vat. gr. 666, л. 1 об. (см. о нем выше параграф 2.1).

<sup>722</sup> Самый ранний образ Феофана Начертанного - это, согласно Г. Бабиц, миниатюра кодекса Δ 51 (427) Афонской Лавры, л. 156, кон. XI – нач. XII вв., и здесь святой уже в чалме (*Babić G. Les moines-poètes... С. 213*).

Если принять датировку бачковских фресок концом XI или началом XII в., то портреты Иоанна Дамаскина и Космы Майумского в этой церкви оказываются первым по времени изображением гимнографов в монументальном искусстве. В данном случае они фланкируют сцену «Успение» на западной стене храма. На свитке Космы - строки из самогласной стихир, исполняемой перед канонем на утрене этого праздника. Свиток Дамаскина также посвящен Богородице<sup>723</sup>. Далее их образы были включены в программу росписей XII в. в церкви свв. Пантелеимона и Николая в Бояне. На этот раз - по сторонам от композиции «Распятие». Содержание сцены как бы комментируется словами на свитке Дамаскина, взятыми из Воскресного канона первого гласа<sup>724</sup>.

В церкви Богородицы Аракиотиссы в Лагудера (1192) Иоанн Дамаскин и Косма Майумский, изображенные по сторонам от «Мандилиона» во лбу алтарной арки, держат свитки с отрывками соответственно из Воскресного канона первого гласа и субботнего Канона усопшим пятого гласа. В той же церкви Иосиф Сицилийский со свитком, надписанным строками из Богородичного воскресного канона шестого гласа, и Феофан Начертанный, представленный со словами из Богородичного канона пятого гласа на утрене в среду, сопровождают Богородицу с Младенцем в конхе<sup>725</sup>.

Те же четверо гимнографов представлены в миниатюрах мессинского Октоиха (San Salvatore, 51) конца XII в.<sup>726</sup> Эта книга содержит песнопения субботнего вечера и воскресенья. Несмотря на то, что составление ее приписывается Дамаскину, художник счел необходимым изобразить рядом с ним трех других прославленных поэтов.

В начале XIII в. Иоанн Дамаскин и Косма Майумский фланкируют «Распятие» в Трапезной на Патмосе<sup>727</sup>. В сцене «Оплакивание» в том же ансамбле изображен гимнограф Марк Идрунтский<sup>728</sup>. Сделать такой вывод позволяет содержание его

<sup>723</sup> Бакалова Е. Бачковската костница... С. 83-84.

<sup>724</sup> Она же. Литургия и искусство... С. 58-62.

<sup>725</sup> Nicolaïdes A. L' église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: étude iconographique des fresques de 1192 // *Dumbarton Oaks Papers*. 1996. Vol. 50. P. 30-32.

<sup>726</sup> Weyl Carr A. Illuminated Musical Manuscripts in Byzantium: A Note on the Late Twelfth Century // *Gesta*. 1981. Vol. 28/1. P. 41-52.

<sup>727</sup> Орλάνδος Α. Η αρχιτεκτονική... Σ. 226. Πιν. 90.

<sup>728</sup> Ibid. Σ. 233-236. Πιν. 94.

свитка - строки второго тропаря из канона утрени Великой субботы. Исследователи, писавшие об этой фреске, по непонятной причине идентифицируют представленного здесь монаха как Косму Майумского<sup>729</sup>. Однако Косме принадлежит лишь четверопеснец в конце канона. Тропари же 1, 3, 4 и 5 песен приписываются Марку Идрунтскому, авторство которого зафиксировано уже в типиконах XI-го в.<sup>730</sup> Кроме того, монах на патмосской фреске не имеет обязательного атрибута Космы Майумского - чалмы. Следовательно, изображенный здесь монах - это именно Марк.

В Панагии Амасгу в Монагри на Кипре на восточном склоне арки, обрамляющей «Введение во храм», представлены Иоанн Дамаскин и Косма Майумский, на свитке которого записаны слова из его канона на Сретение; напротив - Иосиф и неизвестный монах<sup>731</sup>.

В Богородичной церкви в Студенице (1208) в соффите арки над проходом из основного храмового пространства в южный притвор и в самом этом притворе были изображены Иоанн Дамаскин, Иосиф Сицилийский, Феофан и Феодор Начертанные и еще один неизвестный гимнограф. На наш взгляд, недлинная, характерным образом раздвоенная борода и высокий лоб с залысинами и маленькой прядкой волос посередине позволяют отождествить его, так же, как и неизвестного преподобного, представленного в группе гимнографов в Монагри, с Феодором Студитом<sup>732</sup>. Андрей Критский в южном притворе и Косма Майумский, представленный в проходе в северный притвор, находятся на слое фресок XVI в., но фигурировали здесь, вероятно, и в XIII в.<sup>733</sup> Иоанн Дамаскин с отрывком из своего Рождественского канона и Косма Майумский со словами канона Успению были представлены в связи с композициями «Рождество» и «Успение» на южной и северной стенах храма соответственно. Остальные поэты находятся в связи с образом Богоматери в нише восточной стены южного притвора.

<sup>729</sup> *Ορλάνδος Α.* Η αρχιτεκτονική... Σ. 236; *Spatharakis I.* The Influence of the Lithos... P. 435-446.

<sup>730</sup> Например, в Евергетидском типиконе (*Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 554). О каноне Великой субботы см. также: *Желтов М. С., свящ.* Каноны Великой субботы...

<sup>731</sup> *Boyd S.* The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers.* 1974. Vol. 28. P. 314-315. Fig. 46-48.

<sup>732</sup> Об иконографии Феодора Студита в византийском искусстве см.: *Mouriki D.* The Portraits of Theodore Studites... P. 261.

<sup>733</sup> *Babić G.* Les moines-poètes... С. 205-216.

Таким образом, портреты песнотворцев даются не сами по себе, но в зависимости от того или иного соседнего сюжета. К уже приведенным примерам добавим фрески в храме Христа в Верии (1315), где, как и в Бачково, Иоанн Дамаскин и Косма Маиумский фланкируют «Успение», а также в Кральевой церкви в Студенице (1314), где рядом с той же сценой представлены Иоанн Дамаскин, Косма Маиумский, Феодор Студит и Иосиф Песнописец. В обоих случаях поэты демонстрируют тексты, относящиеся к Успению и Богородице<sup>734</sup>.

На этом фоне группа гимнографов в Нерези выглядит как совершенное исключение, поскольку ни один из их свитков не связан ни с одним из сюжетов, представленных рядом.

Косма Маиумский демонстрирует начало первого тропаря пятой песни канона на Великий четверг: «ἡ τὸ ἄσχετον κρατοῦσα, καὶ ὑπερῶν ἐν αἰθέρι ὕδωρ, ἡ ἀβύσσος χαλινοῦσα καὶ θαλάσσας... неодолимую держащая и превыспреннюю на воздухе воду, бездны обуздающая и моря...»<sup>735</sup>. В Триоди этот канон стоит на утрене, однако пятая его песнь исполнялась также на ритуале омовения ног<sup>736</sup>. Кроме того в модифицированном виде канон Великого четверга исполняется на повечерии 22 декабря и 4 января. Текст изменяется в соответствии с отмечаемым событием.

На Великий четверг тропарь звучит: «неодолимую держащая, и превыспреннюю на воздухе воду, бездны обуздающая, и моря востязующая Божия Премудрость, воду во умывальницу вливает, ноги же омывает рабов владыка». Начальные слова (они запечатлены на свитке Космы в Нерези) остаются неизменными, а окончание 22 декабря, в день предпразднования Рождества Христова звучит: «бездны обуздающая и моря востязующая Божия Премудрость, яко дождь, на руно низшедши вселися в утробу Девы»<sup>737</sup>. На 4 же

<sup>734</sup> Gounaris G. The Church of Christ in Veria. Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1991. P. 43-44; Бабућ Г. Кральева црква у Студеници. Београд, 1987. С. 166.

<sup>735</sup> URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogoslužhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/4\\_1](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogoslužhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/4_1) (дата обращения: декабрь 2017). Надпись была опубликована в: *Баришић Фр.* Грчки натписи на монументалном живопису // Сборник радова византолошког института. 1967. Т. 10. С. 55; См. также *Babić G.* Les moines-poètes... P. 207; *Sinkević I.* The Church... P. 63; *Ševčenko N. P.* The Five Hymnographers... P. 57. Note 11.

<sup>736</sup> См., напр., Евергетидский типикон (*Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 548) и типикон монастыря Сан Сальваторе (*Arranz M.* Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur... P. 235).

<sup>737</sup> URL: [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minci/12/minea\\_12\\_22.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minci/12/minea_12_22.pdf) (дата обращения: декабрь 2017).

января, предпразднование Просвещения: «бездны обуздающая и моря востязующая Божия Мудрость грядет ко Иордану, крещение преемля от руки раба»<sup>738</sup>.

Слова на свитке Иоанна Дамаскина принадлежат его канону на Рождество Христово, а точнее - ирмосу девятой песни: «στέργειν μὲν ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον φόβῳ, ῥᾶον σιωπῆν· τῷ πόθῳ δὲ παρθένε ὕ[μνους]... любити убо нам яко безбедное страхом удобнее молчание, любовь же, Дево, [песни ткати, спротяженно сложенные, неудобно есть]...»<sup>739</sup> В переводе С.С. Аверинцева: «сколь безопасно возлюбить безмолвие; когда же мы, любовь подвигнуты, о Дева, ткем напевы хитроумные...»<sup>740</sup>

Свиток Феодора Студита содержит отрывок из второго антифона воскресной утрени восьмого гласа: «ἡ καρδία μου τῷ φόβῳ σου σκελέσθω, ταπεινοφρονοῦσα· μὴ ὑψωθείσα, ἐκπέση ἐκ σοῦ Πανοικτεῖρμον... сердце мое страхом твоим да покроется, смиренномудрствующи, да не вознесшееся отпадет от тебя, Всещедре...»<sup>741</sup>.

На свитке Феофана Начертанного написано: «Θεοφάνους ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος - Феофана первое ангелам пень»<sup>742</sup>. Данная фраза представляет собой акростих Канона ангелам первого гласа. Этот канон исполняется вторым на понедельничной утрени<sup>743</sup>.

Свиток Иосифа Сицилийского гласит: «δέχοιο, Χριστέ, τοὺς δε τοὺς ἐμοὺς ὕμνους - прими, Христе, все мои песни»<sup>744</sup>. Следует полагать, что здесь мы имеем дело с акростихом Покаянного канона первого гласа, который исполняется

<sup>738</sup> URL: [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/01/minea\\_01\\_04.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/01/minea_01_04.pdf) (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>739</sup> URL: [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea\\_12\\_25.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea_12_25.pdf) (дата обращения: декабрь 2017). Надпись была опубликована в: *Babić G. Les moines-poètes...* P. 207; *Sinkević I. The Church...* P. 63; *Ševčenko N. P. The Five Hymnographers...* P. 57. Note 11. Строки из этого канона можно видеть также на свитке Иоанна Дамаскина в Богородичной церкви в Студенице.

<sup>740</sup> *Аверинцев С. Многоценная жемчужина: переводы с сирийского и греческого. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. С. 186.*

<sup>741</sup> URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/50](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/50) (дата обращения: декабрь 2017). Надпись опубликована в: *Mouriki D. The Portraits of Theodore Studites...* P. 261; *Babić G. Les moines-poètes...* P. 207; *Sinkević I. The Church...* P. 62; *Ševčenko N. P. The Five Hymnographers...* P. 57 Note 13.

<sup>742</sup> Г. Бабич, которая не идентифицировала надпись на свитке Феофана, читает ее следующим образом: «Ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος» (*Babić G. Les moines-poètes...* P. 207). И. Синкевич предложила следующее чтение: «Θεοφάνης ὁ Γραπτός ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος» (*Sinkević I. The Church...* P. 64). В то время как первая исследовательница опускает имя гимнографа, второй автор игнорирует его родительный падеж. Правильное чтение дано в: *Ševčenko N. P. The Five Hymnographers...* P. 63.

<sup>743</sup> URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Och/Tone1Mon.htm> (дата обращения: декабрь 2017); URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/2](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/2) (дата обращения: декабрь 2017).

<sup>744</sup> Надпись опубликована в *Babić G. Les moines-poètes...* P. 207; *Sinkević I. The Church...* P. 65; *Ševčenko N. P. The Five Hymnographers...* P. 63.

первым на вторичной утрени. В разных изданиях этот акростих воспроизводится с некоторыми незначительными вариациями, а в переводе на церковнославянский звучит: «приими, Христе, моление моих словес»<sup>745</sup>.

Как видно, представленные тексты, действительно, не содержат отсылок к каким-либо из соседних образов, так же как и не связаны содержательно между собой. Пытаясь выяснить, чем руководствовался иконограф при их подборе, важно учесть, что во всех пяти случаях цитируются наиболее известные, часто исполняемые песнопения соответствующих гимнографов. Напомню, что Иосиф и Феофан славились, главным образом, как творцы будничных канонов седмичного цикла, Феодор Студит - как создатель степенных антифонов Октоиха, Косма Маиумский - как автор гимнов Страстной седмицы, Иоанн Дамаскин - как сочинитель песнопений воскресных и праздничных.

В этом смысле особенно характерен выбор текста для свитка Космы: пятая песнь его канона на Великий четверг не только исполняется дважды (на утрени и во время ритуального омовения ног) в сам этот день Страстной седмицы, но также и в дни предпразднования Рождества Христова и Богоявления. Регулярно повторяются песнопения седмичного цикла, представленные на свитках Феофана Начертанного, Иосифа Сицилийского и Феодора Студита. В случае Феофана и Иосифа, которые демонстрируют акростихи своих канонов, мы имеем дело даже не с самими песнопениями, а скорее с их названиями (в манускриптах акростихи, выписанные перед текстами канонов, выступают в качестве их заголовков). Можно, следовательно, заключить, что слова на свитках поэтов в Нерези отсылают зрителя к их творчеству как таковому.

Кроме того, стоит принять во внимание, что формирование Минеи, Триоди и Октоиха как богослужебных книг нового типа, пришедших в обрядовом использовании на смену гимнографическим сборникам более раннего, жанрового

<sup>745</sup> URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/3](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/3) (дата обращения: декабрь 2017); URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Och/Tone1Tue.htm> (дата обращения: декабрь 2017); И. Синкевич никак не идентифицирует слова на свитке Иосифа. Г. Бабич ссылается на Παρακλητική συν Θεῷ Ἀγίῳ / Surante Ph. Vitali. Roma, 1738. P. 26. Я не имела возможности работать с этим изданием, но предполагаю, что Г. Бабич имела в виду акростих Покаянного канона первого гласа. Н. Паттерсон-Шевченко также считает, что в Нерези дан акростих именно этого канона и приводит другие его варианты по разным изданиям (*Ševčenko N. P. The Five Hymnographers... P. 63. Note 20*).

характера, происходит именно в комниновский период. Группу гимнографов в Нерези, представляющих своими свитками все три эти книги, естественно было бы сопоставить с данным свершением.

От свитков перейдем к интерпретации расположения поэтов относительно друг друга и прочих представленных в храме святых. Очевидно, что центральную позицию в группе гимнографов не случайно занимает св. Феодор Студит. Его место между Космой Маиумским и Иоанном Дамаскиным, с одной стороны, и Феофаном и Иосифом Гимнографами, с другой, соответствует роли Феодора как связующего звена между палестинскими и константинопольскими поэтами.

Не менее красноречив выбор святых, изображенных напротив от лидера константинопольских монахов. В центре нижнего регистра южной стены представлен св. Евфимий Великий, по левую руку от которого стоит св. Савва Освященный, почитаемые соответственно как основатель палестинского монашества и создатель его Устава<sup>746</sup>.

Тем самым в пространстве храма создана ситуация диалога, которая отражает процесс развития византийского богослужения в ходе взаимообмена между палестинскими монахами и константинопольскими. О возможности рождения подобного замысла у иконографа второй половины XII в. говорит то, что уже Никон Черногорец, автор второй половины XI в., знал о существовании Студийского и Иерусалимского типиконов и писал о необходимости иметь у себя в обители оба эти устава<sup>747</sup>.

Не только боковые, но и западные стены северного и южного рукавов креста в своем нижнем регистре полностью заняты образами монахов, не все из которых, однако, поддаются идентификации. На южной стене, помимо уже названных св. Евфимия и св. Саввы, опознаются свв. Антоний Великий и Павел Фивейский, представленные к востоку от них. На западной стене южного рукава первым с юга изображен Арсений Великий, за ним – святой, которого И. Синкевич оставляет

<sup>746</sup> Kazhdan A., Ševčenko N. P. Euthymios the Great // The Oxford Dictionary of Byzantium... Vol. 2. P. 756-757; Kazhdan A., Ševčenko N. P. Sabas // The Oxford Dictionary of Byzantium... Vol. 3. P. 1823.

<sup>747</sup> См. перевод Тактикона Никона Черногорца на англ. яз. R. Allison: Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 1. P. 391 [23].

неназванным, а Д. Барджиева-Трайковска отождествляет со св. Иоанном Коловом<sup>748</sup>. На наш взгляд, следует принять более раннюю, предложенную С. Томекович его идентификацию как св. Ефрема Сирина<sup>749</sup>. Характерными признаками этого преподобного являются впалые щеки и скудная растительность на подбородке. Из всех святых только Иоанн Златоуст и Ефрем Сирин представляются таким образом. Последний в Ермении охарактеризован как «старец с редкой бородою в кукуле»<sup>750</sup>. Этот кукуль изображен и на голове интересующего нас святого в Нерези. Близкую ему аналогию представляет образ св. Ефрема Сирина в Энклистре Неофита на Кипре<sup>751</sup>. Без головного убора, но с характерной маленькой бородкой и впалыми щеками представлен Ефрем Сирин в Асину<sup>752</sup>.

Идентификации остальных монахов, предложенные Д. Барджиевой-Трайковской, на наш взгляд, продолжают оставаться спорными<sup>753</sup>.

Подобно гимнографам, все другие преподобные (кроме одного) представлены в Нерези с развернутыми свитками. Надписи на них были утрачены, но можно предположить, что источником их служил сборник, подобный Евергетидскому цветнику<sup>754</sup>.

В западном рукаве креста представлены святые воины в доспехах. На южной стене - Георгий, Дмитрий, Нестор; на северной - Феодор Тирон, Феодор Стратилат, Прокопий. На западной стене две пары святых в хитонах и гиматиях расположены по сторонам от входа. У северной пары полностью утрачена живопись ликов, и они не могут быть идентифицированы. Святые южнее от входа – это, по-видимому, свв. мученики Никита и Артемий. Средовеки с длинными волосами, оба они, по словам Ермении, «видом подобны Христу»<sup>755</sup>. У

<sup>748</sup> См. выше параграф 1.3.

<sup>749</sup> Там же.

<sup>750</sup> Ермения или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурнографиотом 1701-1733 г. / Изд. Порфирий, епископ Чигиринский. Киев, 1868. (репринтное издание: М., 1993) С. 179.

<sup>751</sup> *Mango C., Hawkins E. J. W.* The Hermitage... Pl. 78.

<sup>752</sup> *Sacopoulou M.* Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Bruxelles, 1966. Pl. XXVII-XXVIII. См. также более новое издание: *Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panaghia Phorbiotissa, Cyprus* / Ed. A. Weyl Carr and A. Nicolaïdes (Dumbarton Oaks Studies 43). Washington, D.C., 2013.

<sup>753</sup> См. выше параграф 1.3.

<sup>754</sup> *Richard M.* Florilèges spirituels // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique / Ed. M. Viller. Paris, 1962. Vol. 5. Cols. 499-510; *Jordan R. H., Morris R.* The Hypotyposis... P. 7-8 со ссылками на разные издания флорилегия.

<sup>755</sup> Ермения... С. 170.

мученика, который изображен дальше к югу от входа, справа от нимба можно различить букву «Альфа», с которой начинается имя Артемия, что и было отмечено сначала Р. Хаманн-МакЛеаном, затем Д. Барджиевой-Трайковской<sup>756</sup>. В качестве близких аналогий обоим святым можно привести фреску-икону св. Никиты из одноименной церкви в Чучере (1314)<sup>757</sup>, а также образы святых Никиты и Артемия во фресках Ресавы (нач. XV в.)<sup>758</sup>. В памятниках, предшествующих по времени Нерези, иконографический тип этих святых еще не был сформирован<sup>759</sup>. Впервые близость ко Христу наблюдается в образе св. Артемия в Марторане<sup>760</sup>, но по сравнению с Нерези, иконографический тип здесь выражен еще не столь определенно.

Обращает на себя внимание, что святые воины в Нерези не только образуют группу менее многочисленную, по сравнению с монахами, но и, будучи отодвинутыми в западный рукав креста, занимают иерархически более низкое место. Эту особенность программы нельзя объяснить одним только монастырским характером храма. Ранее традицией было располагать образы святых так, чтобы «наос наполняли мученики, поделенные на несколько разрядов», а «монахи... находились в западной части церкви, охраняя вход в нартекс и наос»<sup>761</sup>. Даже в Осиеос Лукас с его многочисленными образами преподобных, ни один монах не попадает в подкупольную часть. Тот факт, что в XII в. фрески Нерези и, как увидим ниже, другие памятники обнаруживают тенденцию к «возвышению» монашеских образов, на наш взгляд, объясняется двумя параллельно развивающимися процессами.

Во-первых, монастырский ритуал активно развивается и постепенно вытесняет обряд Великой Церкви<sup>762</sup>. Во-вторых, проводится т. наз. Еввергетидская реформа - движение за возрождение общежительных монастырей со статусом

<sup>756</sup> См. выше параграф 1.3. Второго святого этой пары Д. Барджиева-Трайковска определяет как св. Прокопия, о чем также см. указанный параграф.

<sup>757</sup> *Hamann MacLean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei... Bd. 3. Abb. 222.; Марковић М. Свети Никита... С. 49. Сл. 58, 59.*

<sup>758</sup> *Тодић Б. Манастир Ресава. Београд, 1995. С. 60, 125. Сл. 36, 109.*

<sup>759</sup> См., напр., мозаики Осиеос Лукас (*Chatzidakis-Bacharas Th. Les peintures murales... P. 100. Fig. 48*) и Неа Мони (*Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni... P. 169-170. Fig. 85, 236a*).

<sup>760</sup> *Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral... P. 288-289. No. 33. Ill. 65.*

<sup>761</sup> *Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 49.*

<sup>762</sup> *Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд... С. 81, 94.*

независимости и самоуправления. Ктиторы реформированных монастырей, к каковым, как мы полагаем, относился и Алексей Комнин-Ангел, значительно ограничивают свои собственные права в пользу игумена и братии. Благодаря этому роль монахов в управлении своей обителью существенно возрастает. Соответственно увеличивается и вес их ответственности за ее судьбу, а значит, и за посмертную судьбу основателя. Представляется поэтому, что помещая преподобных на видном месте, в центральном храмовом пространстве, составитель программы отражал особые надежды ктитора на общину основанного им монастыря.

Одной из первых тенденцию к «возвышению» монашеских образов и определенную аналогию к нерезским росписям представляет миниатюра с изображением всех святых, созванных на празднование Зачатия Богоматери, в Гомилиях Иакова Коккиновафского, иллюстрированных во второй четверти XII в. (Vat. gr. 1162, л. 6 и Paris. gr. 1208, л. 8)<sup>763</sup>. Хотя имена святых на миниатюре не подписаны, а в росписях по большей части утрачены, портретное сходство изображенных тут и там воинов и монахов позволяет сделать вывод, что выбор их практически совпадает в двух памятниках. В группе преподобных на миниатюре легко узнаются свв. Савва Освященный, Феодор Студит, Евфимий Великий, Арсений Великий, Ефрем Сирин, Антоний Великий, а также Косма Маиумский или Иоанн Дамаскин. Как и в Нерези, монахам на миниатюре отведено выдающееся место. Вместе с епископами они стоят у трона Богоматери в верхнем регистре сцены, в то время, как все остальные чины святых размещаются в нижней ее части. Сходным образом во фресках бачковской костницы в группе святых, представленной в непосредственной близости от алтаря на южной стене верхней церкви, центральное место отведено не епископу, а преподобному – св. Антонию Великому<sup>764</sup>.

<sup>763</sup> Hutter I., Canart P. *Das Marienhomiliar...* S. 21-22; Linardou K. *Reading Two Byzantine Illustrated Books...* P. 20-28.

<sup>764</sup> Bardzieva Trajkovska D. *St. Panteleimon...* P. 117 (со ссылкой на: Бакалова Е. Бачковската костница... С. 88-89).

На рубеже XII-XIII вв. образы монахов занимают видное место в Энклистре Неофита на Кипре<sup>765</sup> и в Панагии Крине на Хиосе<sup>766</sup>. В самом алтаре помещены образы Евфимия Великого и Иоанна Каливита в Евангелистрии в Гераки (кон. XII в.)<sup>767</sup> и образ Луки Стирита в Епископи в Мани (ок. 1200)<sup>768</sup>. В той же церкви Епископи в конхе жертвенника представлен Антоний Великий, а в конхе диаконника - Феодосий Киновиарх<sup>769</sup>. В Агиос Стратигос в Мани Феодосий Киновиарх занял конху жертвенника<sup>770</sup>. Также и в Лагудера на Кипре (1192) монахи-гимнографы изображены в алтаре<sup>771</sup>. По крайней мере с XI в. алтарь - это пространство для епископов<sup>772</sup>. Тот факт, что в конце XII в. туда помещают монахов, весьма красноречив и по-своему свидетельствует о росте их авторитета, отмечаемом исследователями<sup>773</sup>.

О том же, возможно, говорит появление в комниновских памятниках образов епископов в монашеских одеждах. Так, в частности, представлены Григорий Нисский и Иоанн Златоуст на миниатюре в парижском списке Гомилий Иакова Коккиновафского (л. 1 об.)<sup>774</sup>. Как монаха изображают в ряде рукописей конца XI-XII вв. и Григория Назианзина на миниатюрах, открывающих его Гомилии<sup>775</sup>. В монастыре Иоанна Златоуста в Кутсовендис на Кипре в обществе преподобных и в монашеских одеяниях представили Григория Чудотворца, Григория Акрагантского, Григория Омиритского, а также, возможно, Иоанна Златоуста и

<sup>765</sup> Здесь образы монахов абсолютно преобладают (*Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches...* P. 351-369). Сам Неофит уже при жизни занял место среди ангелов (*Ibid.* P. 363. Fig. 217).

<sup>766</sup> См. об этом памятнике выше.

<sup>767</sup> *Μουτσόπουλος Ν. Κ., Δημητροκάλλης Γ.* Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού. Θεσσαλονίκη, 1981. Σ. 85-136.

<sup>768</sup> *Δρανδάκης Ν. Β.* Βυζαντινές τοιχογραφίες... Σ. 151-212. Εικ. 15.

<sup>769</sup> *Ibid.* Εικ. 16, 17.

<sup>770</sup> *Ibid.* Σ. 408-458. Εικ. 25.

<sup>771</sup> *Nicolaïdes A.* L'église de la Panagia Arakiotissa... P. 30-32.

<sup>772</sup> *Walter. Chr. Art and Ritual...* P. 161-177, 241.

<sup>773</sup> *Angold. M. Church and Society...* P. 379-380.

<sup>774</sup> См. выше параграф 2.3. Прим. 414.

<sup>775</sup> *Cod. Taphou 14* Греческого Патриархата в Иерусалиме (*Vocotopoulos P. Byzantine Illuminated Manuscripts...* P. 124-181); *cod. Canon gr. 103* в Бодлейанской библиотеке Оксфорда (*L'art byzantin, art europeen...* No. 347; *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. D. Buckton. London, 1994. P. 137-138. No. 170; Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1977. Bd. 1. S. 51-53. Nr. 35. Abb. 179-194); *cod. Sinai gr. 339 (Anderson J. C. The Illustration of Cod. Sinai Gr. 339 // Art Bulletin. 1979. Vol. 61/2. P. 169-185; Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1: from the 9<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> Century. Princeton, 1990. P. 140-153. No. 56. Fig. 468-586. Pl. XXI-XXV).**

Григория Назианзина<sup>776</sup>. В трапезной Патмосского монастыря таким же образом представили святых епископов Амфилохия и Григория Акрагантского<sup>777</sup>.

С другой стороны, монахи в храмах комниновского периода начинают, подобно епископам, изображаться с надписанными свитками. В Осиос Лукас (30-е - 40-е гг. XI в.) ни один из монахов не представлен со свитком. В Неа Мони (1049-1055) надписанный кодекс появляется в руках у Ефрема Сирина<sup>778</sup>. Самый ранний из точно датированных памятников, где уже не один, а все преподобные изображены с текстами на свитках, это церковь Панагии Форвиотиссы в Асину на Кипре (1105-1106)<sup>779</sup>. В таких более поздних ансамблях, как Нерези, свв. Бессребреники в Касторье (кон. XII в.)<sup>780</sup> и Энклистра Неофита на Кипре (1183 и 1200)<sup>781</sup>, абсолютное большинство монахов демонстрируют надписи. Различные поучения, составляющие их содержание, вероятно, призваны были акцентировать роль монахов как духовных учителей, наставников.

Известно, что в XI-XII вв. слушание исповеди и отпущение грехов практически полностью находились в ведении монахов<sup>782</sup>. Их духовный авторитет был очень высок. Основание для этого было заложено еще в эпоху иконоборчества. Монахи тогда, как мало кто другой, способствовали победе иконопочитания<sup>783</sup>. В XI-XII вв. в обществе происходит новое осознание важности духовной миссии монашества, о чем свидетельствует Евергетидская реформа.

В заключение этого раздела заметим, что выдающееся место монахов в декорации храмов характерно было также и для русского искусства XII – нач. XIII в. Примеры дают росписи Антониева монастыря (1125)<sup>784</sup>, Мирожя (кон. 1130-х -

<sup>776</sup> Mango C. The Monastery of St Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wallpaintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1990. Vol. 44. P. 85-86, 93.

<sup>777</sup> Kollias El. Patmos... P. 26. Fig. 24. No. 29-30. P. 31. Fig. 29. См. также: Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI-e - première moitié du XIII-e s.) // *Byzantion*. 1988. Vol. LVIII. P. 149.

<sup>778</sup> Μουρίκη Δ. Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου. Αθήνα, 1985. Σ. 174.

<sup>779</sup> См.: Sacopoulou M. Asinou... P. 93-108; Stylianou A., Stylianou J. A. The Painted Churches of Cyprus... P. 122-123. Со свитками представлено и абсолютное большинство монахов в костнице Бачково (о дате этого памятника см. выше; илл см. в: Бакалова Е. Бачковската костница... ; The Ossuary of the Bachkovo monastery...).

<sup>780</sup> Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria... P. 46. Fig. 25.

<sup>781</sup> Mango C., Hawkins E. J. W. The Hermitage... P. 153-157. Fig. 15, 38-43; Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 358-359. Fig. 213-214.

<sup>782</sup> См. выше прим. 773.

<sup>783</sup> Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд... С. 62-63, 94.

<sup>784</sup> Образы преподобных расположены в алтарных арках (Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М.: Северный паломник, 2002. С. 52-54; Он же. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 178-181. Ил. 211).

нач. 1140-х гг.)<sup>785</sup>, Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке<sup>786</sup>, Нередицы (1199)<sup>787</sup>, собора Рождества Богородицы в Суздале (ок. 1230)<sup>788</sup>.

**Деисус.** Одна из наиболее заметных тенденций комниновской иконографии связана с распространением образов предстательства. Их группу составляют изображения молящей Богородицы, будь то со свитком («Параклисис») или без него («Агиосоритисса»), молящих святых, а также самые разные варианты «Деисуса». Область бытования этих образов - от миниатюр и произведений ювелирного дела до купольных росписей, где с конца XI в. ангелы начинают изображаться не фронтально, как небесная стража Христа Пантократора, а в трехчетвертном повороте, в позе поклонения/моления<sup>789</sup>, иногда образуя единый «Деисус» с Богородицей и Предтечей<sup>790</sup>.

Данный процесс в искусстве, по-видимому, связан с развитием темы предстательства в богослужении. Характерным примером является чин предложения: на рубеже XI-XII вв. в него вводится поминовение Божией Матери, Предтечи, Бесплотных сил, апостолов и других святых, которое неразрывно связано с обращением к ним о молитве пред Богом<sup>791</sup>. Монастырские типиконы XI-XII вв. говорят о стремлении верующих к частым поминовениям и о поиске все новых возможностей их совершения. Происходит рост объема регулярно исполняемых песнопений седмичного цикла Октоиха, вторым названием которого не случайно является *Παρακλήτηκή*, то есть молебная или просительная книга (от греч. *παράκλησις* - прошение, моление)<sup>792</sup>.

Особый интерес в связи с нашей темой представляет канон «молебной панихиды» Евергетидского типикона. Состав повечерия с этим каноном, т.е.

<sup>785</sup> *Он же.* Спасо-Преображенский собор... С. 230; *Он же.* Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 245.

<sup>786</sup> *Он же.* Спасская церковь... С. 315-363.

<sup>787</sup> *Пивоварова Н. В.* Фрески церкви Спаса... С. 198-199. Чертежи 6-7. С. 204. Чертеж 12.

<sup>788</sup> *Вагнер Г. К.* Белокаменная резьба древнего Суздаля. М., 1975. С. 91-92. Илл. 66-68.

<sup>789</sup> Впервые, возможно, в церкви св. Георгия в болгарской Софии. См.: *Кандарашева И.* Некоторые иконографические проблемы второй росписи церкви св. Георгия в Софии // *Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век* / Отв. ред. О. Е. Этингоф. СПб., 2002. С. 76 и литература в прим. 2 на стр. 84.

<sup>790</sup> Как в Трикомо, нач. XII в. (*Stylianou A., Stylianou J.A.* *The Painted Churches of Cyprus...* P. 486-487).

<sup>791</sup> *Laurent V.* *Le rituel de la proscomidie et le metropolitane de Crète Elie* // *Revue des études byzantines.* 1958. Vol. 16. P. 116-142.

<sup>792</sup> О молебных песнопениях Октоиха см.: *Крашенинникова О. А.* К истории формирования седмичных памятей октоиха... С. 260-267; *Она же.* Октоих и параклит... С. 398-406. О понятии *παράκλητικὸς* канон см. также: *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии... С. 51. Прим. 58; *Лозовая И.* О системе пения... С. 55-56; *Никифорова А. Ю.* Из истории Минеи... С. 161.

постного повечерия, подробно описан в начале раздела о посте свв. Апостолов<sup>793</sup>. Для понедельника здесь указан канон панихиды гласа на шесть, где три тропаря покаянных и три – богородичных. По третьей песне – покаянный седален гласа и богородичен. По шестой – кондак, в качестве которого выступает, во-первых, *Προστασία τῶν χριστιανῶν*: «Предстательство христиан непостыдное, ходатайство ко Творцу непреложное, не презри грешных молений гласы, но предвари яко Благая на помощь нас, верно зовущих Ти: ускори на молитву, и потщися на умоление, предстательствующи присно, Богородице, чтущих Тя»<sup>794</sup>.

Упоминания этого кондака есть и в иных местах Евергетидского типикона, в том числе в описании панихиды 25 марта, где он назван «обычным»<sup>795</sup>. Тактикон Никона Черногорца (1055-1060) указывает *Προστασία τῶν χριστιανῶν* по третьей песне канона Богородицы на полунощнице под Воскресенье<sup>796</sup>. В Параклите XI в., Sin. gr. 788, он приводится как «кондак молебный» (*κοντάκιον παρακλητικόν*)<sup>797</sup>. Свое место по шестой песне канона, как в Евергетиде, «Предстательство» сохраняет и до сих пор в службе, называемой «Канонъ молебный ко Пресвятѣй Богородицѣ, поемый во всякой скорби душевнѣй и обстояніи»<sup>798</sup>. Заметим также, что именно этот кондак завершает собой ряд тропарей и кондаков во время Малого Входа на Литургии<sup>799</sup>. Впервые исполнение Богородична в этом месте воскресной литургии фиксируется Евергетидским уставом<sup>800</sup>.

Ряд кондаков по шестой песне канона «молебной панихиды» продолжает *Πρεσβεΐα θερμή*: «Моление теплое, и стена неборимая, милости источниче, миру прибежище, прилежно вопием Ти: Богородице Владычице, предвари, и от бед избави нас, едина вскоре предстательствующая»<sup>801</sup>.

<sup>793</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... С. 604. См. также Толковый типикон... С. 386.

<sup>794</sup> Цит. по: Молитвослов. К.: Изд. Киево-Печерской лавры, 1992. С. 278.

<sup>795</sup> *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 439.

<sup>796</sup> Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 1. P. 388 [18].

<sup>797</sup> На обороте листа 380, вслед за кафизмами большим. Сердечно благодарю И. Е. Лозовую, позволившую мне работать с принадлежащими ей микрофильмами синайских рукописей. О дате этой рукописи и ее особенностях см. *Лозовая И.* О системе... С. 59.

<sup>798</sup> Молитвослов... С. 272-282.

<sup>799</sup> Толковый типикон... С. 750.

<sup>800</sup> Там же. С. 750-751; *Дмитриевский А. А.* Описание... Т. 1. С. 608.

<sup>801</sup> Молитвослов... С. 275.

Ныне этот богородичен исполняется в качестве седальна по третьей песне упомянутого выше «Канона молебного». В эпоху Нерези в монастыре Пантократора «Моление» входило в службу, предписанную Иоанном II для ежегодного поминовения себя, отца, жены и сына обитателями монастырского госпиталя и дома престарелых<sup>802</sup>. В Космосотире тот же богородичен составляет важную часть ежевечернего ктиторского поминовения. Однако здесь вместо слов: «и от бед избави нас, едина вскоре предстательствующая», монахи говорили: «и от душевной опасности избавь его, едина вскоре предстательствующая»<sup>803</sup>. Также обращает на себя внимание название «Пресбейя», которым в XII в. обозначали пятничную литию во Влахернах и Халкопратии, и в которую, напомним, включил еженедельное поминовение себя и своих родных Иоанн II Комнин<sup>804</sup>. Под тем же именем фигурирует последование с молебным канонем к Богоматери, которое в мессинском монастыре Сан Сальваторе (1131) еженедельно по пятницам заменяло повечерие<sup>805</sup>. В обоих случаях, по-видимому, предполагалось исполнение бородична Пресβεία θερμή<sup>806</sup>.

Следом Евергетидский типикон называет еще один богородичен - Ἦ ἐν ἀνάγκαις. Его полный греческий текст, так же как и церковнославянский перевод мы не обнаружили. Заметим только, что в Октоихе XI-го в., код. Sin. gr. 778<sup>807</sup>, л. 380 об., по-видимому, именно этот богородичен приводится в качестве седальна болящим (Κάθισμα εἰς ἀσθενούντας) с указанием второго гласа и бóльшим количеством начальных слов: «ἡ ἐν ἀνάγκαις εὐπρόσδεκτος σωτηρία καὶ ἐν κινδύνοις ακαταίσχυντος προστασία μόνη - в нуждах приятное спасение и в опасностях единое непостыдное предстательство».

Далее – богородичен Προστασία ἄμαχε (Предстательство непобедимое), который мы также не отыскивали в церковнославянском переводе и приводим по греческой Минее 25 мая: «Προστασία ἄμαχε τῶν θλιβομένων, καὶ θερμὴ ἀντίληψις,

<sup>802</sup> См. выше.

<sup>803</sup> См. выше.

<sup>804</sup> См. выше.

<sup>805</sup> Arranz M. Le Typicon du monastère du Saint-Sauveur... P. XLIX [VII]. M. Арранц рассматривает эту службу как разновидность монашеской панихиды (Арранц М. Как молились Богу древние византийцы... С. 200-203. No. 47).

<sup>806</sup> Догадку о происхождении названия «Пресбейя» от одноименного богородична впервые высказала Н. Паттерсон-Шевченко. См. Паттерсон-Шевченко Н. Иконы в литургии... С. 41.

<sup>807</sup> Об этой рукописи см.: Лозовая И. О системе... С. 55-56.

τῶν πεποιθότων ἐπὶ σε, ἐκ τῶν κινδύνων με λύτρωσαι, σὺ γάρ ὑπάρχεις ἡ πάντων βοήθεια. Предстательство непобедимое угнетаемых и теплое заступничество полагающимся на тебя, от опасностей меня освободи, ибо всем ты есть помощь»<sup>808</sup>.

Наконец - Οὐ σιωπήσωμεν ποτέ: «Не умолчим никогда, Богородице, силы Твоя глаголати недостойнии: аще бо Ты не бы предстояла молящи, кто бы нас избавил от толиких бед? Кто же бы сохранил доныне свободны? Не отступим, Владычице, от Тебе: Твоя бо рабы спасаеши присно от всяких лютых»<sup>809</sup>.

Далее идет указание: ταῦτα ἔν προς ἔν (одной службе соответствует один богородичен?).

Нельзя не заметить, что все приведенные поэтические строки удивительно созвучны образу молящей Богоматери, будь то в составе «Деисуса» или на иконах типа «Агиосоритиссы» и «Параклисис».

Эпитет «ἡ Ἀγιοςορίτισσα - Агиосоритисса», который по памятникам изобразительного искусства прослеживается, по крайней мере, с XI в., отсылает, как считается, к местонахождению прототипа всех подобных икон - святой раке (ἡ ἄγια σορός) в Халкопратийском храме<sup>810</sup>. Другой вариант образа, «ἡ Παράκλησις - Параклисис»<sup>811</sup>, своим именем, по-видимому, обязан свитку с воззванием (ἡ παράκλησις) в руках у Богородицы. Однако в виде подписи на памятниках это название не встречается вплоть до XIV в.<sup>812</sup> Не исключено, что в XII в. этот тип образа был известен как «Деисис» или «Пресбейя». На такую возможность указывают инвентарь 1143 года из монастыря Богоматери Ксилургу

<sup>808</sup> URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/May/25.htm> (дата обращения: декабрь 2017). Здесь этот богородичен предписано исполнять на утрене в случае поста свв. Апостолов.

<sup>809</sup> Молитвослов... С. 272-273.

<sup>810</sup> Об иконографии «Агиосоритиссы» и ее происхождении см. *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. СПб., 1915. Т. 2. С. 294-315; *Der Nersessian S.* Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // *Dumbarton Oaks Papers*. 1960. Vol. 14. P. 74-84; *Татић-Ђурић М.* Стеатитска иконица из Куршумлије // *Зборник за ликовне уметности*. 1966. Т. 2. С. 65-86; *Пуцко В.* Икона Богоматери Агиосоритиссы // *Зборник народног музеја*. 1975. Т. 8. С. 345; *Lathoud D.* Le sanctuaire de la Vierge aux Chalcopratia // *Échos d'Orient*. 1924. Vol. 23. P. 55; *Bertelli C.* L'immagine del «Monasterium Tempuli» dopo il restauro // *Archivum Fratrum Praedicatorum*. 1961. Vol. 31. P. 101; *Andaloro M.* Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa // *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, n. s. 1970. Vol. 17. P. 129; *Μητσάνη Α.* Βυζαντινή εικόνα της Παναγίας δεομένης... Σ. 180-185; *Papamastorakis T.* Re-deconstructing the Khakhuli Triptych // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Περίοδος Δ. Τ. ΚΓ'. Αθήνα, 2002. Σ. 251; *Лифшиц Л. И.* Живопись... С.145-150.

<sup>811</sup> *Walter Chr.* Bulletin on the Deesis and the Paraklesis // *Revue des études byzantines*. 1980. Vol. 38. P. 262-269; *Бутырский М.* Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа // *Иконостас: происхождение - развитие - символика* / Ред. А. М. Лидов. М., 2000. С. 207-222.

<sup>812</sup> *Паттерсон-Шевченко Н.* Иконы в литургии... С. 53. Ппримеч. 69.

на Афоне, включающий в себя три иконы пресвятой Богоматери, называемой «Деисис» (εἰκὼν ὑπεραγία Θεοτόκος δέησις)<sup>813</sup>, и аналогичный документ 1164 года из монастыря Элеусы в Велюсе, куда входит икона Богоматери «Пресбейя» (εἰκὼν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου... πρεσβεία)<sup>814</sup>. Впрочем, учитывая, как часто в византийском искусстве один и тот же эпитет сопровождает разные типы образа, с уверенностью заключать об иконографии из названия нельзя<sup>815</sup>.

Возможно, икона молящей Богоматери существовала уже в VI-VII вв.<sup>816</sup>, однако абсолютное большинство образов такого рода относится к комниновскому времени. Во второй пол. XI-XII вв. их можно видеть на монетах<sup>817</sup>, печатях<sup>818</sup>, мраморных и стеатитовых рельефах<sup>819</sup>, драгоценных энколпионах<sup>820</sup>, других ювелирных изделиях<sup>821</sup>, в иллюстрированных рукописях<sup>822</sup>, произведениях монументальной и станковой живописи.

<sup>813</sup> См.: *Walter Chr.* Two Notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. Vol. 26. P. P. 311. No. 1, 3, 6.

<sup>814</sup> *Ibid.* P. 311. No. 7. Здесь этот документ датируется 1449 годом. Датировка 1164 г. предложена в: *Morrison C.* Coinage and Money in Byzantine *Τυπικά* // *Dumbarton Oaks Papers*. 56. 2002. P. 270.

<sup>815</sup> См. ниже по тексту примеры кипрских образов молящей Богоматери, подписанных как «Элеуса». Заметим, что М. Татич-Джурич предостерегает также и от того, чтобы связывать эпитет с местом происхождения того или иного почитаемого образа. Эпитет, по ее мнению, относится, прежде всего, к самой личности Богоматери (*Tatić-Djurić M.* Eleousa. A la recherche du type iconographique // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. 1976. Bd. 25. S. 259-267). Ср. эту позицию с мнением К. Уолтера относительно связи эпитета «Элеуса», встречаемого на иконах «Параклисис», с возможным нахождением особо почитаемого образа данного типа в церкви Элеусы монастыря Пантократора (*Walter Chr.* Further Notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 28. 1970. P. 167-168).

<sup>816</sup> *Walter Chr.* Art and Ritual... P. 182. *Idem.* Bulletin... P. 266.

<sup>817</sup> *Bertelè T.* La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina // *Revue des études byzantines*. 1958. Vol. 16. P. 233-234; *Hendy M.* Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261 (*Dumbarton Oaks Studies* 12). Washington, D.C., 1969. Pl. 17. No. 7-8. Pl. 19. No. 15. Pl. 23. No. 8; *Bertelè T.* Numismatique byzantine suivie de deux études inédites sur les monnaies des Paléologues / Ed. C. Morrison. Wetteren, 1978. Pl. IV. No. 61; *Hendy M.* Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Wittemore Collection. Vol. 4: Alexius I to Michael VIII, 1081-1261 / Ed. A.R. Bellinger, Ph. Grierson Washington, D.C., 1999. Pl. XVI; *Penna V.* The Mother of God on Coins and Lead Seals // *Mother of God...* P. 211-212.

<sup>818</sup> *Schlumberger G.* Sigillographie de l'empire byzantin. Paris, 1884. P. 38. No. 6 and passim; *Lebedeva V.* Zwei Bleiziegel eines Pothos des X-XI Jahrhunderts // *Byzantinische Zeitschrift*. 1928. Bd. 28. S. 392. Pl. 4; *Laurent V.* Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin. L'Église. Paris, 1965. No. 1431, 1462, 1548; *Idem.* Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin. L'administration centrale. Paris, 1981. No. 1167; *Zacos G., Vegler A.* Byzantine Lead Seals. Basel, 1972. Vol. 1,3. No. 2721, 2733, 2735 bis; *Seibt W.* Die Darstellung der Theotokos auf Byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11 Jahrhundert // *Studies in Byzantine Sigillography*. 1987. 1. P. 49-50.

<sup>819</sup> Например, мраморный рельеф XI в. из коллекции Дамбартон оак (*Der Nersessian S.* Two Images... Fig. 6; The Glory of Byzantium... P. 44-45. No. 11; Mother of God... P. 356-357. No. 38), стеатитовый рельеф XI в. из Лувра (Mother of God... P. 305-6. No. 21), стеатитовый рельеф в Национальном музее Белграда (*Kalavrezou-Maxeiner I.* Byzantine Icons in Steatite (Byzantina Vindobonensia 11) Vienna, 1985. No. 82. Pl. 45).

<sup>820</sup> Например, энколпионы конца XI - XII вв. из сокровищницы базилики Девы Марии в Маастрихте (*Wessel K.* Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert. Recklinghausen, 1967. P. 121 f. No. 39; The Glory... P. 165-166. No. 113; Mother of God... P. 180, 286. Pl. 118), из Метрополитен музея (The Glory... P. 165. No. 112; Mother of God... P. 181, 286. Pl. 119), из Национального археологического музея в Софии (The Glory... P. 332-333. No. 226).

<sup>821</sup> Например, камень конца XII в. из Walters Art Gallery (The Glory... P. 180. No. 135), серебряный медальон XII-го в., Christian Schmidt Collection, Мюнхен (Mother of God... P. 296. No. 14), камень из яшмы в коллекции Дамбартон оак (*Der Nersessian S.* Two Images... Fig. 2), Хахульский триптих (*Papamastorakis T.* Re-deconstructing... Σ. 225-251).

<sup>822</sup> Образ молящей Богоматери можно видеть, например, на миниатюре Лекционария Μεγάλη Παναγία I Греческого Патриархата в Иерусалиме, л. 1 об., 1061 г. (*Vocotopoulos P.* Byzantine Illuminated Manuscripts... P. 25).

Ко второй половине XI в. относят икону молящей Богоматери монастыря Махерас на Кипре, чья подпись «Махериоритисса» является позднейшей переделкой из «Агиосоритиссы»<sup>823</sup>.

На центральной иконе гексаптиха рубежа XI-XII вв. в монастыре св. Екатерины на Синае молящая фигура Марии показана дважды: первый раз под именем «Агиосоритисса», второй – «ἡ Χυμευτῆς - Химевтис»<sup>824</sup>. Последнее название указывает на технику работы с металлом и подразумевает, скорее всего, перегородчатую эмаль. По мнению Т. Папамасторакиса, грузинский создатель синайской иконы мог иметь в виду центральный образ Хахульского триптиха, присланный из Константинополя и связываемый с именем Марии Аланской<sup>825</sup>.

Существует еще целый ряд икон типа «Агиосоритиссы», однако без соответствующей подписи, которая была либо утрачена, либо отсутствовала изначально. Таковы икона Епископского музея во Фрайзинге (первоначальный слой ок. 1100)<sup>826</sup>, «Богоматерь Боголюбская» во Владимире (ок. 1158 г.)<sup>827</sup> и «Элеуса» в Энклистре Неофита в Пафосе (1183 г.)<sup>828</sup> иконы в церкви св. Андрея монастыря кларисс в Кракове (перв. треть XIII в.)<sup>829</sup> и в Катаполиани на Паросе (ок. 1200 или нач. XIII в.)<sup>830</sup>, а также «Богоматерь Навпактетисса», известная по миниатюре из устава братства этого образа (год основания – 1048, рукопись - ок. 1080-1120 г.)<sup>831</sup>.

Резиденцией «Навпактетиссы» являлся некий женский монастырь в районе Фив, насельницами либо основательницами которого были жительницы Навпакта (ἐν τῇ τῶν Ναυπακτισσῶν μονῆ). Членами братства выступали как клирики, так и миряне, обязующиеся, по уставу, переносить «Навпактетиссу» каждый месяц из

<sup>823</sup> *Sophocleous S.* Icons of Cyprus. 7th-20th Century. Nicosia, 1994. P. 125. No. 4.

<sup>824</sup> *Mouriki D.* La presance géorgienne au Sinai d'après le temoignage des icones du monastere de St Catherine // Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Αμφιθέατρο του Πολεμικού Μουσείου, Αθήνα, 9-11 Ιουνίου 1990. Athens, 1991. P. 39-40; *Cutler A., Spieser J. M.* Byzance Medievale, 700-1204. Paris, 1996. Fig. 310.

<sup>825</sup> *Papamastorakis T.* Re-deconstructing... Σ. 251.

<sup>826</sup> *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. М.: Прогресс-Традиция, 2002. С. 374-376. Ил. 201.

<sup>827</sup> См. о ней выше параграф 2.3.

<sup>828</sup> *Sophocleous S.* Icons... P. 137. No. 13.

<sup>829</sup> *Этингоф О. Е.* Византийские иконы... Кат. 22. С. 622-623; см. также *Лифшиц Л. И.* Живопись... С. 146. Ил. 204 (здесь с другой датой).

<sup>830</sup> *Μητσάνη Α.* Βυζαντινή εικόνα... Σ. 177-198.

<sup>831</sup> Рукопись, Pergamena di S. Maria di Naupactos, no. 1, хранится в архиве Капеллы Палатины в Палермо (*Nesbitt J., Wiita J.* A Confraternity of the Comnenian Era // *Byzantinische Zeitschrift.* 1975. Bd. 68. S. 360-384; *Бельтинг Х.* Образ и культ... С. 222. Илл. 113).

одного в другой храм области и совершать там по средам и пятницам литургию, поминая живых и усопших братьев. К числу поминаемых, наряду с членами братства, императорами, патриархом и митрополитом Фив, отнесены также игумен Осоис Лукас Феодор Леобах, действующий игумен этого монастыря и настоятельница обители навпактских женщин<sup>832</sup>. Поминование игуменов Осиос Лукас позволяет исследователям предполагать, что именно они были ответственны за продвижение культа «Навпактетиссы», а соответствующий женский монастырь мог являться метохией фокидского<sup>833</sup>.

Следует также отметить фреску с образом молящей Богородицы, написанную в XIX в. в нартексе Кирилловской церкви в Киеве и, по мнению исследователей, восходящую к первоначальной декорации 1170-х гг.<sup>834</sup>

Один из наиболее ранних примеров изображения Богоматери в типе «Параклисис» - мозаика в базилике св. Дмитрия в Салониках, которая датируется по-разному, от VII до XI в.<sup>835</sup>. На свитке Богоматери здесь написано: «Δέησις: Κ[ύρι]ε ὁ Θε[ός], εἰσάκουσον τῆς φωνῆς τῆς δεήσεώς μου, ὅτι ὑπὲρ τοῦ κόσμου δέομαι. Прошение: Господи Боже, услышь глас моего прошения, ибо я прошу за мир»<sup>836</sup>.

Позже содержание свитка принимает форму диалога. Впервые он встречается на иконе Богоматери из Сполето<sup>837</sup> и затем практически без изменений повторяется вплоть до эпохи Дионисия Фурноаграфиота, зафиксировавшего его в Ерминии<sup>838</sup>.

Приведем текст этого диалога по фреске молящей Богоматери со свитком из Лагудера, сопровождаемой, как и в случае с иконой в Пафосе, эпитетом «Элеуса»: «Τη Μη[τε]ρ / ετης. την / βροτῶν / σοτηρίαν / παρῶργι / σάν με, συ / πλάθησον / ὑέ

<sup>832</sup> Ibid. P. 365, 369. См. также о возможном участии икон молящей Богоматери в поминальных службах: *Μητσάνη Α. Βυζαντινὴ εἰκόνα...* Σ 195; *Λιφшиц Л. И. Живопись...* С. 145.

<sup>833</sup> *Nesbitt J., Wiita J. A Confraternity...* P. 376. Note 23.

<sup>834</sup> *Λιφшиц Л. И. Живопись...* С. 210.

<sup>835</sup> К тому, чтобы датировать этот образ XI-ым в. склоняется Э. Китцингер (*Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral...* P. 203 и другая литература, приведенная в прим. 416 этого исследования).

<sup>836</sup> Цит. по: *Бутырский М. Богоматерь Параклесис...* С. 211.

<sup>837</sup> *Bonfili M., Ermini E. Premese ad un riesame critico dell' «icona» del duomo di Spoleto // Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo. Spoleto, 1983; Бельтинг Х. Образ и культ...* С. 277. Илл. 149. Надпись на окладе этой иконы приведена также в: *Бутырский М. Богоматерь Параклесис...* С. 211, 217 (примеч. 24).

<sup>838</sup> *Διονυσίου εκ Φουρνιά. Η Ερμηνεία...* Σ. 280.

μου. ἀλλ' οὐ / κ' ἐπιστρέ / φουσίβ. καὶ / σώσον χά / ριν. ἔξουσιν / λυτρον εὐχα / ριστό σι  
 Λόγε. Чего ты просишь мать? - Спасения смертным - Они разгневали меня -  
 Прости их, Сын мой - Но они не покаются - Спаси их по милости - Возможно  
 искупление - Благодарю тебя, Слове»<sup>839</sup>.

Эти слова близко напоминают богородичный канон первого гласа inc. Δέσποινα  
 νεῦσον πρὸς λιτὰς Θεοδώρου, опубликованный под именем Феодора Студита<sup>840</sup>. В  
 каждой его песне первый тропарь содержит обращенное к Богоматери прошение  
 грешника заступиться за него перед Богом, второй - слова Богородицы,  
 предстательствующей за грешника перед Сыном, третий - ответ Христа  
 Богоматери, а в четвертом - Богоматерь передает слова своего Сына молящему ее  
 грешнику. Можно предположить, что в XI-XII вв. данный канон исполняли в  
 монастырях в рамках седмичного цикла. Получив, таким образом, широкую  
 известность, он мог повлиять на текст прошения в руках у Богоматери в типе  
 «Параклисис»<sup>841</sup>.

Иногда, как и в каноне, текст на свитке принимает вид прошения не за весь  
 мир, а за одного человека. Так, в нартексе Мартораны (1146-1151) «Богоматерь-  
 Параклисис» обращает ко Христу следующую облеченную в стихотворные  
 строки просьбу: «Τὸν ἐκ βάρων δείμαντα τόνδε μοι δόμον / Γεώργιον πρότιστον  
 ἀρχόντων ὄλων, / τέκνον φυλάττοις πανγενεῖ πάσης βλάβης, / νέμοις τε τὴν λύτροσιν  
 ἀμαρτημάτων / ἔχεις γὰρ ἰσχὺν ὡς θεὸς μόνος, Λόγε. Дитя, защити от всякой  
 напасти Георгия, первейшего из архонтов, который построил мне этот дом от  
 основания, со всем его родом, и даруй отпущение грехов. Ибо имеешь силу как  
 Бог единый, Слове»<sup>842</sup>.

Видоизменяя таким образом стандартный вид «Параклисис», заказчик мозаики  
 поступает подобно севастократору Исааку Комнину, который около того же  
 самого времени приспособил устами монахов Космосотиры (1152) текст

<sup>839</sup> Текст надписи и перевод ее на английский приведены в: *Panayotidi M.* The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Περίοδος Δ. Τ. ΙΓ'. Αθήνα, 1993-1994. Σ. 150. См. также *Stylianou A., Stylianou J.A.* The Painted Churches... P. 170.

<sup>840</sup> *Ευστρατιάδης Σ.* Θεοτοκίον. I. Chennevières-sur-Marne, 1931. Σ. 84-87.

<sup>841</sup> Данный канон цитирует в своем исследовании М. Бутырский, который полагает, что это канон на Мясопустную субботу (*Бутырский М.* Богоматерь Параклесис... С. 214)

<sup>842</sup> Греческий текст и английский его перевод приводит Э. Китцингер: *Kitzinger E.* The Mosaics of St. Mary's of the Admiral... P. 197-206, 316-317 [72].

богородична «Моление теплое» для своего собственного поминовения<sup>843</sup>. Можно предположить, что первоначальный ктиторский портрет Исаака в Хоре был того же типа, что и мозаика в Марторане<sup>844</sup>.

Следующие по времени сохранные примеры изображения «Параклисис» в нартексе относятся уже к XIII-XIV вв. Однако, как полагает Кр. Уолтер, характерная для этого времени тенденция размещать парные образы «Богоматери-Параклисис» и Христа по сторонам проема, ведущего из нартекса в наос, берет начало в комниновской декорации нартекса церкви Элеусы при монастыре Пантократора. Об этом, по мнению автора, могут свидетельствовать как типикон самой этой обители, так и программа нартекса Софии Трапезундской (ок. 1260 г.), которая, будучи основанной Мануилом I Великим Комнином, вероятно, ориентировалась в выборе и распределении своих образов на ансамбль Пантократора, служившего усыпальницей Комнинов<sup>845</sup>. Кроме того учитывается устойчивая на протяжении XII-XIV вв. тенденция сопровождать эпитетом «Элеуса» образ «Параклисис» в иконах и фресках Кипра<sup>846</sup>.

Другим типичным для «Параклисис» местоположением является западная грань северного предалтарного столба, в пандан Христу на южном, как в соборе Мирожского монастыря (кон. 30-х - нач. 40-х гг. XII в.)<sup>847</sup> или в Лагудера (1192). Чуть дальше от алтаря находятся образы «Параклисис» в церкви свв. Бессребреников в Касторье (кон. XII в.)<sup>848</sup> и св. Георгия в Курбиново (1191 г.)<sup>849</sup>.

В Студенице и Сопочанах во фресковых циклах 30-х и 60-х гг. XIII века, посвященных Симеону Немане, икона «Богоматерь-Параклисис» изображена во главе процессии, которая встречает мощи святого, прибывшие из Хиландара в

<sup>843</sup> См. выше.

<sup>844</sup> Сейчас, в том виде, какой был придан этому портрету в XIV в., Исаак находится у ног Богоматери, которая представлена без свитка, с руками, моленно обращенными к полнофигурному изображению Христа. См. P. Underwood. *The Kariye Djami*. N.Y: Bollingen Foundation, 1966. Vol. 1. P. 11-13, 45-48. Vol. 2. Pl. 36, 37.

<sup>845</sup> *Walter Chr. Further Notes...* P. 167. Такое же расположение «Параклисис» и Христа по сторонам от прохода из нартекса в наос наблюдается в церкви Спаса в Призрене (ок. 1348) (*Джурич В. Византийские фрески...* С. 182) и в Асину (1332-1333) (*Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches...* P. 136).

<sup>846</sup> *Walter Chr. Further Notes...* P. 168.

<sup>847</sup> *Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор...* С. 188-190. Ил. 165-166; *Он же. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов...* С. 241. Ил. 280.

<sup>848</sup> На западной стене проема, ведущего из центрального в южный неф, и напротив от предалтарного образа свв. Космы и Дамиана, увенчиваемых Христом (*Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria...* P. 24. No. 31).

<sup>849</sup> На южной стене, следом за предалтарным образом Спасителя. (*Hadermann-Misguich L. Kurbinovo...* Vol. 1. P. 229-231. Vol. 2. Fig. 117, 118).

Студеницу<sup>850</sup>. По мнению В. Джурича, возложить данную миссию должны были на храмовую икону Студеницкого монастыря. Поскольку же Студеница посвящена Богоматери Евергетиде и типикон студеницкого монастыря зависит от Евергетидского, исследователь заключает, что храмовым образом одноименного константинопольского монастыря также была молящая Богоматерь<sup>851</sup>.

Интересно, что в тот же период, что и в Византии, большая популярность образов молящей Богоматери отмечается в Риме. В сборнике проповедей из Санта Мария Маджоре, датируемом ок. 1100 г., впервые зафиксирована легенда о том, что икона такого типа, позднее находившаяся в Сан-Систо, - это образ, написанный евангелистом Лукой и самим Христом вверенный троим братьям из Константинополя<sup>852</sup>. Как икона попала в Рим, не уточняется. Тогда же, около 1100 г., этот сюжет был запечатлен во фресках церкви Григория Назианзина на Кампо Марцио<sup>853</sup> и были созданы многочисленные повторения почитаемого образа. Один из них происходит из церкви Григория Назианзина<sup>854</sup>, два других - из Санта Мария ин Виа Лата<sup>855</sup> и из Верталлы в Лацио<sup>856</sup>. Как вариант пары «Параклисис – Христос» можно рассматривать мозаику из Санта Мария ин Трастевере в Риме<sup>857</sup>. С XII-го в. есть сведения об участии икон молящей Богоматери в процессиях в честь Ее Успения, организуемых в Лацио<sup>858</sup>.

Изображение Христа с предстательствующими Богоматерью и Предтечей является древней темой византийского искусства<sup>859</sup>. Однако название «Деисус» (от греч. δέησις, т. е. моление) за ней закрепляется лишь в XIX в.<sup>860</sup>

<sup>850</sup> Джурич В. Византийские фрески... С. 95-96, 465; Турић В. Ј. Историјске композиције... С. 69-90.

<sup>851</sup> Турић В. Ј. Историјске композиције... С. 75 (примеч. 15).

<sup>852</sup> Бельтинг Х. Образ и культ... С. 359, 589-590.

<sup>853</sup> Там же. С. 360-361. Илл. 187.

<sup>854</sup> Там же. С. 361-362. Илл. 188.

<sup>855</sup> Там же. С. 363. Илл. 189.

<sup>856</sup> Там же. С. 369. Илл. 195.

<sup>857</sup> Там же. С. 370. Илл. 196.

<sup>858</sup> Там же. С. 368.

<sup>859</sup> Иконографию «Деисуса» возводят к VI-му в. Количество работ, посвященных этому образу, очень велико. Назовем те из них, где приводится обширная библиография: Щенникова Л. Деисус в Византийском мире. Иконографический обзор // Вопросы искусствознания. 1994. Вып. 2/3. С. 132-163; Cutler A. Under the Sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature // *Dumbarton Oaks Papers*. 1987. Vol. 46. P. 145-154; *Walter Chr. Bulletin*... P. 262-269.

<sup>860</sup> Carr A. W. Deesis // *The Oxford Dictionary of Byzantium*... Vol. 1. P. 599-600.

По мнению К. Уолтера, изначальный смысл жеста простертых рук - это признание превосходства того существа, к которому таким образом обращаются. В случае «Деисуса» речь идет о признании Божественной природы Спасителя (acknowledgement of His Divinity)<sup>861</sup>. Если ближе всех ко Христу стоят, как правило, Богородица и Предтеча, то это потому, что «в течение Его земной жизни они были главными свидетелями Его Божественности»<sup>862</sup>. Из знания о великой роли Богородицы и Предтечи в домостроительстве спасения проистекает представление о высоком их месте в иерархии небесного двора (privileged position in the divine court). Из представления же об особой могущественности Богородицы и Предтечи в «небесном дворе» рождается вера в силу их как заступников<sup>863</sup>.

Хотя богословие предстательства святых перед Богом за человечество (theology of the efficacy of intercession) в гомилетике, богослужебных гимнах и литургии формируется, по собственному признанию Кр. Уолтера, уже в IV-V вв., он все же сомневается, что до IX в. «Деисус» бытовал как образ предстательства. Моленный смысл «Деисуса» исследователь относит к периоду иконоборчества и связывает с монашеской средой. Подчеркивается, что именно «монашеские писатели поощряли почитание святых... особо акцентируя превосходную посредническую роль Богородицы»<sup>864</sup>. Поэтому первые «Деисусы-моления» должны были, по мнению автора, появиться в монастырских, а также погребальных храмах.

Самый ранний «Деисус-предстательство» обнаруживается им в северной капелле Гюллю Дерге (913-920) в Каппадокии<sup>865</sup>. Известно, что эта капелла выполняла погребальную функцию и, возможно, принадлежала монахам. Интересующий автора «Деисус» находится в тимпане над восточной конхой. О том, что темой этой сцены является предстательство, свидетельствуют надписи

<sup>861</sup> *Walter Chr. Two Notes...* P. 326-327.

<sup>862</sup> *Ibid.* P. 330.

<sup>863</sup> *Ibid.* P. 330, 336.

<sup>864</sup> *Walter Chr. Two Notes...* P. 334.

<sup>865</sup> Подробнее об этой капелле см.: *Thierry N. et M. Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere. Église inédite de Cappadoce // Cahiers Archéologiques. Paris, 1965. Vol. 15. P. 97-154 ; Thierry N. A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Deïsis, en Cappadoce et en Georgie // Зорграф. 1974. Вып. 5. С. 17-18. С. 20. Рис. 21; Velmans T. La Koine Greque et les regions peripheriques orientales du monde byzantin // Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. I. Teil: Die Hauptreferate (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/1+2). Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982. S. 711.*

рядом с Богородицей и Предтечей: «Сын Божий, будь милостив к созданиям рук Своих» и «Господи, будь милостив к христианам». Окружающий контекст дает понять, что речь идет об эсхатологическом молении. В своде, который примыкает к тимпану, изображены ангелы с апокалиптическими книгами (Откр. 20: 12-15), крест в мандорле, возносимой ангелами, и Христос, «грядущий на облаках небесных» (Мф 24: 30). По сторонам от этих изображений, на склонах свода - двенадцать апостолов на престолах (Лк 22: 30). В западном тимпане - Море и Земля, отдающие своих мертвецов (Откр. 20: 13). Таким образом, явлена картина Второго пришествия и Страшного суда, в ходе которого Богородица и Предтеча ходатайствуют за человечество.

В той же капелле Гюллю Деро можно видеть еще одну деисусную композицию. Она расположена в восточной конхе, то есть непосредственно под «Деисусом» в тимпане. В обеих сценах Христос представлен на троне. Однако, в отличие от тимпана, Его образ в конхе окружен мандорлой и сопровождается символами четырех Евангелистов, солнца и луны. Справа от Христа представлен Серафим, углем очищающий уста Исайи, слева - Серафим, заставляющий Иезекииля проглотить свиток; позади пророков - Богородица и Предтеча с руками, простертыми в жесте адорации<sup>866</sup>.

Подобные «Деисусы-теофании» широко распространены в каппадокийских храмах разного времени и известны также в Грузии. Т. Вельманс предположила, что их композиция возникла путем присоединения к древнейшему образу Теофании позднейшего «Деисуса». Теофания, которая в раннехристианский период изображалась в храмах разных регионов византийского мира, после иконоборчества только на востоке остается излюбленным сюжетом апсидной декорации. «Деисус» же, темой которого, по мысли исследовательницы, с самого начала было моление, трактуется как творение иконографов Константинополя. На востоке (в Каппадокии и в Грузии) оценили столичное новшество, включив «Деисус» в декорацию алтарной конхи. При этом, однако, не захотели отказаться

<sup>866</sup> *Walter Chr. Two Notes...* P. 334; *Thierry N. A propos des peintures d'Ayvali köy...* P. 18. P. 21. Fig. 22.

и от привычной в этом месте Теофании. В результате появился образ, в котором темы Боговидения и предстательства соединились<sup>867</sup>.

Иную, на наш взгляд, более убедительную гипотезу возникновения «Деисуса-Теофании» предложила Н. Тьерри. Она обратила внимание на то, что начиная уже с доиконоборческого времени известны двухрегистровые сцены Теофании, в которых образ Христа в мандорле в верхней зоне сопровождают представленные внизу Богоматерь, Предтеча и другие святые. Например, такую сцену можно видеть на ампуле № 20 из Боббио (VI в.)<sup>868</sup> и в апсиде церкви Nacli kilise в Каппадокии (первая пол. X в.)<sup>869</sup>. Исследовательница предполагает, что «Деисус-Теофания» сложился в результате перемещения образов Богоматери и Предтечи из нижней зоны подобных композиций в верхнюю. В сформированной таким образом деисусной сцене тема Теофании остается ведущей; жест Богоматери и Предтечи выражает скорее поклонение и прославление, нежели молитвенное предстательство. Если бы «Деисус-Теофания» однозначно воспринимался как образ предстательства, то в погребальной капелле Гюллю Дере не понадобился бы второй «Деисус», молитвенный смысл которого подтверждается сопроводительными надписями.

Что касается столичных «Деисусов» IX-X вв., то большинство из них, по мнению Кр. Уолтера, являют образ Христа-правителя мира, которому Богоматерь и Предтеча предстоят как чиновники небесного двора (*celestial functionaries*). В частности, так интерпретируется рельеф слоновой кости из палатцо Венеция в Риме. Образ Деисуса сопровождается здесь надписью, в которой о Богоматери и о Предтече говорится как о «советниках» Христа<sup>870</sup>.

Изображение «Деисуса» как образа предстательства становится, по мнению исследователя, характерным для константинопольского искусства лишь около середины XI в. Внимание автора в этой связи привлекают ямбы Иоанна

<sup>867</sup> *Velmans T.* L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans le reste du monde byzantin // *Cahiers Archéologiques*. Paris, 1981. Vol. 29. P. 101.

<sup>868</sup> *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvali koy... С. 17. Рис. 4. С. 19; см. также: *Velmans T.* La Koine Greque... S. 692-693; *Walter Chr.* Two Notes... P. 327-328.

<sup>869</sup> *Thierry N.* A propos des peintures d'Ayvali koy... P. 15. Fig. 19.

<sup>870</sup> *Walter Chr.* Two Notes... P. 314 [9], 333; *Idem.* Bulletin... P. 265. Кр. Уолтер переводит греческое «συλλαλέω» глаголом «consult», отсюда - Богоматерь и Предтеча как «counsellors», а другие святые, представленные в триптихе - «functionaries of the heavenly court».

Мавропода «На моление василевса, простертого у ног Христа»<sup>871</sup>. В них описывается изображение «Деисуса», в котором помимо Христа, Предтечи и Богоматери представлен также некий император. В его уста Мавропод вкладывает слова о страхе кары Божией за свои грехи. Далее следуют просьбы о милости к императору, обращенные ко Христу от лица Богоматери и Предтечи. В заключительной реплике Христос говорит: «Αἰδῶς τε μητρὸς καὶ παράκλησις φίλου... πείθουσί με. Благоговейный страх Матери и призыв друга... убеждают меня». И Он дарит спасение грешному императору. По мнению Кр. Уолтера, нельзя исключить возможность того, что сочинение Мавропода - это не просто экфрасис, отражающий устоявшееся уже понимание данной иконографической темы, но произведение, само повлиявшее на изменение ее смысла<sup>872</sup>.

На наш взгляд, восприятие «Деисуса» как образа предстательства *par excellence* закрепляется в XI-XII вв. под влиянием молебных песнопений Большого Октоиха, в котором разные дни недели посвящены Богоматери, Предтече, а также ангелам, апостолам, святым. В пользу такого предположения особенно свидетельствует появление «Деисусов», называемых на Руси «Седмицею»<sup>873</sup>. В них «триморфий» Христа, Богоматери и Предтечи дополняется образами ангелов и апостолов. Например, такие композиции можно видеть в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде (1144)<sup>874</sup> и в келье на хорах собора Спасо-Евфросиниева монастыря в Полоцке (нач. XIII в.)<sup>875</sup>.

Примечательно, что наиболее ранние письменные упоминания изобразительных «Деисусов» относятся к середине XI в. и связаны с монашеской средой. Так, Никита Стифат сообщает, что в келье Симеона Нового Богослова была «ἡ δέησις εἰκὼν μεγάλη - большая икона Деисус»<sup>876</sup>. Не ясно, однако, идет ли речь о «Деисусе» в теперешнем понимании слова: описания иконы в тексте нет, а название такое применяли и к другим образам, как уже говорилось выше.

<sup>871</sup> *Idem*. Further Notes... P. 182-186 (со ссылкой на *Patrologiae cursus completus...* Paris, 1880. Vol. 120. Col. 1178).

<sup>872</sup> *Idem*. Further Notes... P. 182-187.

<sup>873</sup> Щенникова Л. Деисус... С. 134 (со ссылкой на: Усов С. А. О значении слова «деисус» // Усов С. А. Сочинения. Статьи по археологии. М., 1892. Т. 2. С. 138-142).

<sup>874</sup> Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 262. Ил. 303.

<sup>875</sup> *Он же*. Спасская церковь... С. 434, 462-465. Ил. 469-474.

<sup>876</sup> Цит. в: *Walter Chr*. Two Notes... P. 311-312 (со ссылкой на: *Niketas Stethatos*. Life of Symeon the New Theologian / Ed. J. Hausherr, G. Horn (Orientalia Christiana 12) 1928. P. 166).

В Житии Лазаря Галисийского имеется описание находящихся в монастырской трапезной образов Богоматери и Архангела Михаила, в молении обращенных (εἰς δέησιν... τεῖνόμεναι) ко Спасителю<sup>877</sup>.

Исследователи, которые склоняются к тому, что «Деисус» изначально был образом предстательства, приводят в поддержку своего мнения молитвенные поминовения Богоматери, Предтечи и святых на литургии<sup>878</sup>. Стоит, однако, напомнить, что в проскомидию поминовение святых вводится не ранее XI в.<sup>879</sup> Что же касается ходатайственной молитвы Евхаристического канона, то в нем поминальные молитвы существуют уже с IV в. Однако на вопрос о том, молятся ли в них святым или за святых, разные византийские богословы отвечали по-разному<sup>880</sup>. Так, Иоанн Златоуст писал: «Для чего, думаешь ты, бывают приношения за мучеников, и они призываются в этот час? Хотя они - мученики, хотя это - (приношения) за мучеников, но великая честь быть воспомнутым в присутствии Господа, во время совершения такой смерти, страшной жертвы, неизреченных таинств»<sup>881</sup>.

В литургическом комментарии Феодора Андидского (XI в.) утверждается: «Пусть никто не говорит: «Как могут епископы ходатайствовать за святых?» С тех пор как считается, что епископы достойны изображать Христа, они могут предлагать такие просительные молитвы»<sup>882</sup>.

Согласно рассуждениям К. Уолтера, если бы «Деисус» с момента своего создания воспринимался как тема литургическая, то можно было бы ожидать, что начиная с XI в., наряду с «Причащением апостолов» и со «Службой святых отец», он стал бы неотъемлемой частью алтарной декорации. Этого, однако, не происходит<sup>883</sup>. Те немногие памятники столичного круга XI-XIV вв., что

<sup>877</sup> Cutler A. Under the Sign... P. 147 (со ссылкой на: Vita S. Lazari auctore Gregorio monacho / Ed. H. Delehaye // Acta Sanctorum novembris. Vol. 3. Bruxellis: Socios Bollandianos, 1910. Col. 560).

<sup>878</sup> См.: Щенникова Л. Деисус... С. 156-157.

<sup>879</sup> Laurent V. Le rituel de la proskomidie...

<sup>880</sup> Тафт Р. Молитва святым...

<sup>881</sup> Цит. по: Тафт Р. Ф. Молитва святым или молитва за святых? // Страницы. Журнал Библейско-богословского института св. Апостола Андрея. 1998. 3. С. 233 (со ссылкой на: Св. Иоанн Златоуст. Избранные творения. Беседы на Деяния Апостольские. М., 1994. С. 207).

<sup>882</sup> Тафт Р. Молитва святым... С. 237 (со ссылкой на Patrologiae cursus completus... Vol. 140. Col. 456 B).

<sup>883</sup> Ch. Walter. Art and Ritual... P. 184.

демонстрируют «Деисус» в конхе, делают это по причине своего погребального назначения.

Доводы К. Уолтера в пользу того, что «Деисус» возникает как образ «небесного двора», в котором святые предстоят Христу как свидетели Его Божественности, но не как предстатели, и что лишь позднее (в монашеской среде - уже с IX-X вв., повсеместно - с XI-XII) эта композиция начинает восприниматься как моление, кажутся убедительными. Учитывая, однако, что представление о заступнической роли святых развивается уже с IV в., нельзя исключить возможность того, что и в ранний период зритель мог воспринимать участников «Деисуса» как молитвенников.

По мнению А. Катлера, попытки представить святых в «Деисусе» исключительно как «свидетелей», или же, напротив, только как предстателей, лишены смысла. И то и другое справедливо для всякой деисусной композиции<sup>884</sup>. Как образ, выражающий одновременно моление и славословие, был охарактеризован «Деисус» в исследовании Н. П. Кондакова<sup>885</sup>.

Если по вопросу о первоначальном смысле «Деисуса» определенные расхождения, существуют, то в том, что начиная, по крайней мере, с XI в., данный образ преимущественно ассоциируется с идеей предстательства, сомнений не возникает. Для нас важно, что именно с этого времени количество памятников, представляющих «Деисус», стремительно возрастает.

В комниновский период «Деисус» входит в декорацию темплонов<sup>886</sup> и манускриптов<sup>887</sup>. В одном памятнике деисусная композиция может быть представлена несколько раз<sup>888</sup>, и существуют разные ее вариации. О «Деисусах-седмицах» с ангелами и апостолами уже говорилось выше. Известны также случаи трехфигурного «Деисуса», в котором на месте Предтечи фигурирует образ

<sup>884</sup> *Cutler A. Under the Sign...* P. 151.

<sup>885</sup> *Щенникова Л. Деисус...* С. 133 (со ссылкой на: *Кондаков Н. П. Иконография Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа.* СПб., 1905. С. 61-62).

<sup>886</sup> *Walter Chr. Art and Ritual...* P. 184.

<sup>887</sup> Например, псалтири из университетской библиотеки Берлина, код. 3807, л. 2, ок. 1100 г. (*Cutler A. The Aristocratic Psalters in Byzantium.* Paris, 1984. Fig. 101) и Harvard College Library gr. 3. л. 8 об., нач. XII в. (*Ibid.* Fig. 110). См. также: *Ševčenko N. The Mother of God in Illuminated Manuscripts // Mother of God...* P. 158.

<sup>888</sup> Например, в церкви свв. Бессребреников в Касторье (кон. XII в.) на восточной стене центрального нефа изображен «Деисус» с Христом-средовеком, а в северном нефе – «Деисус» с Эммануилом (*Pelekanidis St, Chatzidakis M. Kastoria...* P. 24. No. 19-21, 79-81. P. 34. Fig. 13).

ангела или святого. Так, в храмах Георгия Диасоритиса на Наксосе (вторая пол. XI в.)<sup>889</sup> и в Курбиново (1191 г.)<sup>890</sup> Христу в молении предстоят Богоматерь и святой Георгий.

В то же самое время распространение приобретают индивидуальные образы святых-предстателей, создаваемые по типу «Агиосоритиссы». Одна из позднейших фресок в крипте Осиос Лукас представляет таким образом Луку Стирита<sup>891</sup>. Некий монах, возможно, игумен Василий, в мелком масштабе представленный у ног святого, воздевает к нему руки, а тот «переадресует» эту молитву ко Христу, изображенному в сегменте в верхнем правом углу композиции. К тому же типу относится изображение св. Евфимии, молящей Христа о некоем усопшем диаконе, во фреске начала XIII в. над погребением, примыкающим с юго-запада к церкви этой святой в Константинополе<sup>892</sup>.

Упомянем также иконы молящих святых Георгия и Дмитрия из монастыря Ксеноф на Афоне (кон. XII в.)<sup>893</sup>, св. Даниила Скитского из Музея Киевской Духовной Академии<sup>894</sup> и св. Евфимия из монастыря св. Екатерины на Синае (рубеж XII-XIII вв.)<sup>895</sup>. В качестве богослужебной параллели и возможного источника вдохновения для подобных изображений можно указать на практику, зафиксированную типиконом Николо-Касолянского монастыря (1174), который предписывает исполнять на повечерии в среду молебный канон святителю Николаю, а в пятницу - св. Пантелеимону<sup>896</sup>.

До XI в. примеров отнесения «Деисуса» к нартексу существует только два: в церкви Таксиарха в Кастории (третья четверть X в.)<sup>897</sup> и в Панагии тон Халкеон в

<sup>889</sup> *Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Μ. Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης // Χατζηδάκης Μ. et al. Νάξος. Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Αθήνα, 1989. Σ. 68-69. Ν. 36. Σ. 75. Εικ. 11.*

<sup>890</sup> «Деисус» находится над южным порталом храма. (*Hadermann-Misguich L. Kurbinovo... Vol. 1. P. 283-285. Vol. 2. Fig. 151.*)

<sup>891</sup> Фреска принадлежит более позднему слою, чем основная часть живописной декорации крипты (*Chatzidakis N. Hosios Loukas... P. 91. Fig. 98.*)

<sup>892</sup> *Этингоф О. Е. Византийские иконы... С. 361 (со ссылкой на: Naumann R. Belting H. Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken (Istanbuler Forschungen. Bd. 25). Berlin: Gebr. Mann, 1966. S. 178-183. Taf. 36-37 a, b; также см. рецензию на эту книгу Л. Адерманн-Мизгиш, опубликованную в: L'antiquité classique. 1969. Т. 38. Fasc. 2. P. 683).*

<sup>893</sup> *Попова О. С. Византийские иконы VI-XI веков... С. 58. Ил. 26,27.*

<sup>894</sup> *Этингоф О. Е. Византийские иконы... Кат. № 32. С. 659-660. Ил. 56.*

<sup>895</sup> *Вейцман К. Ранние иконы // Вейцман К. и др. Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. София; Белград, 1967. № 24.*

<sup>896</sup> *Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 806.*

<sup>897</sup> *Papayotidi M. La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081) // Cahiers archéologiques. Paris, 1986. Vol. 34. P. 82.*

Фессалониках (1028 г.)<sup>898</sup> В последнем случае интересующий нас образ находится в составе «Страшного суда», иконография которого формируется именно в этот период<sup>899</sup>, а широкое распространение, также как и самостоятельная деисусная композиция над входом, ведущим в нартекс, или из нартекса в наос, получает уже при Комнинах<sup>900</sup>. В подтверждение приведем следующие примеры.

В конце XI в. «Деисус» был изображен над входом в нартекс в кафоликоне монастыря Ватопед на Афоне<sup>901</sup>. В период с рубежа XI-XII по начало XIII вв. деисусную композицию саму по себе или как часть «Страшного суда» можно видеть над проходом из нартекса в наос в ц. Панагии Мавриотиссы в Касторье<sup>902</sup>, Георгия Диасоритиса на Наксосе<sup>903</sup>, в Нерези (1164), в храмах Николая Касницы в Касторье (кон. XII в.)<sup>904</sup>, Панагии Крины на Хиосе (ок. 1197)<sup>905</sup> и Агитрии в Мани<sup>906</sup>. К числу этих памятников следует присоединить те, где центральная часть «Страшного суда» не сохранилась, но можно не сомневаться, что там находился «Деисус». Таковы церковь Николая тис стегис в Какопетрии на Кипре (нач. XII

<sup>898</sup> *Papadopoulos K.* Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκείων in Thessaloniki. Graz; Köln, 1966. Fig. 5; *Brenk B.* Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes (Wiener Byzantinische Studien. 3). Wien, 1966. S. 82-84. Fig. 5.

<sup>899</sup> В тех немногочисленных «Страшных судах», что сохранились от более раннего времени, «Деисус» еще не занял свое место в центре композиции. См., напр., фрески в нартексе храма св. Стефана в Кастории IX-го в. (*Pelekanidis St., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 6-21. Fig. 10-13; *Ševčenko N. P.* Some images of the Second Coming... P. 257). О ранних (IX-XI вв.) изображениях «Страшного суда» в каппадокийских пещерных храмах см.: *Velmans T.* La Koine Greque... P. 711-712; *Eadem.* L'image de la Deisis... P. 156-158.

<sup>900</sup> Здесь следует учесть исследование А. Папагеоргиу, который на материале кипрских памятников показал, что после длительного перерыва с VII в. возведение нартексов как при новых церквях, так и в качестве пристройки к старым возобновляется лишь в XII столетии. Этот подъем строительства нартексов исследователь, на наш взгляд, справедливо связывает с распространением монастырского ритуала (*Papageorgiou A.* The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus // *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye / Ed. L. Hadermann-Misguich et al.* Bruxelles, 1982. P. 437-448, особ. см.: 446-447).

<sup>901</sup> *Τσιγαρίδας Εν.* Διάγραμμα της μνημειακής ζωγραφικής κατά τη βυζαντινή περίοδο (963-1453) // *Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού 9-ος – 20-ος αιώνας.* Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου. Αθήνα, 1996. Σ. 148.

<sup>902</sup> *Pelekanidis St., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 66-83. Fig. 14. По поводу датировки см.: *Захарова А. В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // *Византийский временник.* 2000. Т. 59. С. 189-197.

<sup>903</sup> *Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Μ.* Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης... Σ. 68-69. Ν. 89.

<sup>904</sup> *Pelekanidis St., Chatzidakis M.* Kastoria... P. 50-65. P. 52. No. 69.

<sup>905</sup> *Pennas Ch.* An Unusual «Deesis» in the Narthex of Panagia Krena, Chios // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας.* Περίοδος Δ. Τ. ΙΖ'. Αθήνα, 1994. Σ. 193-198.

<sup>906</sup> *Tomković S.* Le Jugement dernier inedit de l'église d'Agètria (Magne) // *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. II. Teil: Die stilbildende Funktion der Byzantinischen Kunst (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5).* Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982. S. 470-479. С. Томкович датирует эти фрески началом XIII в. Н. Драндакис склонен относить их к концу XIII в. (*Δρανδάκης Ν. Β.* Βυζαντινές τοιχογραφίες... Σ. 258).

в.)<sup>907</sup>, Таксиарха в Месарье на о. Андрос (1158г.)<sup>908</sup>, Епископи в Мани (рубеж XII-XIII вв.)<sup>909</sup>.

В Агиос Стратигос в Мани (рубеж XII-XIII вв.) композиция «Страшного суда» такова, что «Деисус» находится в центральной части свода нартекса<sup>910</sup>; таким же образом он расположен в нижней церкви бачковской костницы<sup>911</sup>. На Руси фрагменты «Страшного суда» в нартексе сохранились в церкви Архангела Михаила Выдубицкого монастыря в Киеве (кон. XI в.)<sup>912</sup>, Николо-Дворищенском соборе в Новгороде (1119)<sup>913</sup>, Кирилловской церкви в Киеве (кон. XII в.)<sup>914</sup> и Спасской церкви Евфросиниевского монастыря в Полоцке<sup>915</sup>.

В Старой Ладогге<sup>916</sup>, Спасе на Нередице (1199)<sup>917</sup>, в Дмитриевском соборе во Владимире (90-е гг. XII в.)<sup>918</sup> и в соборе Торчелло<sup>919</sup> «Страшный суд» размещается на западной стене наоса. Также существуют фрагменты «Страшного суда» из западной части Спасо-Преображенского собора в Переяславле-Залесском (1150-е гг.) и в церкви свв. Бориса и Глеба в Кидекше (ок. 1152 г.)<sup>920</sup>. Наконец, сообщается о существовании монументальной композиции «Страшный суд», выполненной по заказу Алексея I Комнина, где сам император был изображен по левую руку Спасителя, на стороне грешников<sup>921</sup>. Следует учесть и то, что, начиная с XI в.,

<sup>907</sup> *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 53-67. Fig. 23-24.*

<sup>908</sup> *Αρχαιολογικὰ Ανάλекτα ἐξ Αθηνών. 1983. Τ. 16. Τεύ. 1-2. Σ. 106-119.*

<sup>909</sup> *Δραγδάκης Ν. Β. Βυζαντινές τοιχογραφίες... Σ. 174-175. Εικ. 27-28.*

<sup>910</sup> *Ibid. Σ. 423-427. Εικ. 37-39.*

<sup>911</sup> *Бакалова Е. Бачковската костница... С. 57, 182. Илл. 152.*

<sup>912</sup> *Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Живопись конца X – середины XI века... С. 478. Ил. 458. С. 486-489 (текст В. Д. Сарабьянова).*

<sup>913</sup> Там же. С. 513; *Царевская Т. Ю. Никольский собор на Ярославовом дворе в Новгороде. М.: Северный паломник, 2002. С. 46-49.*

<sup>914</sup> *Дорофиев И. П., Редько П. Я. Раскрытие фресок XII в. в Кирилловской церкви Киева // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв. М., 1980. С. 45-51; Лифшиц Л. И. Живопись... С. 208-209.*

<sup>915</sup> *Сарабьянов В. Д. Спасская церковь... С. 209-234. Ил. 206.*

<sup>916</sup> *Лифшиц Л. И. Живопись... С. 172; Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины - второй половины XII века // Церковь св. Георгия... С. 168-173.*

<sup>917</sup> *Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса... С. 80-86; Лифшиц Л. И. Живопись... С. 269, 292.*

<sup>918</sup> Там же. С. 255-264; *Пивоварова Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. // Дмитриевский собор... С. 128-146.*

<sup>919</sup> Мозаики на западной стене разного времени, но сама композиция принадлежит XI в. (*Andreescu I. Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques pariétales // Dumbarton Oaks Papers. 1976. Vol. 30. P. 247-341. Fig. 1-52.*)

<sup>920</sup> *Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 331-333.*

<sup>921</sup> *Magdalino P, Nelson R. The Emperor in Byzantine Art of the 12th Century // Byzantinische Forschungen. 1982. Bd. 8. S. 124-126; Ševčenko N. P. Some images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine Art // Apocalyptic thought in early Christianity / Ed. R. J. Daly, SJ. Brookline (Mass.), Grand Rapids (Mich.): H. C. Orthodox Press, Baker Academic, 2009. P. 257 (со ссылкой на *Nicola Callicle. Carmi / Ed. R. Romano (Byzantina et Neohellenica Neapolitana 8). Naples, 1980. No. 24. P. 101-102.*)*

изображения «Страшного суда» присутствуют в иллюстрированных манускриптах<sup>922</sup> и на иконах<sup>923</sup>.

Совсем не известны до начала комниновского периода случаи размещения «Деисуса» рядом с захоронениями<sup>924</sup>. В XII в. этот образ был представлен над погребением в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде (1144)<sup>925</sup> и в непосредственной близости от гроба св. Неофита в его Энклистре на Кипре (1183)<sup>926</sup>. Сообщается также о «Деисусе» XIX в., который, возможно, повторяет аналогичный образ XII в. в одном из аркосолиев церкви свв. Бориса и Глеба в Кидекше<sup>927</sup>. Напомним, наконец, и уже приводившийся выше, датируемый началом XIII в. сокращенный вариант «Деисуса» со св. Евфимией в роли предстательницы над захоронением, устроенным при ее церкви в Константинополе.

В келье Неофита в композицию был включен и сам святой ктитор: он просительно припадает к стопам восседающего на троне Христа. Содержание его просьбы передает представленный рядом свиток: «Μ[ητ]ρικαῖς Χ[ριστ]ῆ λιταῖς καὶ / βαλτιστοῦ σου· θρόνω σου / σεπτῶ σεφθῶς παρισταμέν[ων] / θεῖω σου ποδὶ ἱκετικῶς / κειμένω· ἴλεως ἔσω / νῦν καὶ εἰς τοῦς αἰῶνας. Молитвами Твоей Матери и Крестителя, в почтении предстоящих Твоему трону, будь милостив, Христе, к простертому в молении у ног Твоих и ныне и во веки веков»<sup>928</sup>.

<sup>922</sup> Напр., в Евангелии Парижской национальной библиотеки, gr. 74, л. 51 об. (кон. 50-х гг. XI в.) (*Omont H. Evangiles...*; *Ševčenko N. P. Some images of the Second Coming ... P. 258-259*, по поводу даты см.: *Hutter I. Theodoros Βιβλιογράφος...*; илл. см. также в: *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 1. С. 88. Т. 2. Илл. 195). Примечателен также образ индивидуального Страшного суда в Псалтири XII в. монастыря Дионисия на Афоне, код. 65, л. 11. Здесь показано, как Христос-судия в мандорле и в окружении Небесных сил отвращает Свой лик от предстоящего Ему монаха. (*Stichel R. Studien zum Verhältnis von Text und Bild spat- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen. Wien, 1971. S. 71*; *Spatharakis I. The date of the Illustrations of the Psalter Dionysiu 65 // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. Περίοδος Δ'. Τ. Η'. 1975-1976. Σ. 173-177. Εκ. 94-99*; *Ševčenko N. P. Some images of the Second Coming ... P. 261-262*).

<sup>923</sup> Например, Страшный суд изображен на одной из частей гексаптиха рубежа XI-XII вв. из коллекции икон в монастыре св. Екатерины на Синае (*Sotiriou G. et M. Icones du Mont Sinai. Athènes, 1956-1958. Vol. 1. Fig. 146-150. Vol. 2. P. 146-150*; *Ševčenko N. P. Some images of the Second Coming ... P. 250*).

<sup>924</sup> Возможное исключение - широко датируемый Н. Тьерри первыми тремя четвертями XI в. «Деисус» в аркосолии северной стены в церкви св. Софии в Никее (*Thierry N. L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI s. au XIV // Dumbarton Oaks Papers. 1975. Vol. 29. P. 84. Note 48*).

<sup>925</sup> См. выше.

<sup>926</sup> *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 362. Fig. 216.*

<sup>927</sup> *Сарабьянов В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов... С. 334.*

<sup>928</sup> Текст надписи, ее перевод на англ. яз. и литература на эту тему приведены в: *Panayotidi M. The Question of the Role of the Donor... Σ. 146. Σημ. 15*; см. также: *Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... P. 362. Fig. 216.*

Подобные надгробные «Деисусы» отражают ту же, что и комниновские типиконы, озабоченность посмертной судьбой и стремление заручиться предстательством Богоматери и святых на «постоянной» основе. Как уже говорилось, монастырский обряд давал возможность не только ежегодного, но и ежедневного поминовения путем его внедрения в службы суточного круга. Круглосуточное моление за усопшего являл собой образ «Деисуса» над его могилой.

В Нерези, как и во многих других перечисленных выше памятниках, мы имеем вариант расположения «Деисуса» не непосредственно над захоронением, но в более широком контексте нартекса. И здесь важно учитывать не только фактор погребения и связанных с ним поминовений, но и других служб – «молебной панихиды» и повечерия, которые также проводились в нартексе и включали в себя молебные каноны и богородичны, подобные «Предстательству христиан» и «Молению теплому».

## Заключение

Итак, в ходе исследования стиля Нерези нами было установлено, что фрески этого ансамбля представляют собой результат синтеза двух главных направлений в искусстве XII в. – классического и экспрессивного. Последнее оформилось в качестве тенденции радикально отличной от классики уже в первой половине столетия, как о том свидетельствуют рукописи круга Гомилий Иакова Коккиновафского. Экзальтированная образность их миниатюр не имеет ничего общего с тихой углубленностью, созерцательностью и благородством персонажей классических комниновских произведений.

Во фресках Нерези от классической тенденции происходят композиционная гармония, изысканные живописные приемы, утонченные типажи, созерцательность и сдержанный лиризм части образов; от экспрессивной – повышенная эмоциональность других персонажей, а также подчеркнутая плоскостность, контрастность цвета и света, тяготение к декоративизму, стилизации, а временами и к характерному, гротескному.

Одновременно наш анализ обнаружил те изменения, которые претерпела в Нерези каждая из тенденций в результате осуществленного здесь синтеза. Так, колорит, сохраняя типичную для экспрессивного направления контрастность, становится менее ярким, а композиции, хотя и ритмичные, развиваются в более медленном темпе. Во многих случаях экспрессивный характер образа создается одними только контрастами личного рельефа, резким противопоставлением стилизованных светов и затемненной карнации, при сохранении классической основной структуры – тонких физиогномических черт, стройных пропорций фигуры. С другой стороны, отчетливо классические по своему характеру образы, по-видимому, под влиянием экспрессивного стиля, с его сильным уклоном в стилизацию, начинают обнаруживать заинтересованность в декоративных эффектах.

Разделить все представленные в Нерези фрески на «классическую» и «экспрессивную» категории без остатка не удастся. Особняком остаются стоять образы, определенные нами с известной долей условности как «портретные». В то время как классическая тенденция комниновского периода в предельном своем развитии тяготеет к идеализации, а экспрессивная, напротив, - к гротеску, в «портретной» группе нерезских образов обе эти крайности были отвергнуты. Их создатели ушли от чрезмерной рафинированности в классическом рисунке черт, придав ему тем самым чуть больше жизнеподобия. В то же время неровности личного рельефа, обозначенные здесь без экспрессивной акцентировки, превратились в фактор индивидуализации.

Учитывая вариативность в манере письма и физиогномическом типе, мы сделали вывод об участии в создании фресок Нерези, по меньшей мере, двух ведущих мастеров. Один из них, работавший в угловых компартиментах, изображает лики с удлинённым, стрелоподобным кончиком носа и чуть прищуренными глазами. Мазки, особенно в старческих образах, этот художник наносит в манере более открытой и экспрессивной, по сравнению с другими участниками росписи. Мастер, создавший лучшие фрески в центральном храмовом пространстве, в совершенстве владеет техникой многослойного письма с разнообразными по цвету лессировками. У целого ряда его персонажей, представленных в три четверти, лик отличается характерным образом расширенным абрисом нижней половины.

Как писал Г. Вельфлин, «объяснить стиль означает не что иное, как включить его в общую историю эпохи и доказать, что его формы говорят на своем языке то же самое, что и остальные составляющие его времени»<sup>929</sup>. Памятуя об этом, мы позволили себе, говоря об экзальтированной образности Коккиновафских миниатюр и о спиритуализме росписей Нерези, сослаться на характерный для комниновского периода подъем аскетических умонастроений, выразившийся, с одной стороны в атаке на рационализм, а с другой – в т. наз. Еввергетидской

---

<sup>929</sup> Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Перевод Е. Г. Лундберга под ред. Е. Н. Козиной. СПб., 2004. С. 144.

реформе, призванной вдохнуть новую жизнь в идею сильного независимого монастыря со строгой общежительной дисциплиной. Кроме того, нам показалось весьма примечательным, что подчеркнуто утонченные и нередко исполненные некой, по истине, придворной грации нерезские образы были созданы именно в то время, когда, согласно изысканиям А. П. Каждана, своего максимума достигла аристократическая тенденция комниновского правления. Выявленную тем же автором «демократическую» тенденцию мы предложили в качестве возможной параллели для наблюдаемых в Коккиновафских миниатюрах яркой красочности и тяги к определенному «снижению» персонажей, а также для некоторых неклассических типажей в Нерези.

Представляется, что результаты, достигнутые нами в части исследования стиля, смогут быть использованы в дальнейшей разработке проблем как комниновского искусства в целом, так и отдельных его произведений.

В ходе изучения иконографии Нерези мы, во-первых, пришли к выводу, что модификация сцены «Причащение апостолов» путем включения в нее нового образа целования была обусловлена проблематикой церковных соборов 1156-1157 гг. Причиной их стали споры о словах литургической молитвы «Никтоже достоин...»: «Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш...». Обнаружились сомнения относительно третьего причастия: принимает ли Христос Жертву вместе с Отцом и св. Духом? «Целование», как образ, символизирующий мир и согласие, могло быть введено в «Евхаристию» с целью призвать к единству в ее понимании всех, а в особенности священство и, в первую очередь, клир Святой Софии. Ибо именно в его среде зародился данный спор, так же как и целый ряд других церковных конфликтов первой половины правления Мануила I Комнина (1143-1180).

Во-вторых, было показано, что важнейшим фактором в создании иконографической программы нерезского ансамбля была его принадлежность монастырю. Именно монастырским назначением памятника объясняется присутствие в нем места под захоронение. Устройство ктиторских погребений в монастырях, как месте, где возможным было регулярное совершение

поминовений, - обычная византийская практика. В типиконах монастырей, основанных членами фамилии Комнинов, предписаниям относительно захоронений и поминовений уделяется особенно большое внимание. Устав Алексея Комнина-Ангела для монастыря в Нерези не сохранился, но вряд ли можно сомневаться, что аркосолий в северо-западном компартименте предназначался именно для его гроба. Присутствие его, очевидным образом, учитывалось составителем программы росписей.

Ближайшими к аркосолию сценами со стороны наоса и нартекса являются «Оплакивание Христа» и «Погребение Пантелеимона» соответственно. Напротив от погребальной ниши – гигантская фигура св. Мины с молитвенно воздетыми руками и образом благословляющего Спасителя на груди. Как св. Мина, так и многие другие святые, представленные в погребальном компартименте и иных пространствах нерезской церкви, известны были своим посмертным или прижизненным даром исцеления. Обзор как комниновских, так и позднейших памятников показывает, что ассоциирование изображений свв. врачей с захоронениями представляло собой устойчивую тенденцию в этот период. Наконец, погребальному назначению церкви соответствует присутствие «Деисуса» в ее нартексе.

Особенности трактовки «Оплакивания» в Нерези – акценты на чревной связи Богоматери и Христа, а также на черном зиянии гробовой пещеры – были вдохновлены каноном *inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα* (ирмосы: *Κύματι θαλάσσης*). В нем красной нитью проходит образ Христа в лоне Матери (*ἐν κόλπῳ μητρός, ἐν μητρώοις τοῖς κόλποις*) и подчеркивается парадокс сокрытия в «темном гробе» Того, кто Сам другие гробы «оставлял пустыми» и является «светом». В пользу данной гипотезы свидетельствует то, что названный канон предписывается к исполнению на Великую пятницу типиконом Евергетидского монастыря, который в комниновскую эпоху имел широкое распространение, в особенности же в обителях, связанных с кланом Комнинов-Дук. Поскольку нерезский ктитор также был его членом, можно предположить, что и в здешнем монастыре регулятором богослужения выступал именно Евергетидский устав.

Кроме того, сравнив содержание канона со Словом Георгия Никомидийского на Великую пятницу, которое также затрагивает тему оплакивания и также являлось частью великопятничного богослужения в монастырях, мы пришли к выводу, что первое из двух произведений, несмотря на свое более позднее происхождение, должно было оказать не меньшее влияние на сложение соответствующей сцены в искусстве.

Безусловно, связана с монастырским обрядом и группа пяти монахов-гимнографов, представленных в Нерези под «Оплакиванием». В связи с ней мы затронули вопрос о причинах появления на рубеже XI-XII вв. образа песнотворца как такового. Представляется, что главным стимулом для данного иконографического новшества явился произошедший к этому времени существенный прирост привлекаемых на монастырских службах песнопений – факт, очевидный, например, при сравнении устава патриарха Алексия Студита и Евергетидского типикона. Примечательно, что в Нерези во всех, кроме одного, случаях тексты на свитках в руках у гимнографов относятся к канонам – типично монастырскому виду песнопения, практика исполнения всех девяти песен которого на будничной утрени вводится, согласно Р. Тафту, в период после 1009 г.

Особенностью фрески Нерези, в сравнении с другими аналогичными изображениями, является то, что ни один из текстов гимнографов не связан ни с одной из представленных поблизости композиций. Иными словами, главной темой здесь является не обычное в таких случаях воспевание того или иного события или персонажа священной истории, но прославление самой по себе гимнографии. Вероятность, что именно таков был замысел иконографа тем выше, что текстами на свитках у нерезских песнотворцев представлены все основные богослужебные циклы – недельный, годовой подвижный и годовой неподвижный. Соответствующие этим циклам Октоихи, Триоди и Минеи в период создания ансамбля Нерези находились на завершающей стадии своего развития: на смену жанровой приходит богослужебная структура их записи. Многие песнопения из более ранних, жанровых сборников при этом были отсеяны. Процесс отбора

гимнов для новых книг сопровождался созданием комментариев на наиболее значимые песнопения. Одновременно палеовизантийская нотация сменяется средневизантийской полностью диастематической и аналитической системой, позволяющей намного точнее передавать мелос. Как параллель и своего рода памятник данным усилиям по отбору и фиксации в области гимнографии может быть интерпретирована фреска Нерези с ее образами наиболее знаменитых византийских песнотворцев со свитками, отсылающими к столь же знаменитым их произведениям, все из которых впоследствии вошли в печатные Триоди, Октоихи и Минеи.

Нижний регистр всех других стен северного и южного рукавов креста также занимают образы монахов. Выбор тех из них, кто представлен напротив от преподобных, входящих в группу гимнографов, так же как и распределение фигур в самой этой группе позволяют предположить, что иконограф стремился воссоздать в пространстве храма ситуацию диалога между палестинскими и константинопольскими монахами, намекая тем самым на развитие византийского монастырского обряда путем взаимообмена между первыми и вторыми.

Монахи в Нерези представлены в центральном пространстве, тогда как воины – в западном рукаве креста. «Возвышение» тем или иным способом образов преподобных наблюдается и в других памятниках XII в., но не характерно для более раннего времени. По-видимому, эта новая тенденция в иконографии стала результатом роста влияния монастырского ритуала, по сравнению с соборно-приходским, на протяжении всего средневизантийского периода, а также связана с движением за монастырскую независимость, широко развернувшимся в конце XI-XII вв.

«Деисус» в нартексе Нерези является древней иконографической темой. Тем не менее, особенно широкое ее распространение, как и других образов предстательства, происходит именно в комниновскую эпоху. Тому могло содействовать усиление молитвенной, просительной тематики в богослужении, в первую очередь, монастырском. Образу молящей Богоматери как в типах «Агиосоритиссы» и «Параклисис», так и в составе многофигурного «Деисуса» в

особенности созвучны богородичны, исполняемые по шестой песне канона ежедневной «молебной панихиды», согласно Евергетидскому типикону. Один из них, «Моление теплое», также включается комниновскими ктиторскими уставами в состав поминальных служб.

Тот факт, что местом расположения «Деисуса» в Нерези, также как и во многих других комниновских храмах является нартекс, хорошо согласуется с обычаем именно здесь проводить «молебную панихиду», а при наличии поблизости захоронений - и поминальных служб.

Ясно, что проблема взаимодействия монастырского обряда и иконографии изобразительного искусства Византии еще только начинает вырисовываться во всей своей сложности и, безусловно, заслуживает внимания специалистов в обеих этих областях. Надеемся, что наш вклад в разработку данной темы сможет послужить подспорьем для дальнейшего ее изучения.

## Библиография

1. Аверинцев, С. Многоценная жемчужина: переводы / С. Аверинцев; пер. с сирийского и греческого. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2004. – 450 с. – (Сергей Аверинцев. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова). – ISBN 966-7888-87-8.
2. Азбука веры [Сайт]. - URL: <https://azbyka.ru> (дата обращения: декабрь 2017).
3. Алибегашвили, Г. Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии / Г. Алибегашвили // Средневековое искусство: Русь, Грузия: сборник статей. – М.: Наука, 1978. - С. 158-175.
4. Антифѳн 2. На ѳтрени по ексапсалмѳх. Неделя. Глас 8. Октоих [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. - URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/50](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/50) (дата обращения: декабрь 2017).
5. Арранц, М. История типикона: опыт: учебное пособие / М. Арранц. - Л.: ЛДА, 1978. – 111 с.
6. Арранц, М. Как молились Богу древние византийцы: суточный круг богослужения по древним спискам византийского Евхология / М. Арранц. - Л.: ЛДА, 1979. – 309 с.
7. Бакалова, Е. Бачковската костница / Е. Бакалова. – София: Бѳлг. художник, 1977. – 247 с.
8. Бакалова, Э. Литургия и искусство в XII в. (по материалам памятников живописи на территории Болгарии) / Э. Бакалова // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век; редкол.: О. Е. Этингоф (отв. ред.) и др. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С. 57-75.
9. Бакалова, Э. Фрески церкви-гробницы бачковского монастыря и византийская живопись XII века / Э. Бакалова // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева; ред. В. Н. Гращенков и др. - М.: Наука, 1973. - С. 216-234.

10. Бабић, Г. Краљева црква у Студеници / Г. Бабић. – Београд: Просвета, 1987. – 273 с.
11. Бабић, Г. Христорошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалном декору византијских цркава / Г. Бабић // Зборник за ликовне уметности. - 1966. - 2. - С. 1-32.
12. Барцијева-Трајковска, Д. За тематската програма на живописот во Нерези / Д. Барцијева-Трајковска // Културно наследство. - 1995-1996. - 22-23. - С. 7-37.
13. Баришић, Фр. Грчки натписи на монументалном живопису / Фр. Баришић // Зборник радова византолошког института. - 1967. - 10. - С. 47-56.
14. Бармин, А. В. Иоанн Италија / А. В. Бармин // Православная энциклопедия; под общ.ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. - Т. XXIV. - М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2010. - С. 290-293.
15. Бельтинг, Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Х. Бельтинг; пер. с нем. К. А. Пиганович. - М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 748 с.
16. Богородичен: Јако не имама дерзновения... Час шестой. Часослов [Електронни ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: <https://azbyka.ru/bogoslužhenie/chasoslov/chas10.shtml> (дата обращения: декември 2017).
17. Брянцев, Д. Иоанн Италија и него богословско-философски погледи, осудени од византиската црква / Д. Брянцев // Вера и разум. - 1904. - 24. - С. 371–381.
18. Бугаевска, Л. А. Власиј / Л. А. Бугаевска, П. И. Жаворонков, А. А. Турилов // Православная энциклопедия; под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. - Т. IX. - М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2005. - С. 102-107.
19. Бутырски, М. Богоматер Параклесис у алтарној прегради: происхождение и литургијско содржина на образот / М. Бутырски // Иконостас: происхождение - развитие – символика; ред.-сост. А. М. Лидов. - М.: Прогресс-Традиция, 2000. - С. 207-222.
20. Вагнер, Г. К. Белокаменна резба на древно Сусдал: Рождественски собор XIII в. / Г. К. Вагнер. - М.: Искусство, 1975. – 183 с.

21. Вейцман, К. Ранние иконы / К. Вейцман // Вейцман К., Хатзидакис М., Миятев К., Радойчич С. Иконы на Балканах. Синай. Греция. Болгария. Югославия. – София: Българ. Художник; Белград: Югославия; Нолит, 1967. – С. VII-XX. Репродукции 1-36.
22. Вельфлин, Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вельфлин; перевод Е. Г. Лундберга; под ред. Е. Н. Козиной. - СПб.: Азбука-классика, 2004. – 286 с.
23. Византийская нотация // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. VIII. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2004. - С. 360-376.
24. Георгиевский, А. И. Чинопоследование Божественной Литургии: краткое литургико-практическое пособие / А. И. Георгиевский. - М.: Патриархия, 1951. – 200 с.
25. Герасименко, Н. В. Мина Египетский (Фригийский) или Мина Калликелад? К вопросу об одной иконографической особенности / Н. В. Герасименко // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой; отв. ред. А. В. Захарова. – М.: Северный паломник, 2008. – С. 103-114.
26. Государственная Третьяковская галерея. Т. 1.: Древнерусское искусство X – начала XV веков / Гос. Третьяковская галерея. - М.: Гос. Третьяковская галерея, 1995. – 272 с.
27. Грабар, А. Боянската църква / А. Грабар. – София: Наука и изкуство, 1978. – 192 с.
28. Две книги о Михаиле Пселле: П. В. Безобразов. Византийский писатель и государственный деятель Михаил Пселл и Я. Н. Любарский. Михаил Пселл: личность и творчество / П. В. Безобразов, Я. Н. Любарский. - СПб.: Алетейя, 2001. – 544 с. – (Византийская библиотека. Исследования).
29. Демус, О. Мозаики византийских храмов: принципы монументального искусства Византии; пер. с англ. / О. Демус. - М.: Индрик, 2001. – 157 с.

30. Джурич, В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / В. Джурич; пер. с серб. Г. С. Колпаковой и др. - 2-е изд. - М.: Индрик, 2000. – 588 с.
31. Ђурић, В. Ј. Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне паралеле / В. Ј. Ђурић // Зборник радова византолошког института. - 1964. - 8/2. - С. 69-90.
32. Дионисий Фурноаграфиот. Ерминия или наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом 1701-1733 г. / Дионисий Фурноаграфиот; пер. Порфирия, еп. Чигиринского. – Киев: тип. Киевопечерской лавры, 1868. – 250 с.
33. Дмитриевский, А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока: в 3 т. / А. А. Дмитриевский. - Киев, 1895. – Т. 1.: Тълкѣ. - 912 с.
34. Дорофиенко, И. П., Редько, П. Я. Раскрытие фресок XII в. в Кирилловской церкви Киева / И. П. Дорофиенко, П. Я. Редько // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв.: сб. статей; отв. ред. О. И. Подобедова. - М.: Наука, 1980. - С. 45-51
35. Други́й кано́н безплóтным, егóже краестрóчие: Пёрвое А́нгелом пёние. Творёние господіна Феофа́на. В понеде́льник у́тра. Глас 1. Октоих [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. - URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/2](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/2) (дата обращения: декабрь 2017).
36. Други́й кано́н. Глас 1. Творёние кир Иоанна. На утрени. Месяца декабря в 25-й день. Минея [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. - URL: [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea\\_12\\_25.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea_12_25.pdf) (дата обращения: декабрь 2017).
37. Ермилов, П., диак. История константинопольских соборов 1156-1157 гг. в изложении Д.М. Судницына (1896, МДА) / Диакон Павел Ермилов // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия. - 2010. - 3 (31). - С. 97-121.

38. Ермилов, П. Несколько замечаний по поводу статей иеромонаха Павла Черемухина / П. Ермилов // Епископ Николай Мефонский и византийское богословие: сб. исслед.; ред. П. В. Ермилов, А. Р. Фокин. - М.: Центр библейско-патрол. исслед.; Империиум Пресс, 2007. - С. 272-281.
39. Желтов, М. С. Великая Пятница / М. С. Желтов, А. А. Ткаченко // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. - Т. VII. - М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2004. – С. 416-430.
40. Желтов, М., диак. Евергетидский типикон / Диакон Михаил Желтов // Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. - Т. XVII. - М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2008. - С. 139-143
41. Желтов, М. С., свящ. Каноны Великой субботы [Электронный ресурс] / Священник М. С. Желтов // Богослов.ru [сайт]. – URL: <http://www.bogoslov.ru/text/399242.html> (дата обращения: декабрь 2017).
42. Живопись домонгольской Руси. Гос. Третьяковская галерея / Автор вступит. ст. и автор–сост. О. А. Корина. - М.: Сов. художник, 1974. – 126 с.
43. Захарова, А. В. Первоначальный цикл миниатюр Трапезундского Евангелия и его место в традиции иллюстрирования византийского Лекционария / А. В. Захарова // Византия в контексте мировой истории. Материалы конференции, посвященной памяти А. В. Банк. - СПб.: Изд.-во Гос. Эрмитажа, 2004. - С. 42-52.
44. Захарова, А. В. Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье / А. В. Захарова // Византийский временник. - 2000. - 59. - С. 189-197.
45. Иванов, Й. Български старини из Македонија / Й. Иванов. – Софија: Държавна печатница, 1931. – 671 с.
46. Искусство Византии в собраниях СССР: каталог выставки: в 3 т. / Авт.-сост. А.В. Банк, М. А. Бессонова. - М.: Сов. художник, 1977. – Т. 2. – 156 с.
47. Каждан, А. П. Византийский публицист XII в. Евстафий Солунский. 2. Социальные воззрения / А. П. Каждан // Византийский временник. - 1968. – 28 (53). - С. 60-84.

48. Каждан, А. П. История Византийской литературы (650-850 гг.) / А. П. Каждан и др.; пер. с англ. А. А. Белозеровой и др.; под ред. Я. Н. Любарского, Е. И. Ванеевой. - СПб.: Алетейя, 2002. – 528 с.
49. Каждан, А. П. Никита Хониат и его время / А. П. Каждан; подгот. изд. Я. Н. Любарский и др.; предисл. Я. Н. Любарского. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. – 544 с.
50. Каждан, А. П. Социальный состав господствующего класса Византии. XI-XII вв. / А. П. Каждан. - М.: Наука, 1974. – 293 с.
51. Кандарашева, И. Некоторые иконографические проблемы второй росписи церкви св. Георгия в Софии / И. Кандарашева // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век; Редкол.: О. Е. Этингоф (отв. ред.) и др. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С. 76-85.
52. Канон, глас 6. Егоже краегранесие: Великаго четвертка долгую песнь пою. На повечерии. Месяца декабря в 22-й день. Минея [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL : [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea\\_12\\_22.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/12/minea_12_22.pdf) (дата обращения: декабрь 2017).
53. Канон, глас 6. Егоже краегранесие: Великаго четвертка долгую песнь пою. На повечерии. Месяца января в 4-й день [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/01/minea\\_01\\_04.pdf](https://azbyka.ru/days/assets/upload/minei/01/minea_01_04.pdf) (дата обращения: декабрь 2017).
54. Канон, глас 6. Послѣдование ѹтрени. Служба во Святую и Великую Субботу. Триодъ постная [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/6](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/6) (дата обращения: декабрь 2017).
55. Канонъ молебный ко Пресвятѣй Богородицѣ, поемый во всякой скорби душевнѣй и обстояніи // Молитвослов. - К. : Изд. Киево-Печерской лавры, 1992. – С. 272-282.
56. Канон о плачи пречистой Богородици, пети в всякую пятницу на ночь [Электронный ресурс] // Сборник богослужебный 657 (1905). НИОР РГБ, фонд 304. I. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. Свято-Троицкая

Сергиева Лавра [сайт]. – URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=657> (дата обращения: декабрь 2017).

57. Канон покаянен, егѡже краегранѣсие сѣце: Приими христѣ молѣние моѣх словѣс: Творѣние Иѡсифово. Во вторник ѹтра по ексапсалмѣх. Глас 1. Октоих [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/oktoih/3](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/oktoih/3) (дата обращения: декабрь 2017).

58. Канон, творѣние господѣина Космѣ, глас 6. Егѡже краестрѡчие: Ти макрѡ пѣмпти макрон ѣммон ексадо. Ёже есть: В Великий четверток долгую песнь пою. Послѣдование ѹтрени. Служба во Святой и Великий Четверг. Триодь постная [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/4\\_1](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/4_1) (дата обращения: декабрь 2017).

59. Канон, творѣние Симеѡна Логофѣта о распѣтии Господни, и на плач Пресвятѣя Богородицы. Глас 6. Послѣдование мѡлаго повечѣрия во Святѣй и Великий пяток. Триодь Постная [Электронный ресурс] // Азбука веры [сайт]. – URL: [https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe\\_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/5\\_7](https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/sluzhby-strastnoj-sedmitsy-velikogo-posta/5_7) (дата обращения: декабрь 2017).

60. Карабинов, И. Постная Триодь. Исторический обзор ея плана, состава, редакций и славянских переводов / И. Карабинов. - СПб.: тип. В.Д. Смирнова, 1910. – 294 с.

61. Карначев, А. Е. Иоанн Итали: философ перед судом Церкви / А. Е. Карначев // Иоанн Итали. Апокрифы; вступ. ст. и пер. с греч. А. Е. Карначева. - СПб.: Свое изд.-во, 2013. - С. 14-39.

62. Кекелидзе, К. С. Литургические грузинские памятники в общественных книгохранилищах и их научное значение / Прот. Кор. Кекелидзе. – Тифлис: тип. «Братство», 1908. – 515 с.

63. Кондаков, Н. П. Иконография Богоматери: в 2 т. / Н. П. Кондаков. – Петроград: изд. Отд. рус. яз. и словесности Импер. академии наук, 1915. - Т. 2.- 451 с.

64. Кондаков, Н. П. Македония. Археологическое путешествие / Н. П. Кондаков. - СПб.: изд. Отд. рус. яз. и словесности Имп. акад. наук, 1909. – 308 с.
65. Крашенинникова, О. А. Древнерусские октоихи XIV века и проблема типологии гимнографических рукописей / О. А. Крашенинникова // Герменевтика древнерусской литературы XI-XIV вв. - М., 1992. - 5. - С. 301-315.
66. Крашенинникова, О. А. К истории формирования седмичных памятей октоиха / О. А. Крашенинникова // Богословские труды. - 1996. - 32. - С. 260-268.
67. Крашенинникова, О. А. Октоих и параклит (к истории двух названий одной литургической книги) / О. А. Крашенинникова // Герменевтика древнерусской литературы. - М., 1993. – 6/2. - С. 398-406.
68. Крашенинникова, О. А. Ранневизантийские источники славянского Октоиха XIII-XIV вв. / О. А. Крашенинникова // Гимнология: Материалы междунар. науч. конф. «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории), 3-8 сентября 1996 г. - М.: МГК; Центр рус. церк. музыки им. прот. Д. В. Разумовского, 2000. – Кн. 1. - С. 114-123. – (Ученые записки Научного центра русской церковной музыки имени протоиерея Дмитрия Разумовского 1).
69. Лазарев, В. Н. Византийская живопись: сборник статей / В. Н. Лазарев. - М.: Наука, 1971. – 406 с.
70. Лазарев, В. Н. Византийская икона комниновской эпохи / В. Н. Лазарев // Лазарев, В. Н. Византийское и древнерусское искусство: статьи и материалы. - М.: Наука, 1978. - С. 9-29.
71. Лазарев, В. Н. Живопись XI-XII веков в Македонии / В. Н. Лазарев // XII Congrès international d'études Byzantines. Ochrid 1961. – Београд; Охрид, 1961. - С. 105-134.
72. Лазарев, В. Н. История византийской живописи: в 2 т. / В. Н. Лазарев. - М.: Искусство, 1947. - Т. 1. - 454 с.
73. Лазарев, В. Н. История византийской живописи: в 2 т. / В. Н. Лазарев; изд. к печати подготовил Г. И. Вздорнов. - М.: Искусство, 1986. – Т. 1, 2. – 331 с., 597 таб.

74. Лазарев, В. Н. Мозаики Чефалу / В. Н. Лазарев // Лазарев В. Н. Византийская живопись: сборник статей. - М.: Наука, 1971. – С. 202-239.
75. Лазарев, В. Н. Никодим Павлович Кондаков (1884-1925) / Виктор Лазарев. - М., 1925. – 47 с.
76. Лазарев, В. Н. Русская иконопись: иконы XI-XIII веков / В. Н. Лазарев; ред. Г. И. Вздорнов. - М.: Искусство, 1983. – 236 с.
77. Лазарев, В. Н. Фрески Старой Ладogi / В. Н. Лазарев. - М.: Искусство, 1960. – 215 с.
78. Латышев, В. В. Неизданные греческие агиографические тексты / В. В. Латышев. - СПб.: тип. Имп. Акад. наук, 1914. – 152 с. - (Записки Императорской Академии Наук. Сер. VIII. Т. 12/2).
79. Лебедев, А. П. Исторические очерки состояния Византийско-восточной церкви от конца XI до середины XV века: от начала крестовых походов до падения Константинополя в 1453 г. / А. П. Лебедев; под ред. М. А. Морозова. - СПб.: Алетейя, 1998. – 383 с.
80. Лифшиц, Л. И. «Ангельский чин с Эммануилом» и некоторые черты художественной культуры владими́ро-суздальской Руси / Л. И. Лифшиц // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в.: сборник статей; отв. ред. А. И. Комеч, О. И. Подобедова - М.: Наука, 1988. - С. 211-230.
81. Лифшиц, Л. И. Живопись второй половины – конца XII века / Л. И. Лифшиц // История русского искусства: в 22 т. - Т. 2/2; отв. ред. Л. И. Лифшиц. - М.: Гос. ин-т искусствознания, 2015. - С. 141-305.
82. Лифшиц, Л. И. Заметки о соотношении техники и стиля в живописи середины XI – начала XII в. / Л. И. Лифшиц // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век; редкол.: О. Е. Этингоф (отв. ред.) и др. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С. 322-343.
83. Лозовая, И. О системе пения седмичных канонов октоиха в ранней литургической традиции / И. Лозовая // Византия и Восточная Европа. Литургические и музыкальные связи. Гимнология. Вып. 4; сост. Н. Герасимова-

Персидская, И. Лозовая; отв. ред. И. Лозовая. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. - С. 52-68.

84. Лозовая, И. Типология древнерусских Параклитов и их отношение к действующему литургическому уставу / И. Лозовая // Церковное пение в историко-литургическом контексте: Восток-Русь-Запад. Гимнология. Вып. 3.; сост. и отв. ред. И. Лозовая – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – С. 64-73.

85. Любарский, Я. Н. Историкограф Михаил Пселл / Я. Н. Любарский // Михаил Пселл. Хронография. Краткая история; пер., статья, примечания Я. Н. Любарского; пер. Д. А. Черноглазова, Д. Р. Абдрахмановой. - СПб.: Алетейя, 2003. - С. 239-289. – (Серия «Византийская библиотека. Источники»).

86. Мавродинов, Н. Старобългарската живопис / Н. Мавродинов. – Софија: Българск. историч. дружество, 1945. – 196 с.

87. Мавродинов, Н. Старобългарското изкуство XI-XIII век / Н. Мавродинов. – Софија: Български художник, 1966. – 160 с.

88. Макаров, Е. Е. Ермолай, Ермипп, Ермократ / Е. Е. Макаров, Н. В. Герасименко // Православная энциклопедия; под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. – Москва: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2008. - Т. 18. - С. 669-670.

89. Марковић, М. Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина / М. Марковић. – Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета, 2015. – 375 с. - (Монографије 11).

90. Месеснел, Ф. Најстарији слој фресака у Нерезима, стилска студија / Ф. Месеснел // Гласник Скопског научног друштва. - 1929-1930. - 7-8. - С. 119-132.

91. Милошевић, Д. Турђеви Ступови у Старом Расу / Д. Милошевић, Ј. Нешковић. - Београд, 1983. – 71 с.

92. Миљковиќ-Пепек, П. Велјуса. Манастир св. Богородица Милостива во селото Велјуса крај Струмица / П. Миљковић-Пепек. – Скопје: Факултет за филозофско-историски науки на Универзитетот "Кирил и Методиј", 1981. – 315 с.

93. Миљковић-Пепек, П. Прилози проучавању цркве манастира Нереза / П. Миљковић-Пепек // Зборник за ликовне уметности. - 1974. - 10. - С. 313-322.

94. Мильковиќ-Пепек, П. Црквата св. Константин од село Свеќани / П. Мильковиќ-Пепек // Симпозиум 1100-годишница од смртта Кирилл Солунски. - Скопје, 1970. - Т. 1. - С. 146-161.
95. Милуков, П. Н. Християнскія древности Западной Македонии / П. Н. Милуков // Известия русского археологического института в Константинополе. - 1899. - 4/1. - С. 21-151.
96. Момина, М. А. О происхождении греческой триоды / М. А. Момина // Палестинский сборник. - 1986. - 28 (91). - С. 112-120.
97. Муратов, П. П. Византийская живопись / П. П. Муратов // Муратов, П. П. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи 1923-1934; сост. Ю. П. Соловьев. - М.: издательская группа «Прогресс», 2000. - С. 152-173.
98. Муратов, П. П. Нерез / П. П. Муратов // Возрождение. - 1930. - 26 мая, №1819.
99. Муратов, П. П. Нерез / П. П. Муратов // Общество «Икона» в Париже; ред. Г. И. Вздорнов и др.: в 2 т. - М.-П., 2002. - Т. 2. - С. 109-115.
100. Никифорова, А. Ю. Из истории Минеи в Византии. Гимнографические памятники VIII-XII вв. из собрания монастыря святой Екатерины на Синае / А. Ю. Никифорова. - М.: изд.-во ПСТГУ, 2013. – 398 с.
101. Николовски, А. Конзерваторски и истраживачки работи на црквата Св. Ѓорѓи во с. Курбиново / А. Николовски, З. Блажиќ // Разгледи. - 1958. -№ 12. - С. 468-477.
102. Окуњев, Н. Манастир у селу Нерези / Н. Окуњев // Јужни преглед. - 1927. - II. №2. - С. 50-52.
103. Окуњев, Н. Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља / Н. Окуњев // Црква и живот. - 1923. - II. №1-2. - С. 38-39.
104. Орецкая, И. А. О миниатюрах рукописи Четвероевангелия РНБ, гр. 801 / И. А. Орецкая // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой; отв. ред. А. В. Захарова. – М.: Северный паломник, 2008. - С. 337-356.
105. Орецкая, И. А. Рукописи с миниатюрными фигурками / И. А. Орецкая // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. - М.: Гамма-пресс, 2012. - С. 332-423.

106. Орецкая, И. А. Фрески церкви Панагии Антифонитрии в деревне Мириокефала на острове Крит / И. А. Орецкая // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 5 (XXXVI). Материалы научной конференции 2012; отв. ред. В. Е. Анисимова. - М., 2016. - С. 72-88. – (Труды исторического факультета МГУ 65) (Серия II: Исторические исследования 26).
107. Острогорский, Г. А. Возвышение рода Ангелов / Г. А. Острогорский // Юбилейный сбоник Русского Археологического Общества в королевстве Югославии. - Белград, 1936. - С. 1-19 [111-129].
108. Пападопуло-Керамевс, А. И. Noctes Petropolitanae. Сборник византийских текстов XII-XIII веков / А. И. Пападопуло-Керамевс. - СПб.: тип. Киришбаума, 1913. - С. 1-88.
109. Патриот, или Поучаемый // Византийский сатирический диалог: сб. пер. со среднегреч. / Изд. подготовили С. В. Полякова, И. В. Феленковская. - Л.: Наука, 1986. – 189 с.
110. Паттерсон-Шевченко, Н. Иконы в литургии / Н. Паттерсон-Шевченко // Восточнохристианский храм. Литургия и искусство: сб. ст.; редактор-составитель А. М. Лидов. - СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. - С. 36-64.
111. Пентковский, А. М. Евергетидский монастырь и императорские монастыри в Константинополе в конце XI – начале XII века / А. М. Пентковский // Византийский временник. - 2004. - 63(88). - С. 76-88.
112. Пентковский, А. М. Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период / А. М. Пентковский // Журнал Московской Патриархии. - 2003. - № 5. - С. 77–96.
113. Пентковский, А. М. Константинопольский и иерусалимский богослужебные уставы / А. М. Пентковский // Журнал Московской Патриархии. – 2001 - № 4. - С. 70-78.
114. Пентковский, А. М. Ктиторские типиконы и богослужебные синаксари Евергетидской группы / А. М. Пентковский // Богословские труды. - 2003. - 38. - С. 321-355.

115. Пентковский, А. М. Студийский устав и уставы студийской традиции / А. М. Пентковский // Журнал Московской Патриархии. - 2001. - № 5. - С. 69-80.
116. Пентковский, А. М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси / А. М. Пентковский. - М.: Издательство Московской Патриархии, 2001. - 432 с.
117. Пивоварова, Н. В. «Страшный суд» в памятниках древнерусской монументальной живописи второй половины XII в. / Н. В. Пивоварова // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания: сб. ст.; отв. ред. Э. С. Смирнова. - М.: Модус граффити, 1997. - С. 128-146.
118. Пивоварова, Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи / Н. В. Пивоварова. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - 256 с.
119. Подобедова, О. И. Изучение русской средневековой монументальной живописи / О. И. Подобедова // Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI-XVII вв.: сб. статей; отв. ред. О. И. Подобедова. - М.: Наука, 1980. - С. 7-33.
120. Помяловский, И. В. Житие преподобного Паисия Великого и Тимофея, Патриарха Александрийского, повествование о чудесах святого великомученика Мины / И. В. Помяловский. - СПб.: тип. Имп. акад. наук, 1900. - 109 с.
121. Попова, О. С. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI века и его дальнейшая судьба / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 149-210.
122. Попова, О. С. Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее (Син. гр. 518) / О. С. Попова // Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. - М.: Индрик, 2003. - С. 28-44.
123. Попова, О. С. Византийские ансамбли круга Святой Софии Киевской / О. С. Попова. // Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. - М.: Гамма-пресс, 2017. - С. 394-418.

124. Попова, О. С. Византийские иконы VI-XV веков / О. С. Попова // Евсева Л., Попова О. и др. История иконописи. Истоки, традиции, современность. VI-XX века. - М.: Арт-БМБ, 2002. - С. 41-94.
125. Попова, О. С. Галицко-волынские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) / О. С. Попова // Древнерусское искусство. Рукописная книга; ред. и сост. О. И. Подобедова и др. - М.: Наука, 1972. - С. 283-315.
126. Попова, О. С. Древняя русская живопись и Византия / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 813–876.
127. Попова, О. С. Живопись конца X – середины XI века / О. С. Попова, В. Д. Сарабьянов // История русского искусства: в 22 т. - Т. 1.; отв. ред. А. И. Комеч. - М.: Северный паломник, 2007. - С. 263-323.
128. Попова, О. С. Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в. / О. С. Попова // Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. - М.: Индрик, 2003. – С. 123-151.
129. Попова, О. С. Миниатюры греческого Четвероевангелия конца XI - начала XII века из Государственного исторического музея (Син. гр. 41) / О. С. Попова // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. - М.: Гамма-пресс, 2012. - С. 305-332.
130. Попова, О. С. Миниатюры Евангелия 1061 года (РНБ, гр. 72) и византийское искусство 60-х – 70-х годов XI века / О. С. Попова // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. - М.: Гамма-пресс, 2012. - С. 237-264.
131. Попова, О. С. Миниатюры Хутынского служебника раннего XIII в. / О. С. Попова // Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. - М.: Индрик, 2003. - С. 107-122.
132. Попова, О. С. Мозаики Михайловского Златоверхого Монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII века / О. С. Попова // Попова О. С.

Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 297-352.

133. Попова, О. С. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 211-296.

134. Попова, О. С. Образ Христа в византийском искусстве V-XIV веков / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 9-66.

135. Попова, О. С. Образы и стиль византийского искусства второй половины X-XI веков по миниатюрам греческих рукописей / О. С. Попова // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. - М.: Гамма-пресс, 2012. - С. 79-109.

136. Попова, О. С. Особенности византийского искусства 70-80-х гг. XI в. (Четвероевангелие в афинской Национальной библиотеке, cod. 57) / О. С. Попова // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4 (XXXV). Материалы научной конференции 2011; отв. ред. В. Е. Анисимова. - М.: Издательство Московского университета, 2012. - С. 69-87. – (Труды исторического факультета МГУ 56) (Серия II: Исторические исследования 21).

137. Попова, О. С. Пути византийского искусства / О. С. Попова. - М.: Гамма-пресс, 2013. – 460 с.

138. Попова, О. С. Русские иконы начала XIII века и византийское искусство / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 451-492.

139. Попова, О. С. Свет в византийском и древнерусском искусстве XII-XIV веков / О. С. Попова // Советское искусствознание 1977. – 1978. – 1. – С. 75-99.

140. Попова, О. С. Свет в византийском и русском искусстве XI-XV веков / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 83-148.

141. Попова, О. С. Стиль мозаик и фресок Святой Софии Киевской / О. С. Попова. // Попова О. С., Сарабьянов В. Д. Мозаики и фрески Святой Софии Киевской. - М.: Гамма-пресс, 2017. - С. 239-372.
142. Попова, О. С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века / О. С. Попова // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания: сб. ст.; отв. ред. Э. С. Смирнова. - М.: Модус граффити, 1997. - С. 93-119.
143. Попова, О. С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века / О. С. Попова // Попова О. С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. - М.: Северный паломник, 2006. - С. 353-404.
144. Попова, О. С. Четвероевангелие cod. 57 из афинской Национальной библиотеки / О. С. Попова // Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X – начала XII века. - М.: Гамма-пресс, 2012. - С. 264-305.
145. Поповић, Д. Српски владарски гроб у средњем веку / Д. Поповић. – Београд: Институт за историју уметности Филозофског факултета, 1991. – 214 с. - (Студије 9).
146. Правило певаемо на боготелесное погребение Господа и Бога и Спаса нашего Ис. Христа, и на плачь пресв. Богородици, творение Симеона Логофета [Электронный ресурс] // Сборник богослужебный 657 (1905). НИОР РГБ, фонд 304. I. Главное собрание библиотеки Троице-Сергиевой лавры. Свято-Троицкая Сергиева Лавра [сайт]. – URL: <http://old.stsl.ru/manuscripts/book.php?col=1&manuscript=657> (дата обращения: декабрь 2017).
147. Пуцко, В. Икона Богоматери Агиосоритиссы / В. Пуцко // Сборник народног музеја. - 1975. - 8. - С. 345-362.
148. Радојчић, С. Зашто је Студеница посвећена св. Богородици Благодетелници (Евергетиди) / С. Радојчић // Богословље. - 1936. - XI. - С. 294-300, 405-411.
149. Рајковић, М. Из ликовне проблематике нереског живописца / М. Рајковић // Сборник радова византолошког института. - 1955. – 3. - С. 195-205.

150. Рајковић, М. Трагом једног византијског сликара / М. Рајковић // Зборник радова Византолошког института. - 1955. - 3. - С. 207-213.
151. Саминский, А. Л. Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII – начала XIII века / А. Л. Саминский // Музей. - 1989. - 10. - С. 184-216.
152. Сарабьянов, В. Д. Живопись середины 1120-х – начала 1160-х годов / В. Д. Сарабьянов // История русского искусства: в 22 т. – Т. 2/1; отв. ред. Л. И. Лифшиц. - М., 2012. - С. 158-335.
153. Сарабьянов, В. Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины - второй половины XII века / В. Д. Сарабьянов // Церковь св. Георгия в Старой Ладогe. История, архитектура, фрески; втор–сост. В.Д. Сарабьянов. - М.: Прогресс-Традиция, 2002. - С.168-173.
154. Сарабьянов, В. Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века / В. Д. Сарабьянов. // Вопросы искусствознания. - 1994. – 4. - С. 268-312.
155. Сарабьянов, В. Д. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде / В. Д. Сарабьянов. - М.: Северный паломник, 2002. – 80 с.
156. Сарабьянов, В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря / В.Д. Сарабьянов. - М.: Северный паломник, 2010. – 304 с.
157. Сарабьянов, В. Д. Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке / В. Д. Сарабьянов. – 3-е изд., доп. и перераб. Полоцк: Спасо-Евфросиниевский женский монастырь в г. Полоцке Полоцкой епархии Белорусской Православной Церкви, 2016. – 513 с.
158. Сарабьянов, В. Д. Стилистические основы фресок Георгиевской церкви и византийская монументальная живопись второй половины XII века / В. Д. Сарабьянов // Церковь св. Георгия в Старой Ладогe. История, архитектура, фрески; втор–сост. В. Д. Сарабьянов. - М.: Прогресс-Традиция, 2002. - С. 239-262.
159. Сарабьянов, В. Д. Церковь Святого Георгия в Старой Ладогe. Фрески. История. Архитектура: альбом / В. Д. Сарабьянов; сост. М. В. Сарабьянова. - СПб.: Русско-Балтийский информационный центр «БЛИЦ», 2016. – 347 с.

160. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. X-XIII вв. / Отв. ред. Л. П. Жуковская. - М.: Наука, 1984. – 405 с.
161. Синодик в Неделю Православия. Сводный текст с приложениями / Перевод, пролог, объяснения и приложения Ф. Успенского. – Одесса: тип. Шт. воен. окр., 1893. – 96 с.
162. Смирнова, Э. С. Новгородская икона «Богоматерь Знамение»: некоторые вопросы богородичной иконографии XII в. / Э. С. Смирнова // Древнерусское искусство. Балканы. Русь; сб. ст.; отв. ред. А. И. Комеч, О. Е. Этингф. -. СПб.: Дмитрий Буланин, 1995. - С. 290-296.
163. Спировски, С. Конзерваторските работи на живописот во црквата свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско / С. Спировски // Културно наследство. - 1961. – 2.- С. 107-113.
164. Снѣгаровъ, И. История на Охридската архиепископия. Т. 1.: От основаването и до завладяването на Балканския полуостров от турците / И. Снѣгаровъ. – София: Гутенберг, 1924 - Т. 1. 1924. – 347 с.
165. Сукина, Л. Б. Иконография / Л. Б. Сукина // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь; отв. ред. А. О. Чубарьян. - М.: Аквилон, 2014. - С. 121.
166. Талбот Райс, Д. Искусство Византии / Д. Талбот Райс. - М.: слово/slovo, 2002. – 256 с.
167. Татић-Ђурић, М. Стеатитска иконица из Куршумлије / М. Татић-Ђурић // Зборник за ликовне уметности. - 1966. - 2. - С. 65-86.
168. Тафт, Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Р. Ф. Тафт; перевод с английского А. А. Чекаловой. - СПб.: Алетейя, 2000. – 160 с.
169. Тафт, Р. Ф. Молитва святым или молитва за святых? / Р. Ф. Тафт // Страницы. Журнал Библейско-богословского института св. Апостола Андрея. - 1998. – 3. - С. 225-238.
170. Тодић, Б. Манастир Ресава / Б. Тодић . – Београд: Публикум, 1995. – 156 с.

171. Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением / Сост. М. Скабалланович. - М.: Издание Сретенского монастыря, 2004. – 816 с.
172. Томековић, С. Монашка традиција у задужбинама и списима архиепископа Данила II / С. Томековић // Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987; сост. В. Ђурић. – Београд: Српска академија наука и уметности, 1991. - С. 425-438. – (Научни скупови 58) (Одељење историјских наука 17).
173. Трубачев, Андроник, Игумен. Бессребреники / Игумен Андроник Трубачев // Православная энциклопедия; под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. - М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2002. - Т. 5. – С. 9-11.
174. Усов, С.А. О значении слова «деисус» / С. А. Усов // Усов С. А. Сочинения. Т. 2. Статьи по археологии; под ред. В. Ключевского. - М.: Кушнерев и Ко, 1892. - С. 138-142.
175. Успенский, Ф. И. Богословское и философское движение в Византии XI и XII вв. / Ф. И. Успенский // Журнал Министерства народного просвещения. Шестое десятилетие. - 1891. - Часть ССLXXVII. Сентябрь. - С. 102-160; Октябрь. - С. 283-324.
176. Успенский, Ф. И. Делопроизводство по обвинению Иоанна Итала в ереси / Ф. И. Успенский // Известия Русского археологического института в Константинополе. - 1897. - 2. - С. 1-66.
177. Успенский, Ф. И. Очерки по истории византийской образованности / Ф. И. Успенский. - СПб.: тип. В. С. Балашева, 1891. – 396 с.
178. Царевская, Т. Ю. Никольский собор на Ярославовом дворище в Новгороде / Т. Ю. Царевская. - М.: Северный паломник, 2002. – 72 с.
179. Царевская, Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах) / Т. Ю. Царевская. – Новгород: Дмитрий Буланин, 1999. – 196 с.

180. Черемухин, Павел, иеромонах. Константинопольский собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский / Иеромонах Павел Черемухин // Богословские труды. - 1960. – 1. - С. 87-109.
181. Черемухин, Павел, иеромонах. Константинопольский собор 1157 г. и Николай, епископ Мефонский / Иеромонах Павел Черемухин // Епископ Николай Мефонский и византийское богословие: сб. исслед.; ред. П. В. Ермилов, А. Р. Фокин. - М.: Центр библейско-патрол. исслед.; Империиум Пресс, 2007. - С. 144-189.
182. Черемухин, Павел, иеромонах. Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии (Епископ Николай Мефонский, митрополит Николай Кавасила и Никита Акоминат) / Иеромонах Павел Черемухин // Богословские труды. - 1964. - 3. - С. 145-185.
183. Черемухин, Павел, иеромонах. Учение о домостроительстве спасения в византийском богословии (Епископ Николай Мефонский, митрополит Николай Кавасила и Никита Акоминат) / Иеромонах Павел Черемухин // Епископ Николай Мефонский и византийское богословие: сб. исслед.; ред. П. В. Ермилов, А. Р. Фокин. - М.: Центр библейско-патрол. исслед.; Империиум Пресс, 2007. – С. 190-271.
184. Щенникова, Л. Деисус в Византийском мире. Историографический обзор / Л. Щенникова // Вопросы искусствознания. - 1994. - 2/3. - С. 132-163.
185. Этингоф, О. Е. Античные образцы в византийском искусстве конца XI-XII в. (Богоматерь «Ласкающая» и Оплакивание) / О. Е. Этингоф // Этингоф, О. Е. Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков. - М.: Прогресс-Традиция, 2000. - С. 99-126.
186. Этингоф, О. Е. Византийская иконография «оплакивания» и античный миф о плодородии как спасении / О. Е. Этингоф // Материалы науч. конф. «Випперовские чтения - 1985. Жизнь мифа в античности». - М., 1988. - 1.: Доклады и сообщения. - С. 256-265. - 2.: Дискуссия. - С. 367-368.
187. Этингоф, О. Е. Византийские иконы VI – первой половины XIII века в России / О. Е. Этингоф. - М.: Индрик, 2005.- 766 с.

188. Этингоф, О. Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века: дис. ... канд. иск.: 07.00.12 / Этингоф Ольга Евгеньевна. - М., 1987. – 171 с.
189. Этингоф, О. Е. «Чин с Еммануилом и двумя архангелами» из Государственной Третьяковской галереи. К иконографии Деисуса / О. Е. Этингоф // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания: сб. ст.; отв. ред. Э.С. Смирнова. - М.: Модус граффити, 1997. - С. 175-187.
190. Яковлева, А. И. Техника византийских икон. Поиски соответствий с художественным стилем / А. И. Яковлева // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008; отв. ред. Е. А. Ефимова. - М.: Изд.-во МГУ, 2008. - С. 71-97.
191. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Άγιος Γεώργιος ο Διασορίτης / Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου // Χατζηδάκης Μ., Δρανδάκης Ν., Ζιας Ν., Αχειμάστου-Ποταμιάνου. Μ., Βασιλάκη-Καρακατσάνη Α. Νάξος. – Αθήνα: Μέλισσα, 1989. - Σ. 66-79. – (Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα. Ψηφιδωτά – Τοιχογραφίες, γεν. εποπτεία: Μ. Χατζηδάκης).
192. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Μ. Άγνωστες τοιχογραφίες στο ναό Ταξιάρχη της Μεσαριάς στην Άνδρο / Μ. Αχειμάστου Ποταμιάνου // Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών. - 1983. – 16/1-2. - Σ. 106-119.
193. Βαφειάδης, Κ. Το εικονογραφικό θέμα Άνω σε εν θρόνο και κάτω εν τάφω / Κ. Βαφειάδης // Μακεδονικά. - 2003. - 33. - Σ. 217-241.
194. Διονυσίου εκ Φουρνά. Η Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης / Διονυσίου εκ Φουρνά; υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. - Αγ. Πετρούπολις, 1909. - 345 σ.
195. Δρανδάκης, Ν. Β. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης / Ν. Β. Δρανδάκης - Αθήνα: Η εν Αθήναις αρχαιολογική εταιρεία , 1995. – 502 σ.
196. Ευστρατιάδης, Σ., μητρ. Θεοτοκαριον / Σ. Ευστρατιάδης. - Chennevienvres-sur-Marne, 1931. – Τ. 1. - (Άγιορειτική Βιβλιοθήκη; 7-8).
197. Κανών Κατανυκτικός, ού η Ακροστιχίς (άνευ τών Θεοτοκίων) Δέχοις τεούς δε, τούς εμούς λόγους, Ιωσήφ. Τρίτη. Ήχος α'. Οκτώηχος [Электронный ресурс] // Ελληνικά λειτουργικά κείμενα της ορθόδοξης εκκλησίας [сайт]. – URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Och/Tone1Tue.htm> (дата обращения: декабрь 2017).

198. Κανών τών Ασωμάτων. Ποίημα Θεοφάνους, έχων Ακροστιχίδα «Θεοφάνους ο πρώτος Αγγέλων ύμνος». Δευτέρα. Ήχος α'. Οκτώηχος [Электронный ресурс] // Ελληνικά λειτουργικά κείμενα της ορθόδοξης εκκλησίας [сайт]. – URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/Och/Tone1Mon.htm> (дата обращения: декабрь 2017).
199. Κομίνης, Α. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις εις τους λειτουργικούς κανόνας Ιωάννου του Δαμασκηνού και Κοσμά του Μελωδού / Α. Κομίνης // Akten des XI Internationalen Byzantinistenkongresses. - München, 1958. - S. 248-253.
200. Μητσάνη, Α. Βυζαντινή εικόνα της Παναγίας δεομένης στην Καταπολιανή Πάρου / Α. Μητσάνη // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. – 2002. - Περίοδος Δ. Τ. ΚΓ'. - Σ. 177-198.
201. Μουρίκη, Δ. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα / Δ. Μουρίκη // Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών. – 1978. – XI/1. - Σ. 115-142.
202. Μουρίκη, Δ. Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου / Δ. Μουρίκη. – Αθήνα: Εμπορική τράπεζα Ελλάδος, 1985. – 600 σ. – (Σειρά Δ': Βυζαντινά μνημεία)
203. Μουτσόπουλος, Ν. Κ. Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού / Ν. Κ. Μουτσόπουλος, Γ. Δημητροκάλλης. – Θεσσαλονίκη: Κέντρον βυζαντινών ερευνών, 1981. – 246 σ.
204. Ξυγγόπουλος, Α. Αι απολεσθείσαι τοιχογραφίαι της Παναγίας Χαλκέων / Α. Ξυγγόπουλος // Μακεδονικά. Σύγγραμμα περιοδικόν της εταιρείας μακεδονικών σπουδών; επιμέλεια Σ.Π.Κυριακίδου. - Τ. 4.: 1955-1960. – Θεσσαλονίκη, 1960. - Σ. 1-19.
205. Ορλάνδος, Α. Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου / Α. Ορλάνδος. – Εν Αθήναις, 1970. – 204 σ. – (Πραγματεία της Ακαδημίας Αθηνών 28).
206. Παπαδοπούλου, Β. Ν. Η Βυζαντινή Άρτα και τα μνημεία της / Β. Ν. Παπαδοπούλου. – Αθήνα: Επικοινωνία ΕΠΕ, 2002. – 165 σ.
207. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, Α. Ανάλεκτα Ιεροσολυμίτικης σταχυολογίας / Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως. – Εν Πετρούπολει: Тип. Киршбаума, 1894. – Τ. 2. – 540 σ.

208. Πελεκανίδης, Στ. Καστοριά. I: Βυζαντιναί τοιχογραφίαι. Πίνακες / Στ. Πελεκανίδης. – Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών σπουδών, 1953. – 64+212 φ. πιν.
209. Προστασία άμαχε... Ει τύχοι η νηστεία τών Αποστόλων. Εις τον όρθρον. Μαΐος. Τη ΚΕ΄ του αυτου μηνός. Τα Μηναία [Электронный ресурс] // Ελληνικά λειτουργικά κείμενα της ορθόδοξης εκκλησίας [сайт]. – URL: <http://graeca.mrezha.net/glt/texts/May/25.htm> (дата обращения: декабрь 2017).
210. Στυλιανού, Α. Αι τοιχογραφίαι του ναού της Παναγίας του Αράκου, Λαγουδερά / Α. Στυλιανού // Πεπραγμένα του Θ΄ Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, 1953. Τ. Α΄. - Αθήνα, 1955. - Σ. 459-467.
211. Σωτηρίου, Μ. Γ. Ενταφιασμός – θρήνος / Μ. Γ. Σωτηρίου // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. – 1974. - Περ. Δ΄. Τ. Ζ΄. - Σ. 139-147.
212. Τσιγαρίδας, Ε. Διάγραμμα της μνημειακής ζωγραφικής κατά τη βυζαντινή περίοδο (963-1453) / Ε. Τσιγαρίδας // Τάσεις του ορθόδοξου μοναχισμού 9-ος – 20-ος αιώνες. Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Οι δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού: πορευθέντες μάθετε», Θεσσαλονίκη, 28 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 1994. - Αθήνα, 1996. - Σ. 147-160.
213. Τσιγαρίδας, Ε. Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12<sup>ου</sup> αιώνα / Ε. Τσιγαρίδας. – Θεσσαλονίκη: Εταιρεία Μακεδονικών σπουδών, 1986. – 356 σ.
214. Alexiou, M. Ploys of Performance: Games and Play in the Ptochoprodromic Poems / M. Alexiou // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1999. – 53. - P. 91-109.
215. Alpatoff, M. Ein byzantinisches Tafelwerk aus der Komnenenepoche / M. Alpatoff, V. Lazareff // *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*. - Berlin, 1925. - XLVI. - S. 140-155.
216. Andaloro, M. Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa / M. Andaloro // *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. - 1970. - 17. - P. 85-153.

217. Anderson, J. C. An Examination of two Twelfth-Century Centers of Byzantine Manuscript Production: Ph. D. Diss. Princeton University / J. C. Anderson. - Princeton, N.J., 1975. – 282 leaves.
218. Anderson, J. C. The Illustrated Sermons of James the Monk: their Dates, Order, and Place in the History of Byzantine Art / J. C. Anderson // *Viator*. - University of California Press, 1991. - 22. - P. 69-120.
219. Anderson, J. C. The Illustration of Cod. Sinai Gr. 339 / J. C. Anderson // *Art Bulletin*. - 1979. - 61/2. - P. 169-185.
220. Anderson, J. C. The Seraglio Octateuch and the Kokkinobaphos Master / J. C. Anderson // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1982. - 36. - P. 83-114.
221. Andreescu, I. Torcello. III. La chronologie relative des mosaïques pariétales / I. Andreescu // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1976. - 30. - P. 247-341.
222. Angold, M. Church and Society in Byzantium Under the Comneni, 1081-1261 / M. Angold. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 604 p.
223. Anonymi. Un'ufficiatura perduta del Venerdì Santo / Anonymi // *Roma e l'Oriente*. - 1913. - 5. - P. 302-313.
224. Arranz, M. Le typicon du monastère du Saint-Sauveur à Messine. Codex Messinensis Gr. 115 A.D. 1131 / Introd., texte critique et notes par M. Arranz. – Roma: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1969. – 449 p. - (*Orientalia Christiana Analecta* 185).
225. Arranz, M. N. D. Uspensky: The Office of The All-Night Vigil In The Greek And The Russian Church / M. Arranz. // *St. Vladimir's Theological Quarterly*. - 1980. - 24/2. - P. 83-113; 24/3. P. 169-195.
226. L'art byzantin, art européen. Palais du Zappeion, Athènes, 1 avril – 15 juin 1964. La 9-eme exposition sous l'égide du Conseil de l'Europe: Catalogue. - Athènes, 1964. – 590 p.
227. Asinou across Time. Studies in the Architecture and Murals of the Panaghia Phorbiotissa, Cyprus / Ed. A. Weyl Carr and A. Nicolaïdès. – Washington, D.C.: Harvard University Press, 2013. – 448 p. - (*Dumbarton Oaks Studies* 43).

228. Babić, G. Les discussions christologiques et le décor des églises Byzantines au XII siècle. Les évêques officiant devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos / G. Babić // *Frümittelalterliche Studien*. - 1968. – 2. - S. 368-386.
229. Babić, G. Les moines-poètes dans l'église de la Mère de Dieu à Studenica / G. Babić // *Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ, септембар 1986. Примљено на IV скупу Одељења историјских наука, одржаном 29. априла 1987. године; ред. В. Кораћ. – Београд: Српска академија наука и уметности, 1988. - P. 205-216. – (Научни скупови 41) (Одељење историјских наука 11).*
230. Bardžieva-Trajkovska, D. New Elements of the painted Program in the Narthex at Nerezi / D. Bardžieva-Trajkovska // *Зорграф*. - 2002-2003. – 29. - P. 35-46.
231. Bardžieva Trajkovska, D. St. Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting / D. Bardžieva-Trajkovska. - Skopje: Sigmappres, 2004. – 201 p.
232. Bertelè, T. Numismatique byzantine suivie de deux études inédites sur les monnaies des Paléologues / T. Bertelè; ed. C. Morrison. – Wetteren: Numismatique romaine, 1978.- 182 p.
233. Bertelè, T. La Vergine Aghiosoritissa nella numismatica bizantina / T. Bertelè // *Revue des études byzantines*. - 1958. - 16. - P. 233-234.
234. Bertelli, C. L'immagine del «Monasterium Tempuli» dopo il restauro / C. Bertelli // *Archivum Fratrum Praedicatorum*. - 1961. - 31. - P. 82-111.
235. Bonfioli, M. Premesse ad un riesame critico dell' «icona» del duomo di Spoleto / M. Bonfioli, E. Ermini // *Atti del IX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo: «Il Ducato di Spoleto»*. Spoleto, 27 settembre – 2 ottobre 1982. - Spoleto, 1983. – P. 821-836.
236. Boyd, S. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wall Paintings / S. Boyd et al. // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1974. - 28. - P. 277-349.
237. Brenk, B. Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends: Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes / B. Brenk. - Wien, 1966. – 258 S. - (Wiener Byzantinische Studien 3).

238. Brown, A.C. Before Knossos: Arthur Evans travels in the Balkans and Crete / A. C. Brown. – Oxford: University of Oxford, Ashmolean Museum, 1993. – 96 p.
239. Browning, R. Enlightenment and Repression in Byzantium in the Eleventh and Twelfth Centuries / R. Browning // Past and Present. – 1975. - 69. - P. 3-23.
240. Buchthal, H. A Greek New Testament Manuscript in the Escorial Library / H. Buchthal // Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des Europäischen Mittelalters; hrsg. I. Hutter – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1984. - S. 85-98. – (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 432).
241. Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founder's *Typika* and Testaments: 5 vols. / Ed. J. Ph. Thomas, A. Constantinides-Hero with the assistance of G. Constable; trans. by R. Allison, A. Bandy, G. Dennis, G. Fiaccadori, C. Galatariotou, I. Iliev, P. Karlin-Hayter, R. Jordan, L.S.B. MacCoull, T. Miller, J. Munitiz, S. Reinert, N. Patterson Ševčenko, A.-M. Talbot, J. Thomas; with an administrative commentary by J. Thomas. - Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2000. – 2071 p. - (Dumbarton Oaks Studies 35).
242. Byzantium: 330-1453: The Catalogue of the Exhibition / Ed. R. Cormack and M. Vassilaki. – London: Royal Academy of Arts, 2008. – 496 p.
243. Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections: The Catalogue of the Exhibition, 9 December 1994 – 23 April 1995 / Ed. D. Buckton. – London: British Museum Press, 1995. – 240 p.
244. Die Cappella Palatina in Palermo. Geschichte, Kunst, Funktionen. Forschungsergebnisse der Restaurierungen / T. Dittelbach. – Künzelsau: Swiridoff, 2011. – 623 s.
245. Carr, A. W. Byzantine Illumination 1150-1250. The Study of a Provincial Tradition / A. W. Carr; Foreword by H. L. Kessler. – Chicago; London: The University of Chicago Press, 1987. – 320 p. - (Studies in Medieval Manuscript Illumination) (Chicago Visual Library Text-Fiche Series 47).

246. Carr, A. W. *A Byzantine Masterpiece Recovered. The Thirteenth-Century Murals of Lysi, Cyprus* / A. W. Carr, L. J. Morrocco; intr. by B. Davezac. – Austin: University of Texas Press, 1991. – 157 p.
247. Carr, A. W. *Deesis* / A. W. Carr // *The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.*; ed. A. Kazhdan et al. – New York; Oxford, 1991. - Vol. 1. - P. 599-600.
248. Carr, A. W. *Illuminated Musical Manuscripts in Byzantium: A Note on the Late Twelfth Century* / A. W. Carr // *Gesta*. - 1981. - 28/1. - P. 41-52.
249. *Change in the Byzantine World in the Twelfth and Thirteenth Centuries. First International Sevgi Gönül Byzantine Studies Symposium. Proceedings. Istanbul, 25-28 June* / Foreword A. Ödekan, E. Akyürek, N. Necipoğlu. – Istanbul: Vehbi Koc Vakfı, 2010. – 674 p.
250. Chatzidakis, M. *La peinture byzantine et du Haut Moyen âge* / M. Chatzidakis, A. Grabar. – Paris: Editions du Pont Royal, 1965. – 63+176 p.
251. Chatzidakis, N. *Hosios Loukas* / N. Chatzidakis. – Athens: Melissa, 1997. – 96 p. – (Byzantine Art in Greece. Mosaics - Wall Paintings; gen. ed. M. Chatzidakis).
252. Chatzidakis-Bacharas, Th. *Les peintures murales de Hosios Loukas: les chapelles occidentales* / Th. Chatzidakis-Bacharas; pref. by A. Grabar – Athènes: Christianiki Archeologiki Etaireia, 1982. – 220 p.
253. Clucas, L. *The Trial of John Italos and the Crisis of Intellectual Values in Byzantium in the Eleventh Century* / L. Clucas. – München: Institut für Byzantinistik, Neugriechische Philologie und Byzantinische Kunstgeschichte der Universität, 1981. – 266 p. - (Miscellanea Byzantina Monacesia 26)
254. Conomos, D. *Byzantine Hymnography and Byzantine Chant* / D. Conomos. – Brookline, Mass.: Hellenic College Press, 1984. – 50 p.
255. Cormack, R. *Painting after Iconoclasm* / R. Cormack // *Iconoclasm. Papers given at the 9th Spring Symposium of Byzantine Studies. University of Birmingham, March 1975*; ed. A. Bryer, J. Herrin. – Birmingham: Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, 1977. - P. 153-163.
256. Cutler, A. *The Aristocratic Psalters in Byzantium* / A. Cutler. – Paris: Picard, 1984. - 126 p. – (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques 13)

257. Cutler, A. *Byzance Médiévale, 700-1204* / A. Cutler, J. M. Spieser. – Paris: Gallimard, 1996. – 448 p.
258. Cutler, A. *Under the Sign of the Deesis: on the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature* / A. Cutler // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1987. - 46. - P. 145-154.
259. Dale, Th. E. A. *Relics, Prayer and Politics in Medieval Venetia: Romanesque Painting in the Crypt of Aquileia Cathedral* / Th. E. A. Dale. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997. – 170 p.
260. Delehaye, H. *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e Codice Sirmondiano Nunc Berolinensi* / H. Delehaye. – Bruxelles: Socios Bollandianos, 1902. - 1180 col.
261. Demetrakopoulos, A. *The Exegesis of the Canons in the Twelfth Century as a School Texts* / A. Demetrakopoulos // *Δίπτυχα*. - 1979. - T. 1. - Σ. 143-158.
262. Demus, O. *Die byzantinischen Mosaikikonen. I. Die grossformatigen Ikonen* / O. Demus. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1991. – 102 S.
263. Demus, O. *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei* / O. Demus. // *Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress 1958*. 4/2. - München, 1960. - S. 1-63.
264. Demus, O. *The Mosaics of Norman Sicily* / O. Demus. – London: Routledge and Kegan Paul, 1949. – 478 p.
265. Demus, O. *The Mosaics of San Marco in Venice: 2 vols. in 4 parts* / O. Demus. – Chicago: University of Chicago Press, 1984. - 1116 p.
266. Demus, O. *The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art* / O. Demus // *The Kariye Djami. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*; ed. P.A. Underwood, Byzantine Institute (Boston, Mass.). - New York: Pantheon Books; Princeton, N.Y.: Princeton University Press, 1975. - P. 109-160.
267. Diehl, Ch. *La dernière renaissance de l'art byzantin* / Ch. Diehl // *Journal des savants*. – 1917. - 15e année, Août. - P. 361-376.

268. Diehl, Ch. Manuel d'art Byzantin: 2 vols. / Ch. Diehl. – Paris: Picard, 1925/1926. - 946 p.
269. Djurić, V. J. Fresques du monastère de Veljusa / V. J. Djurić // Akten des XI. Internationalen Byzantinistenkongresses, 1958; hrsg. F. Dölger, H.-G. Beck. – München: C. H. Beck, 1960. - S. 113-121.
270. Djurić, V. J. La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe siècles / V. J. Djurić // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, septembre 1976. I. - Athènes, 1979. - P. 167-176.
271. Epstein, A. W. Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia / A. W. Epstein. – Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986. – 228 p. - (Dumbarton Oaks Studies 22).
272. Evans, A. J. Antiquarian Researches in Illyrium / A. J. Evans // Society of Antiquaries of London. Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity. - 1885. - 49. - P. 96-97.
273. Gautier, P. Requisitoire du patriarche Jean d'Antioche contre le charisticariat / P. Gautier // Revue des études Byzantines. – 1975. - 33. - P. 77-132.
274. Gautier, P. Le typicon de la Théotokos Évergétis / P. Gautier // Revue des études Byzantines. – 1982. - 40. - P. 5-101.
275. Gautier, P. Le typikon de la Théotokos Kécharitôméné / P. Gautier // Revue des études byzantines. - 1985. – 43. - P 5-165.
276. Gautier, P. Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator / P. Gautier // Revue des études byzantines. - 1974. – 32. - P. 26-130.
277. Gautier, P. Le typikon du sébaste Grégoire Pakourianos / P. Gautier // Revue des études byzantines. - 1984. – 42. - P. 5-145.
278. Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Cruci, etc. / Georgii Nicomediensis // Patrologiae cursus completus. Series graeca; ed. J.-P. Migne. - Paris, 1860. - Vol. 100. - Cols. 1457-1489.
279. Gerstel, Sh. E. Y. Apostolic embraces in Communion scenes of Byzantine Macedonia / Sh. E. Y. Gerstel // Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge. - 1996. – 44. - P. 141-148.

280. *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261* / Ed. H. C. Evans, W. D. Wixom; with essays by S. P. Vryonis et al. - New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997. – 344 p.
281. Gouillard, J. *Le Procès officiel de Jean l'Italien. Les actes et leurs sous-entendus* / J. Gouillard // *Travaux et mémoires*. - 1985. - 9. - P. 133–174.
282. Gouillard, J. *Le synodikon de l'Orthodoxie: Édition et commentaire* / J. Gouillard // *Travaux et Mémoires*. - 1967. - 2. – 316 p.
283. Gounaris, G. *The Church of Christ in Veria* / G. Gounaris. – Thessaloniki: Institute for Balkan Studies, 1991. – 57 p.
284. Grabar, A. *La peinture Byzantine* / A. Grabar. – Genève: Éditions d'art Albert Scira, 1953. – 200 p.
285. Grishin, S. *Literary Evidence for the Dating of the Backovo Ossuary Frescoes* / S. Grishin // *Byzantina Australiensia*. - 1978. - 1. - P. 90-100.
286. Hadermann-Misguich, L. *Kurbinovo. Les fresques de Saint George et la peinture Byzantine du XII siècle: 2 vols.* / L. Hadermann-Misguich. – Bruxelles: Édit. de Byzantion, 1975. – 606 p., 191 pl.
287. Hadermann-Misguich, L. *La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIIIe siècle* / L. Hadermann-Misguich // *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes, septembre 1976*. I. - Athènes, 1979. - P. 255-284.
288. Hadermann-Misguich, L. *Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'épithaphios thrénos dans une icône du XV-e siècle conservée à Patmos* / L. Hadermann-Misguich // *Byzantinische Zeitschrift*. - 1966. - 59/2 - S. 359-364.
289. Hadermann-Misguich, L. *Rudolf Naumann et Hans Belting. Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken* / L. Hadermann-Misguich // *L'antiquité classique*. - 1969. – T. 38, fasc. 2. - P. 680-683.
290. Hadermann-Misguich, L. *Tendances expressives et recherches ornamentals dans la peinture Byzantine de la seconde moitié du XII siècle* / L. Hadermann-Misguich // *Byzantion*. – 1965. - 35/2. - P. 429-447.

291. Haldon, J. F. «Change» in Byzantium. Thinking about Stability, Resilience and Movement in Medieval East Roman Society / J. F. Haldon // 23 International Congress of Byzantine Studies Belgrade, 22–27 August 2016. Program. - Belgrade, 2016. - P. 3.
292. Hamann-MacLean, R. Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert. Bd. 2 / R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben. – Giessen: Schmitz, 1976. – 490 S. – (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe 2: Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Bd. 4).
293. Hamann-MacLean, R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11 bis zum frühen 14 Jahrhundert. 1. Bildband / R. Hamann-MacLean, H. Hallensleben. – Giessen: W. Schmitz in Komm., 1963. – 39 S., 169 T. - (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe 2: Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas. Bd. 3).
294. Hannick, Ch. Dimanche. Office selon les huit tons. Ὁκτώηχος / Intr. par Dom N. Egender, o.s.b., Ch. Hannik. - Chevetogne, 1972. – 620 p. - (La prière des Églises de rite byzantin 3).
295. Hendy, M. F. Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Wittemore Collection. Vol. 4: Alexius I to Michael VIII, 1081-1261 / M. F. Hendy; ed. A. R. Bellinger, Ph. Grierson. - Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection; Harvard University Press, 1999. – 730 p.
296. Hendy, M. F. Coinage and Money in the Byzantine Empire 1081-1261 / M. F. Hendy. – Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies; trustees for Harvard University, 1969. – 453 p. - (Dumbarton Oaks Studies 12).
297. Hutter, I. Le copiste du Métaphraste: on a Center for Manuscript Production in Eleventh Century Constantinople / I. Hutter // I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca, Cremona, 4-10 ottobre 1998; a cura di G. Prato. - Firenze, 2000. - P. 535-586.
298. Hutter, I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library / I. Hutter. – Stuttgart: Hiersemann, 1977. – 270 S.

299. Hutter, I. Die Homilien des Mönches Jakobos und ihre Illustrationen (Vat. gr. 1162 – Paris. gr. 1208): Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades. Universität Wien: 2 Bd. / I. Hutter. - Wien, 1970. – 535+57 Bl.
300. Hutter, I. Marien-Homilien: Vat. graec. 1162; 1. Hälfte 12. Jahrhundert. Faks-Bd.; Einführungs-Bd.: Das Marienhomiliar des Mönches Jakobos von Kokkinobaphos: Codex Vaticanus graecus 1162 / I. Hutter, P. Canart. – Zürich : Belser, 1991. – 194 Bl., 89 S. – (Codices e Vaticanis selecti quam simillime expressi 79).
301. Hutter, I. Theodoros Βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu / I. Hutter. // Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. – 1997. - 51/1. - P. 177-208. - (Οπώρα. Studi in onore di mgr. P. Canart per il LXX compleanno / A cura di S. Luca, L. Perria).
302. Jordan, R. H. The Hypotyposis of the Monastery of the Theotokos Evergetis, Constantinople (11th – 12th Centuries). Introduction, Translation and Commentary / R. H. Jordan, R. Morris. – Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2012. – 301 p.
303. Kalavrezou, I. Exchanging embrace. The body of salvation / I. Kalavrezou // Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium; ed. by M. Vassilaki. – Aldershot: Ahgate, 2004. - P. 103-115.
304. Kalavrezou-Maxeiner, I. Byzantine Icons in Steatite: 2 vols. / I. Kalavrezou-Maxeiner. - Vienna: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985. – 252 p., 100 pl. - (Byzantina Vindobonensia 15/1,2).
305. Kalavrezou-Maxeiner, I. Dating the Romanos Ivory / I. Kalavrezou-Maxeiner // Dumbarton Oaks Papers. - 1977. - 31. - P. 305-325.
306. Kazhdan, A. Artemios / A. Kazhdan, N.P. Ševčenko // The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.; ed. A. Kazhdan et al. – New York ; Oxford, 1991. - Vol.1. - P. 194.
307. Kazhdan, A. Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries / A. Kazhdan, A. Epstein. – Berkley, CA; Los Angeles; London: University of California Press, 1985.- 287 p.
308. Kazhdan, A. P. Eustathius of Thessalonika: the Life and Opinions of a Twelfth-century Byzantine Rhetor / A. P. Kazhdan // Kazhdan, A. P., Franklin, S. Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries. –Cambridge: Cambridge

- University Press; Paris: Éditions de la Maison des Sciens de l'Homme, 1984. - P. 115-195.
309. Kazhdan, A. Euthymios the Great / A. Kazhdan, N. P. Ševčenko // The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.; ed. A. Kazhdan et al. – New York; Oxford, 1991. - Vol. 2. - P. 756-757.
310. Kazhdan, A. Menas / A. Kazhdan, N. P. Ševčenko // The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.; ed. A. Kazhdan et al. – New York; Oxford, 1991. - Vol. 2. - P. 1339.
311. Kazhdan, A. Sabas / A. Kazhdan, N. P. Ševčenko // The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.; ed. A. Kazhdan et al. – New York; Oxford, 1991. - Vol. 3. - P. 1823.
312. Kazhdan, A. P. Theodore Prodromus: a Reappraisal / A. P. Kazhdan // Kazhdan A.P., Franklin S. Studies on Byzantine Literature of the Eleventh and Twelfth Centuries. – Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Éditions de la Maison des Sciens de l'Homme, 1984. - P. 87-114.
313. Kitzinger, E. The Byzantine Contribution to Wesrern Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries / E. Kitzinger // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1966. – 20. - P. 25-47.
314. Kitzinger, E. Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century, Problems of Stylistic Relationships / E. Kitzinger // *Gesta*. – 1970. - 9/2. - P. 49-58.
315. Kitzinger, E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art / E. Kitzinger // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1963. – 17. - P. 95-115.
316. Kitzinger, E. The Hellenistic Heritage in Byzantine Art Reconsidered / E. Kitzinger // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. - 1981. - 31/2. - P. 657-675.
317. Kitzinger, E. I mosaici di Monreale / E. Kitzinger. – Palermo: Flaccovio, 1960. – 132 p.
318. Kitzinger, E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo / E. Kitzinger. - Washington, D.C., 1990. – 324 p. - (Dumbarton Oaks Studies XXVII).
319. Kitzinger, E. I mosaici del periodo Normanno in Sicilia: 6 fasc. / E. Kitzinger. – Palermo: Accademia nazionale di scienze, lettere et arti di Palermo, 1992-2000.

320. Kollias, E. Patmos / E. Kollias. – Athen: Melissa, 1987. – 40 S. – (Byzantinische Kunst in Griechenland. Mosaiken - Wandmalereien / Herausgeber M. Chatzidakis).
321. Kouroupou, M. Commémoraisons des Comnènes dans le typikon liturgique du monastère du Christ Philanthrope (MS. Panaghia Kamariotissa 29) / M. Kouroupou, J.-F. Vannier // *Revue des études byzantines*. - 2005. - 63. - P. 43-68.
322. Lafontaine-Dosogne, J. Die Epoche der Dukas, der Komnenen und der Angeloi / J. Lafontaine-Dosogne // *Byzanz und der christliche Osten*; von W. F. Volbach u. J. Lafontaine-Dosogne. – Frankfurt am Main; Berlin; Wien: Propyläen Verlag, 1968. - P. 111-126. - (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3).
323. Lathoud, D. Le sanctuaire de la Vierge aux Chalcopratia / D. Lathoud // *Échos d'Orient*. - 1924. - 23. - P. 36-60.
324. Laurent, V. Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin. L'administration centrale / V. Laurent; ed. P. Gautier, N. Oikonomides, W. Seibt. – Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1981. – 740 p. – (Publications de l'Institut Français d'Études Byzantines).
325. Laurent, V. Le Corpus des sceaux de l'empire byzantin. Vol. 5,2: L'Église / V. Laurent. – Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1965. – 538 p., 197 pl. - (Publications de l'Institut Français d'Études Byzantines).
326. Laurent, V. Le rituel de la proscomidie et le metropolite de Crète Elie / V. Laurent // *Revue des études Byzantines*. – 1958. - 16. - P. 116-142.
327. Lebedeva, V. Zwei Bleiziegel eines Pothos des X-XI Jahrhunderts / V. Lebedeva // *Byzantinische Zeitschrift*. - 1928. - 28. - S. 392-395.
328. Leroy, J. La reforme studite / J. Leroy // *Il monachesimo orientale. Atti del convegno di studi orientali che sul predetto tema si tenne a Roma, sotto la direzione del pontificio istituto orientale, nei giorni 9, 10, 11 e 12 aprile 1958*. – Roma, 1958. - P. 181-214. - (Orientalia Christiana Analecta 153).
329. Leroy, J. La vie quotidienne du moine studite / J. Leroy. // *Irénikon*. – 1954. - 27. - P. 21-50.

330. Levy, K. Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine 1071-1261 / K. Levy // Congrès International d'Études Byzantines. XV. Athènes, septembre 1976. III. Rapports et co-rapports. 3. Art et archéologie. - Athènes, 1976. - P. 281-288.
331. Lidov, A. The Mural Paintings of Akhtala / A. Lidov. – Moscow: Nauka, 1991. – 129 p.
332. Linardou, K. The Couch of Solomon, A Monk, A Byzantine Lady and the Song of Songs / K. Linardou // The Church and Mary. Papers read at the 2001 summer meeting and the 2002 winter meeting of the Ecclesiastical History Society; ed. By R.N. Swanson. – Woodbridge: Published for the Ecclesiastical History Society by the Boydell Press, 2004. - P. 71-85.
333. Linardou, K. Depicting Salvation: Typological Images of the Mother of God in the Kokkinobaphos Manuscripts / K. Linardou // The Cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and Images; ed. By L. Brubaker, M. Cunningham. – Aldershot: Published by Ashgate Publishing Limited, 2011. - P. 133-149. - (Birmingham Byzantine and Ottoman Studies).
334. Linardou, K. The Homilies of Iakovos of the Kokkinobaphou Monastery / K. Linardou // A Companion to Byzantine Illustrated Manuscripts; ed. V. Tsamakda. – Boston; Leiden: Brill, 2017. – P. 382-394. – (Bryll's Companions to the Byzantine World / Managing Editor W. Brandes. Vol. 2).
335. Linardou, K. Imperial Impersonations: Disguised Portraits of a Komnenian Prince and his Father / K. Linardou // John II Komnenos, Emperor of Byzantium: In the Shadow of Father and Son; ed. By A. Bucossi, A. Rodrigues Suarez. – London; New York: Routledge, 2016. - P. 155-182.
336. Linardou, K. The Kokkinobaphos Manuscripts Revisited: The Internal Evidence for the Books / K. Linardou // Scriptorium. Revue internationale des études relatives aux manuscrits. - Bruxelles, 2007. - LXI. 2. - P. 384-407.
337. Linardou, K. Mary and her Books in the Kokkinobaphos Manuscripts: Female Literacy or Visual Strategies of Narration? / K. Linardou // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. – 2008. - Περίοδος Δ', Τ. ΚΘ'. - Σ. 35-48.

338. Linardou, K. Reading Two Byzantine Illustrated Books: the Kokkinobaphos Manuscripts (Vaticanus graecus 1162 and Parisinus graecus 1208) and their Illustration: a thesis submitted to the University of Birmingham for the degree of Doctor of Philosophy. Institute of Archaeology and Antiquity. School of Historical Studies / K. Linardou. - The University of Birmingham. - May 2004. – 351 p.
339. Ljubinković, R. La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles / R. Ljubinković // IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. - Ravenna, 1962. - P. 410-450.
340. Magdalino, P. The Emperor in Byzantine Art of the 12th Century / P. Magdalino, R. Nelson // Byzantinische Forschungen. - 1982. - 8. - S. 123-183.
341. Magdalino, P. The Empire of Manuel I Komnenos 1143-1180 / P. Magdalino. – Cambridge: Cambridge University Press, 1993. – 557 p.
342. Maguire, H. Art and Eloquence in Byzantium / H. Maguire. – Princeton: Princeton University Press, 1982. – 222 p.
343. Maguire, H. The Depiction of Sorow in Middle Byzantine Art / H. Maguire // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1977. - 31. - P. 123-174.
344. Maguire, H. Two Modes of Narration in Byzantine Art / H. Maguire // *Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann*; ed. Chr. Moss, D. Mouriki. – Princeton, N.J.: University Press, 1995. - P. 385-395 (Publications of the Department of Art and Archaeology, Princeton University)
345. Malmquist, T. Byzantine 12<sup>th</sup> Century Frescoes in Kastoria: Agioi Anargiroi and Agios Nikolaos tou Kasnitsi / T. Malmquist. – Uppsala: University of Uppsala, 1979. – 199 p. – (Acta Universitatis Upsalensis. Figura. N. S. 18)
346. Mango, C. The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings / C. Mango, E.J.W. Hawkins // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1966. – 20. - P. 119-206.
347. Mango, C. The Monastery of St Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and Its Wallpaintings. Part I: Description / C. Mango // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1990. - 44. - P. 63-94.
348. Mango, C. Notes on Byzantine Monuments / C. Mango // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1969/70. - 23/24. - P. 369-375.

349. Mango, C. Three Imperial Byzantine Sarcophagi Discovered in 1750 / C. Mango // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1962. - 16. - P. 397-402.
350. Marava-Chatzinicolaou, A. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Vol. 1: Manuscripts of New Testament Texts 10<sup>th</sup>-12<sup>th</sup> Century / A. Marava-Chatzinicolaou, Ch. Toufexi-Paschou. – Athens: Academy of Athens, 1978. – 257 p.
351. Martin, J. R. The Dead Christ on the Cross in Byzantine Art / J. R. Martin // *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*; ed. K. Weitzmann et al. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955. - P. 189-196.
352. Mathew, G. *Byzantine Aesthetics* / G. Mathew. – London: John Murray, 1963. – 189 p.
353. Mavrodinova, L. Sur la datation des peintures murales de l'église-ossuaire de Backovo / L. Mavrodinova // *Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια πνευματικής του προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*. – Τ. Β'. – Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πολιτεχνική σχολή, Τμήμα αρχιτεκτόνων, 1991. - Σ. 1121-1140.
354. Megaw, A. H. S. The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes / A. H. S. Megaw, E. J. W. Hawkins // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1962. – 16. - P. 277-348.
355. Megaw, A. H. S. Twelfth Century Frescoes in Cyprus / A. H. S. Megaw // *Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines, Ochride, 10-16 septembre 1961*. III. - Beograd, 1964. - P. 257-266.
356. Meredith, C. The Illustration of Codex Ebnerianus. A Study in Liturgical Illustration of the Comnenian Period / C. Meredith // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. - 1966. - 29. - P. 419-424.
357. Millet, G. L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle / G. Millet // *Atti del V Congresso internazionale di studi Bizantini*. Roma, 20-26 settembre 1936. – 2. – Roma: Tip. Del Senato del dott. G. Bardi, 1940. - P. 272-297. – (Studi bizantini e neoellenici 6).

358. Millet, G. L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle / G. Millet // Histoire de l'Art ; ed. A. Michel. – Paris: A. Colin, 1908. - T. III/2. - P. 928-962.
359. Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du mont Athos / G. Millet. – Paris: A. Fontemoing, 1916. – LXIV, 809 p. – (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome 109).
360. Montana, F. I canoni giambici di Giovanni Damasceno per le feste di Natale, Teofania e Pentecoste nelle esegesi di Gregorio di Corinto / F. Montana // Koinonia. - 1989. - 13. - P. 31-49.
361. Morris, R. The Byzantine Aristocracy and the Monasteries / R. Morris // The Byzantine Aristocracy, IX to XIII centuries; ed. M. Angold. – Oxford: British Archaeological Reports, 1984. - P. 117-124. - (British Archaeological Reports. International Series 221).
362. Morris, R. Monks and Laymen in Byzantium, 843-1118 / R. Morris. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (First published 1995). – 330 p.
363. Morrisson, C. Coinage and Money in Byzantine Typika / C. Morrisson // Dumbarton Oaks Papers. - 2002. – 56. - P. 263-275.
364. Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Exh. Cat. Benaki Museum, October 20, 2000 – January 20, 2001; ed. M. Vassilaki. – Athens: Benaki museum; Milan: Skira, 2000. – 531 p.
365. Mouratoff, P. P. La peinture Byzantine; trad. J. Chuzeville / P. P. Mouratoff. – Paris: G. Crès, 1928; 2 ed.: Paris: A. Weber, 1935.
366. Mouriki, D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium / D. Mouriki // Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. I. Teil: Die Hauptreferate. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982. - S. 725-757. – (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/1+2).
367. Mouriki, D. The Mosaics of Nea Moni on Chios: 2 vols. / D. Mouriki. – Athens: Commercial Bank of Greece, 1985. – 280+343 p.

368. Mouriki, D. The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art / D. Mouriki // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. - 1971. – 20. - S. 249-280.
369. Mouriki, D. La presance georgienne au Sinai d'après le temoignage des icones du monastere de St Catherine / D. Mouriki // *Βυζάντιο και Γεωργία. Καλλιτεχνικές και πολιτιστικές σχέσεις. Συμπόσιο. Αμφιθέατρο του Πολεμικού Μουσείου, Αθήνα, 9-11 Ιουνίου 1990*. - Athens, 1991. - P. 39-40.
370. Mouriki, D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries / D. Mouriki // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980-1981. – 24-25. - P. 77-124.
371. Nelson, R. S. Theoktistos and Associates in Twelfth-Century Constantinople: An Illustrated New Testament of A. D. 1133 / R. S. Nelson // *J. Paul Getty Museums Journal*. - 1987. - 15. - P. 53-78.
372. Der Nersessian, S. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection / S. Der Nersessian // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1960. - 14. - P. 71-86.
373. Nesbitt, J., Wiita, J. A Confraternity of the Comnenian Era / J. Nesbitt, J. Wiita // *Byzantinische Zeitschrift*. - 1975. - 68. - S. 360-384.
374. Nicetae Choniatae ex libro XXIV Thesauri orthodoxae fidei. Synodus graecae ecclesiae de dogmate circa illa verba, «Tu es qui offers, et qui offereris, et qui recipis»... / Nicetae Choniatae // *Patrologiae cursus completus. Series graeca*; ed. J.-P. Migne. - Paris, 1865. - Vol. 140. - Col. 137-202.
375. Nicolaïdes, A. L' eglise de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: etude iconographique des fresques de 1192 / A. Nicolaïdes // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1996. - 50. - P. 1-137.
376. Okuneff, N. La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz / N. Okuneff // *Slavia*. – 1927. - VI. № 2-3. - P. 603-609.
377. Okuneff, N. Les peintures de l'église de Nérèzi et leur date / N. Okuneff // *Actes du IIIe Congrès international d'études byzantines. Session d'Athènes, Octobre 1930*; ed. par A. C. Orlandos. - Athènes, 1932. - P. 247-248.

378. Omont, H. *Évangiles avec peintures byzantines du XI-e siècle: reproduction des 361 miniatures du ms. grec 74 de la Bibliothèque nationale / H. Omont (pref.)*. – Paris: Berthaud, 1908.
379. Omont, H. *Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (ms. grec 1208 de Paris) / H. Omont*. - Paris, 1927. - (Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures XI).
380. *Oriente cristiano e santità: figure e storie di santi tra Bisanzio e Oriente. Catalogo mostra Biblioteca Nazionale Marciana Venezia, 2 luglio – 14 novembre 1998 / A cura di S. Gentile*. – Milano: Centro Tibaldi/Rose, 1998. – 376 p.
381. *The Ossuary of the Bachkovo monastery / Ed. E. Bakalova in collaboration with V. Karageorghis, L. Leventis*. – Plovdiv: Pygmalion, 2003. – 183 p.
382. Ousterhout, R. *Byzantine Funerary Architecture of the Twelfth Century / R. Ousterhout // Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век; редкол.: О. Е. Этингоф (отв. ред.) и др.* - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С. 9-17.
383. Ousterhout, R. *Women at Tombs: Narrative, Theatricality, and the Contemplative Mode / R. Ousterhout // Wonderful Things: Byzantium Through Its Art. Papers from the Forty Spring Symposium of Byzantine Studies. London, 20-22 March, 2009; ed. by A. Eastmond and L. James*. - Farnham: Ashgate, 2013. - P. 236-245.
384. Pallas, D. *Passion und Bestattung Christi in Byzanz. Der Ritus – das Bild / D. Pallas*. – München: Institut für Byzantinistik und Neugriechische Philologie der Universität, 1965. – 338 S. - (Miscellanea Byzantina Monacensia 2).
385. Panayotidi, M. *La peinture monumentale en Grèce de la fin de l'iconoclasme jusqu'à l'avènement des Comnènes (843-1081) / M. Panayotidi // Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*. - 1986. - 34. - P. 75-108.
386. Panayotidi, M. *The Question of the Role of the Donor and of the Painter. A Rudimentary Approach / M. Panayotidi // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. – 1993-1994. - Περ. Δ. Τ. ΙΤ'. - Σ. 143-156.

387. Panayotidi, M. The Wall-paintings of the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in Twelfth-century Painting / M. Panayotidi // *Byzantinische Forschungen*. – 1989. - 14/1. - P. 457-484.
388. Papadaki-Oekland, S. Patrons and Artistic Production in Crete During the Twelfth Century. A Preliminary Approach / S. Papadaki-Oekland // *Древнерусское искусство: Русь и страны византийского мира: XII век; редкол.: О. Е. Этингоф (отв. ред.) и др.* - СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. - С 33-48.
389. Papadopoulos, K. Die Wandmalereien des XI Jahrhunderts in der Kirche Παναγία των Χαλκίων in Thessaloniki / K. Papadopoulos. – Graz: Böhlau; Köln, 1966. – 120 S. – (Byzantina Vindobonensia 2).
390. Papageorgiou, A. The Narthex of the Churches of the Middle Byzantine Period in Cyprus / A. Papageorgiou // *Rayonnement grec. Hommages à Charles Delvoye*; ed. L. Hadermann-Misguich, G. Raepsaet, G. Cambier. –Bruxelles: Éd. de Univ., 1982. - P. 437-448.
391. Papaioannou, K. La peinture Byzantine et russe / K. Papaioannou. – Lausanne: Rencontre, 1965. – 207 p. – (Histoire générale de la peinture 5).
392. Papamastorakis, T. Re-deconstructing the Khakhuli Triptych / T. Papamastorakis // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. – 2002. - Περ. Δ. Τ. ΚΓ'. - Σ. 225-251.
393. Patmos. The Treasures of the Monastery / Ed. A. Kominis. – Athens: Ekdotike Athenon, 1988. – 383 p.
394. Pelekanidis, S. Kastoria / S. Pelekanidis, M. Chatzidakis. – Athens: Melissa, 1985. – 119 p. – (Byzantine Art in Greece. Mosaics -Wall Paintings; gen. ed. M. Chatzidakis).
395. Penna, V. The Mother of God on Coins and Lead Seals / V. Penna // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Exh. Cat. Benaki Museum*; ed. M. Vassilaki. – Milan; Athens, 2000. - P. 209-217.
396. Pennas, Ch. The Byzantine Church of Panagia Krena in Chios: History, Architecture, Sculpture, Painting (Late Twelfth Century) / Ch. Pennas. – Leiden: Alexandros Press, 2017. – 388 p.

397. Pennas, Ch. An Unusual «Deesis» in the Narthex of Panagia Krena, Chios / Ch. Pennas // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. – 1994. - Περ. Δ. Τ. ΙΖ'. - Σ. 193-198.
398. Petit, L. Typicon du monastère de la Kosmosotira près d' Aenos (1152) / L. Petit // Известия Русского Археологического Института в Константинополе. - 1908. - 13. - С. 17-75.
399. Radojčić, S. Jugoslawien / S. Radojčić // Byzanz und der christliche Osten; W. F. Volbach u. J. Lafontaine-Dosogne. – Berlin: Propyläen Verlag, 1968. – S. 257-274. - (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3).
400. Reading Eustathios of Thessalonike / Ed. F. Pontani, V. Katsaros, V. Sarris. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH; Boston, 2017. – 373 p.
401. Richard, M. Florilèges spirituels / M. Richard // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique; ed. M. Viller. - Paris, 1962. - Vol. 5. - Cols. 499-510.
402. Roncey, S. Eustathios at Prodromos Petra? Some Remarks on the Manuscript Tradition of the *Exegesis in Canonem Iambicum Pentecostalem* / S. Roncey // Reading Eustathios of Thessalonike; ed. F. Pontani, V. Katsaros, V. Sarris. – Berlin: Walter de Gruyter GmbH; Boston, 2017. – P. 181-198.
403. Roncey, S. L'Exegesis in canonem iambicum di Eustazio di Tessalonica / S. Roncey // Aevum. - 1985. - 59. - P. 241-266.
404. Roncey, S. An Introduction to Eustathios' Exegesis in canonem iambicum / S. Roncey // Dumbarton Oaks Papers. - 1991. - 45. - P. 149-158.
405. Roncey, S. Those “Whose Writings were Exchanged”: John of Damascus, George Choeroboscus and John ‘Arklas’ according to the Prooimion of Eustathios's *Exegesis in Canonem Iambicum de Pentecoste* / S. Roncey // Novum Millennium. Studies on Byzantine History and Culture Dedicated to Paul Speck, 19 December 1999; ed. C. Sode, S. Takács. - London; New York: Routledge, 2016 (first published 2001 by Ashgate Publishing). - P. 327-336.
406. Sacopoulou, M. Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie / M. Sacopoulou. – Bruxelles: Éd. De Byzantion, 1966. – 137 p. – (Bibliothèque de Byzantion 2)

407. Saint Niketas near Skopje: a foundation of King Milutin / Miodrag Marković. – Belgrade: Official Gazette; Faculty of Philosophy; The Institute of Art History, 2015. – 375 p.
408. Salaville, S. Philosophie et Théologie ou Épisodes scolasytiques à Byzance de 1059 à 1117 / S. Salaville // *Échos d'Orient*. - 1930. - 29. - P. 132–156.
409. Schlumberger, G. Sigillographie de l'empire byzantin / G. Schlumberger. – Paris: Leroux, 1884. – 748 p.
410. Schweinfurth, Ph. Die Byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung / Ph. Schweinfurth. - Berlin, F. Kupferberg, 1943. - 162 S., 126 Taf.; Mainz: Kupferberg, 1954. – 222 S.
411. Seibt, W. Die Darstellung der Theotokos auf Byzantinischen Bleisiegeln, besonders im 11 Jahrhundert / W. Seibt // *Studies in Byzantine Sigillography*. - 1987. - 1. - P. 35-56.
412. Ševčenko, N. P. The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy / N. P. Ševčenko. – Farnham: Ashgate Variorum, 2013. – 358 p.
413. Ševčenko, N. P. The Five Hymnographers at Nerezi / N.P. Ševčenko // *Χρυσῶν Πύλων. Златаја врата. Essays presented to Ihor Ševčenko on his eightieth birthday by his colleagues and students; ed. By Peter Schreiner and Olga Strakhov. 2 (Palaeoslavica. 10/2)*. - Cambridge Ma., 2002. - P. 55-68. – (=Ševčenko, N. P. The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy. Farnham: Ashgate Variorum, 2013. Pt. XIII).
414. Ševčenko, N. P. Ikons in the Liturgy / N. P. Ševčenko // *Dumbarton Oaks Papers*. – 1991. - 45. - P. 45-57. - (=Ševčenko, N. P. The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy. Farnham: Ashgate Variorum, 2013. Pt. XI. P. 1-41).
415. Ševčenko, N. P. The Mother of God in Illuminated Manuscripts / N. P. Ševčenko // *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Exh. Cat. Benaki Museum; ed. M. Vassilaki*. – Milan; Athens, 2000. - P. 155-165.
416. Ševčenko, N. P. The Posthumous Miracles of St. Eustratios on a Sinai Templon Beam / N. P. Ševčenko // *Byzantine Religious Culture. Studies in Honor of Alice-Mary Talbot; ed. D. Sullivan, E. Fisher, St. Papaioannou*. – Boston; Leiden: Brill, 2012. - P.

267-290. – (The Medieval Mediterranean. Peoples, Economies and Cultures, 400-1500 / managing editor H. Kennedy. Vol. 92).

417. Ševčenko, N. P. The Service of the Virgin's Lament Revisited / N. P. Ševčenko // The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images; ed. L. Brubaker and M. Cunningam. – Farnham: Ashgate, 2011. - P. 247-262.

418. Ševčenko, N. P. Some images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine Art / N. P. Ševčenko // Apocalyptic thought in early Christianity; ed. R. J. Daly. - SJ. Brookline (Mass.); Grand Rapids (Mich.): H. C. Orthodox Press, Baker Academic, 2009. - P. 250-272.

419. Ševčenko, N. P. The Tomb of Isaak Komnenos at Pherrai / N. P. Ševčenko // Greek Orthodox Theological Review. - 1984. - Vol. 29. - P. 135-140. – (=Ševčenko, N. P. The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy. Farnham: Ashgate Variorum, 2013. Pt. VIII).

420. Ševčenko, N. P. Virgin Blachernitissa / N. P. Ševčenko // The Oxford Dictionary of Byzantium: 3 vols.; ed. A. Kazhdan et al. – New York; Oxford, 1991. - Vol. 3. - P. 2170-2171.

421. Shoemaker, Stephen J. A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest *Life of the Virgin* and its Influence on George of Nikomedeia's Passion Homilies / Stephen J. Shoemaker // The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images; ed. L. Brubaker and M. Cunningam. – Farnham: Ashgate, 2011. - P. 53-68.

422. Sinkević, I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage / I. Sinkević. - Wiesbaden: Reichert, 2000. – 209 p. - (Spätantike, frühes Christentum, Byzanz. Reihe B: Studien und Perspektiven. Bd. 6)

423. Sinkević, I. Western chapels in Middle Byzantine churches: Meaning and significance / I. Sinkević // Старинар. – 2002. - 52. - С. 79-92.

424. Sophocleous, S. Icons of Cyprus. 7th-20th Century / S. Sophocleous. – Nicosia: Museum Publications, 1994. – 239 p.

425. Sotiriou, G. et M. Icones du Mont Sinai : 2 vols. / G. Sotiriou, M. Sotiriou. – Athēnai: Institut français d'Athènes, 1956, 1958. - 112 pl., 247 p.

426. Spanos, A. An annotated critical edition of an unpublished Byzantine Menaion: *Codex Lesbiacus* Leimonos 11: dissertation for the degree dr. philos. University of Bergen, Norway: 2 vols. / A. Spanos. – Bergen, 2007. – 201; ca. 482 p.
427. Spatharakis, I. Corpus of the Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453: 2 vols. / I. Spatharakis. – Leiden: E. J. Brill, 1981. – 99; ca. 400 p. - (Byzantina Neerlandica 8, 1-2).
428. Spatharakis, I. The date of the Illustrations of the Psalter Dionysiu 65 / I. Spatharakis // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. – 1975-1976. - Περ. Δ'. Τ. Η'. - Σ. 173-177.
429. Spatharakis, I. An Illuminated Greek Grammar Manuscript in Jerusalem / I. Spatharakis // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik. - 1985. - 35. - S. 231-243.
430. Spatharakis, I. The Influence of the Lithos in the Development of the Iconography of the Threnos / I. Spatharakis // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann; ed. Chr. Moss. - Princeton, N.J.: Dept. of Art and Archaeology, Princeton University, 1995. - P. 435-446.
431. Splendeur de Byzance. 2 octobre — 2 décembre 1982, Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles / Ed. J. Lafontaine-Dosogne. – Bruxelles: Les Musées, 1982. – 283 p.
432. Stamov, S. The Architectural Heritage of Bulgaria / S. Stamov, R. Angelova. – Sofia: Union of architects in Bulgaria, Tehnika, 1972. – 327 p.
433. Stephanou, P. E. Jean Italos philosophe et humaniste / P. E. Stephanou. – Rome: Pontificium Institutum Orientalium Studiorum, 1949. – 124 p. - (Orientalia Christiana Analecta 134).
434. Stichel, R. Studien zum Verhältnis von Text und Bild spät- und nachbyzantinischer Vergänglichkeitsdarstellungen: die Anfangsminiaturen von Psalterhandschriften des 14. Jahrhunderts, ihre Herkunft, Bedeutung und ihr Weiterleben in der griechischen und russischen Kunst und Literatur / R. Stichel. – Wien: Böhlau, 1971. – 151 S. - (Byzantina Vindobonensia 5).
435. Stornajolo, C. Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (cod. Vatic. gr. 1162) e dell'evangelario Greco urbinato (cod. Vatic. Urbin. gr. 2) / C. Stornajolo. – Roma:

- Danesi, 1910. – 226 p. – (Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi. Series minor 1).
436. Stylianou, A. *The Painted Churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art* / A. Stylianou, J. A. Stylianou. - Second Edition. - Nicosia, 1997. – 527 p.
437. *Symeonis Logothetae Metaphrastae opera omnia... Martyrium Sancti Pantelaemonis / Symeonis Logothetae Metaphrastae // Patrologiae cursus completus. Series graeca*; ed. J.-P. Migne. - Paris, 1899. - Vol. 115. - Col. 448-477
438. *Symeonis Logothetae Metaphrastae opera omnia... Martyrium Sancti et magni martyris Tryphonis / Symeonis Logothetae Metaphrastae // Patrologiae cursus completus. Series graeca*; ed. J.-P. Migne. - Paris, 1903. - Vol. 114. - Col. 1311-1328
439. *The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis / Text and translation by R. H. Jordan – 3 vols.: [1]: September-February, the fixed cycle; [2]: March-August, the movable cycle; [3]: General indexes. – Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 2000, 2005, 2007. - 583, 766, 308 p. - (Belfast Byzantine Texts and Translations 6,5-6,7).*
440. Taft, R. F. *Athos: A Late Chapter in the History of the «Byzantine Rite»* / R. F. Taft // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1988. – 42. - P. 179-194.
441. Taft, R. F. *Byzantine Communion Rites. I: The Early Ritual of Clergy Communion* / R. F. Taft. // *Orientalia Christiana Periodica*. - 1999. - 65. - P. 307-346.
442. Taft, R. F. *Byzantine Communion Rites. II: Later Formulas and Rubrics in the Ritual of Clergy Communion* / R. F. Taft // *Orientalia Christiana Periodica*. - 2001. - 67. - P. 275-352.
443. Taft, R. F. *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and Other Preanaphoral Rites in the Liturgy of St. John Chrysostom* / R. F. Taft. – Roma: Instituto Pontificio Orientale, 1978. – 490 p. - (Orientalia Christiana Analecta 200)
444. Taft, R. F. *A Tale of Two Cities. The Byzantine Holy Week Triduum as a Paradigm of Liturgical History* / R. F. Taft // *Time and Community. Studies in Liturgical History and Theology. In Honor of Thomas Julian Talley*; ed. J. Neil Alexander. -Washington, D.C.: The Pastoral Press, 1990. - P. 21-41. - (NPM Studies in Church Music and Liturgy).

445. Talbot Rice, D. *The Appreciation of Byzantine Art* / D. Talbot Rice. – London: Oxford University Press, 1972. – 214 p.
446. Tatić-Djurić, M. *Eleousa. A la recherche du type iconographique* / M. Tatić-Djurić // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. - 1976. - 25. - S. 259-267.
447. Thierry, N. *A propos des peintures d'Ayvali köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Deïsis, en Cappadoce et en Géorgie* / N. Thierry // *Зорграф*. - 1974. - 5. - С. 5-22.
448. Thierry, N. *L'art monumental byzantin en Asie Mineure du XI s. au XIV* / N. Thierry // *Dumbarton Oaks Papers*. - 1975. - 29. - P. 73-111.
449. Thierry, N. *Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülli Dere. Église inédite de Cappadoce* / N. Thierry, M. Thierry // *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*. - 1965. - 15. - P. 97-154
450. Thomas, J. Ph. *Documentary Evidence from the Byzantine Monastic Typica for the History of the Evergetine Reform Movement* / J. Ph. Thomas // *The Theotokos Evergetis and Eleventh-century Monasticism. Papers of the Third Belfast Byzantine International Colloquium, 1-4 May 1992*; ed. M. Mullett, A. Kirby. – Belfast: Belfast Byzantine Enterprises, 1994. - P. 246-273. - (Belfast Byzantine Texts and Translations 6.1).
451. Thomas, J. Ph. *Private Religious Foundations in the Byzantine Empire* / J. Ph. Thomas. – Washington, D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1987. – 322 p. - (Dumbarton Oaks Studies 24).
452. Tomeković, S. *Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI-e - première moitié du XIII-e s.)* / S. Tomeković // *Byzantion*. – 1988 - Vol. LVIII. - P. 140-154.
453. Tomeković, S. *Le Jugement dernier inédit de l'église d'Agètria (Magne)* / S. Tomeković // *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. II. Teil : Die stilbildende Funktion der Byzantinistischen Kunst*. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982. - S. 469-480. – (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 32/5).

454. Tomeković, S. Le «maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164-1204): 2 vols dactylographiés / S. Tomeković. - Paris, 1984. – 484 p., 87 fig., 29 pl.
455. Tomeković, S. Les «portraits» dans l'art byzantin: Exemple d'effigies de moines du Ménologe de Basile II à Dečani / S. Tomeković // Дечани и византијска уметност средином XIV век. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечана, септембар 1985. Примљено на IX скупу Одељења историјских наука, одржаном 25 новембра 1987; ред. В. Ђурић. – Београд: Српска академија наука и уметности, НИРО «Јединство», 1989. - P. 121-136. – (Научни скупови 49) (Одељење историјских наука 13).
456. Tomeković, S. Les repercussions du choix du saint patron sur le programme iconographique des églises du 12e siècle en Macédoine et dans Péloponnèse / S. Tomeković // Zograf. – 1981. - 12. - P. 25-42.
457. Tomeković, S. Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa / S. Tomeković // Милешева у историји српског народа. Међународни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985; ред. В. Ђурић. – Београд: Српска академија наука и уметности, 1987. - С. 51-67. – (Научни скупови 38) (Одељење историјских наука 6).
458. Underwood, P. The Kariye Djami: 3 vols. [1]: Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes; [2]: The Mosaics; [3]: The Frescoes / P. Underwood. - N.Y.: Pantheon Books, 1966. – 321 p., 553 pl. - (Bollingen Series LXX).
459. I Vangeli dei Popoli. La Parola e l'immagine del Cristo nelle culture e nella storia. Catalogo della mostra, Città del Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 21 giugno – 10 dicembre 2000 / Ed. F. D'Aiuto, G. Morello, A. M. Piazzoni. – Roma; Città del Vaticano, 2000. – 493 p.
460. Vassilaki, M. Representations of the Virgin and Their Association with the Passion of Christ / M. Vassilaki, N. Tsironis // Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art. Exh. Cat. Benaki Museum; ed. M. Vassilaki. - Milan; Athens, 2000. - P. 453-463.

461. Velmans, T. Fresques et mosaïques / T. Velmans // *Rayonnement de Byzance*; T. Velmans, V. Korać, M. Šuput. – Saint Léger Vauban; Paris: Zodiaque, Desclée de Brouwer, 1999. - P. 9-312. – (Les grandes saisons de l'art chrétien 2)
462. Velmans, T. L'image de la Deisis dans les églises de Georgie et dans le reste du monde byzantin / T. Velmans // *Cahiers Archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*. – 1980-1981. - 29. - P. 47-102.
463. Velmans, T. La Koine Greque et les regions peripheriques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (Xe-XIIIe s.) / T. Velmans // *Akten des XVI. Internationalen Byzantinistenkongresses, Wien 4.-9. Oktober 1981. I. Teil: Die Hauptreferate*. – Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982. - S. 677-723. – (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 31/1+2).
464. Velmans, T. Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XIIe siècle / T. Velmans // *Cahiers de civilisation médiévale. Xe-XIIIe siècles*. – 1979. – 22/3. - P. 217-233.
465. Velmans, T. La peinture murale à la fin du Moyen Âge: Th. lettres et sc. humaines / T. Velmans. – Lille: Atelier National de reproduction des thèses. Université de Lille III, 1983. – 319 p.
466. Velmans, T. Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence Laur. VI. 23 / T. Velmans; préface par A. Grabar. - Paris: Klincksieck, 1971. – 64 p. – (Cahiers archéologiques: Bibliothèque 6).
467. Velmans, T. Les Valeurs affectives dans la peinture murale Byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter / T. Velmans // *L'art byzantin du XIIIe siècle: Symposium de Sopoćani, 1965*; ed. V. Đurić; avant-propos S. Radojčić. – Beograd: Faculté de philosophie, Département de l'histoire de l'art, 1967. - P. 47-57.
468. *Voci dell'Oriente. Miniature e testi classici da Bisanzio alla Biblioteca Medicea Laurenziana* / A cura di M. Bernabò. Catalogo della mostra: Firenze, 4 marzo – 30 giugno 2011. – Firenze: Polistampa, 2011. – 288 p.
469. Vocotopoulos, P. *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem* / P. Vocotopoulos; trans. from Greek by D. M. Whitehouse. – Athens; Jerusalem: Greek Orthodox Patriarchate of Jerusalem, 2002. – 198 p.

470. Walter, Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church* / Ch. Walter. – London: Variorum publications LTD, 1982. – 279 p. (Birmingham Byzantine Series / Gen. Ed. A. A. M. Bryer. 1).
471. Walter, Ch. *Bulletin on the Deësis and the Paraklesis* / Ch. Walter // *Revue des études byzantines*. - 1980. - 38. - P. 261-269.
472. Walter, Ch. *Further Notes on the Deesis* / Ch. Walter // *Revue des études byzantines*. - 1970. – 28. - P. 161-187.
473. Walter, Ch. *Two Notes on the Deesis* / Ch. Walter // *Revue des études byzantines*. - 1968. - 26. - P. 311-336.
474. Weitzmann, K. *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century* / K. Weitzmann // *The Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 5-10 September, 1966; ed. J. M. Hussey, D. Obolensky, S. Runciman. – London; New York: Oxford University Press, 1967. - P. 207-224.
475. Weitzmann, K. *Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century* / K. Weitzmann // Weitzmann K. *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*; ed. H. L. Kessler. – Chicago: The University of Chicago Press, 1971. - P. 271-313.
476. Weitzmann, K. *The Constantinopolitan Lectionary, Morgan 639* / K. Weitzmann // *Studies in Art and Literature for Belle Da Costa Greene*; ed. D. Miner. – Princeton N.J.: Princeton University Press, 1954. - P. 358-373.
477. Weitzmann, K. *The Miniatures of the Sacra Parallela: Parisinus Graecus 923* / K. Weitzmann. – Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979. – xiii, 272 p.; CLXII pl. – (Studies in Manuscript Illumination 8).
478. Weitzmann, K. *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1: from the 9<sup>th</sup> to the 12<sup>th</sup> Century* / K. Weitzmann, G. Galavaris. - Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990. – xxvii, 203, cxcviii p.
479. Weitzmann, K. *The Origin of the Threnos* / K. Weitzmann // *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky*; ed. M. Meiss. - New York: University Press, 1961. - P. 476-490.

480. Weitzmann, K. Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts / K. Weitzmann // Festschrift für Herbert von Einem; hrsg. v. G von der Osten, G. Kauffmann. – Berlin: Mann, 1965. - S. 299-312.
481. Weitzmann, K. Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts / K. Weitzmann // Weitzmann K. Studies in the Arts at Sinai. – Princeton N.J.: Princeton University Press, 1982. - X. - P. 271-283.
482. Wenger A. *Orientalia Christiana analecta* / A. Wenger // *Revue des études byzantines*. - 1949. - 7. - P. 256-258.
483. Wessel, K. *Die byzantinische Emailkunst vom 5. bis 13. Jahrhundert* / K. Wessel. – Recklinghausen; Bongers, 1967. – 213 S.
484. Whittemore, Th. *The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. Third Preliminary Report. Work done in 1935-1938. The Imperial Portraits of the South Gallery* / Th. Whittemore. – Boston; Oxford University Press of the Byzantine Institute, 1942. – 87 p., 39 pl.
485. Winfield, D. *The Church of the Panaghia tou Arakou at Lagoudera, Cyprus: The Paintings and Their Painterly Significance* / D. Winfield, J. Winfield. – Washington, D.C. : Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2003. – 347 p. – (Dumbarton Oaks Studies 37)
486. Xyngopoulos, A. *Thessalonique et la peinture macédonienne* / A. Xyngopoulos. – Athènes: Hetaireia makedonikōn spudōn, 1955. – 87 p. – (Ίδρυμα μελετών Χερσονήσου του Αίμου 7).
487. Zacos, G. *Byzantine Lead Seals* / G. Zacos, A. Veglery. – Basel; Augustin, 1972. - 1,3: Nos. 2672-3231. Imperial and allied seals 5. – 14. centuries. Non-imperial seals 6. – 9. centuries.
488. Zakharova, A. *The Original Cycle of Miniatures in the Trebizond Lectionary and its Place in the Byzantine Tradition of the Lectionary Illustration* / A. Zakharova // *Nea Rhōmē: Rivista di ricerche bizantinistiche*. – Roma: Università degli studi di Roma Tor

Vergata Facoltà di Lettere e Filosofia, 2005. – 2. - P. 169-192. - (Αμπελοκήπιον. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen 2).