

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена на кафедре всеобщей истории искусств исторического факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.

Научный руководитель:

Попова Ольга Сигизмундовна,
доктор искусствоведения, профессор
кафедры всеобщей истории искусств
исторического факультета
ФГБОУ ВО «Московский государственный
университет имени М. В. Ломоносова»

Официальные оппоненты:

Попов Геннадий Викторович,
доктор искусствоведения, профессор,
заместитель директора по научной работе
ФГБУК «Центральный музей
древнерусской культуры и искусства
имени Андрея Рублева»

Этингоф Ольга Евгеньевна,
доктор искусствоведения, главный научный
сотрудник отдела зарубежного искусства
ФГБНИУ «Научно-исследовательский
институт теории и истории
изобразительных искусств при Российской
академии художеств»

Виноградова Елена Александровна,
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории и теории христианского
искусства факультета церковных художеств
ОЧУ ВО «Православный Свято-
Тихоновский гуманитарный университет»

Защита состоится «28» мая 2018 г. в 16 часов 30 минут на заседании диссертационного совета МГУ.17.01. Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова по адресу: г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4, исторический факультет МГУ имени М. В. Ломоносова.

E-mail: art-dissovet@hist.msu.ru

С диссертацией можно ознакомиться в отделе диссертаций научной библиотеки МГУ имени М. В. Ломоносова (Ломоносовский проспект, д. 27) и на сайте ИАС «ИСТИНА»: <https://istina.msu.ru/dissertations/101616815/>

Автореферат разослан < > _____ 20__ г.

Ученый секретарь диссертационного
совета, кандидат искусствоведения, доцент

Е. А. Ефимова

Общая характеристика работы

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.¹, 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.

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

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 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 разработки². Д. Барджиева-Трайковска в соответствующем разделе своей монографии в основном ведет речь о технике письма³, подчеркивая, что аналогий нерезские фрески не имеют⁴.

Что касается иконографической программы Нерези, то лучше всего изучена ее связь с проблематикой Константинопольских церковных соборов 1156–1157 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 потребуется решить следующие задачи:

- изучить литературу по теме исследования;
- уточнить картину стилистического развития в период, непосредственно предшествующий созданию ансамбля;

² 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.

³ Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting. Skopje: Sigmapres, 2004. P. 164–180.

⁴ Ibid. P. 164, 178, 194.

- осуществить подробный анализ его формального строя, разных типов образа и художественных манер в сопоставлении с другими памятниками XII в.;
- расширить круг тех фресок Нерези, на создание которых могла повлиять проблематика Соборов 1156–1157 гг., а именно рассмотреть с этой точки зрения образ апостольского целования в «Причащении»;
- определить монастырские уставные документы, на которые мог ориентироваться составитель Типикона Нерези;
- уточнить влияние, оказанное на программу наличием в церкви погребального аркосолия;
- прояснить вопросы, касающиеся источников византийского «Оплакивания» и особенностей его трактовки в Нерези;
- проанализировать состав и расположение включенных в программу святых;
- рассмотреть представленный в нартексе «Деисус» в контексте других византийских образов предстательства и выяснить обстоятельства их 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, 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 образы аскетического стиля 1030–1050-х гг. Верхняя временная граница определяется тем, что как классическое, так и экспрессивное течения комниновского искусства

продолжают свое развитие и при Ангелах, во второй половине 1180-х – 1190-е гг.

Рассмотрение иконографии в основном укладывается в рамки периода ок. 1050 – ок. 1200 г. 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 Македонии. Другие привлекаемые в работе памятники монументальной живописи находятся на территориях, как входивших в состав Византийской империи, так и относившихся к сфере ее культурного влияния. Различным мировым собраниям принадлежат упоминаемые в диссертации византийские рукописи, иконы, 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»⁵. 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.⁶ Опираясь на эти

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

⁶ Дмитриевский А. А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1. Түлкя. Киев, 1895; Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники в общественных книгохранилищах и их научное значение. Тифлис, 1908. С.

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.

Важную роль в иконографической части исследования играет также анализ Слова Георгия Никомидийского на Великую пятницу⁷ и канона на тему оплакивания Христа, inc. Θέλον σοῦ το πλάσμα (ирмосы: Κύματι θαλάσσης)⁸.

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

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 typikon 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 Евергетидского Синаксаря, а также указанного выше издания Евергетидского Ипотипосиса в отечественных библиотеках, в работе над диссертацией мы преимущественно пользовались текстом Евергетидского Типикона, опубликованным А. А. Дмитриевским в 1895 г.

⁷ 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.

⁸ Anonymi. *Un'ufficiatura perduta del Venerdi Santo // Roma e l'Oriente*. 1913. Vol. 5. P. 302–313.

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 Константинопольских 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 нова⁹. 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 работе данные могут быть полезны при подготовке лекций по истории комниновского искусства.

Апробация. По теме работы нами был опубликован ряд статей, вся необходимая информация о которых приведена в конце настоящего автореферата. Также мы неоднократно выступали с докладами о результатах проводимого исследования на различных конференциях и других научных мероприятиях. В их числе «Всероссийская конференция молодых специалистов

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

по византистике и неозеллистике» (кафедра византийской и новогреческой филологии филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, 1998, 2001, 2003), конференция «Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры» (Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль», 2000, 2003), Международный конгресс медиевистов (Университет г. Лидс, Великобритания, 2001, 2006), XVI и XIX Всероссийская научная сессия византистов (ИВИ РАН, 2003; МГУ им. М. В. Ломоносова, 2011), XIV «Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского богословского института» (2004), XVII «Ежегодная международная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета» (2007), конференция «Лазаревские чтения» (МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003, 2005, 2009, 2011), XXI Международный конгресс византийских исследований (Лондон, 2006).

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

Структура и основное содержание диссертации

Работа состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. Во **введении** обосновывается выбор темы исследования, перечисляются его основные цели и задачи, задаются хронологические и географические рамки, методология и источниковая база, определяются новизна, теоретическая и практическая значимость, дается информация об апробации результатов.

Первая глава посвящена истории изучения росписей Нерези. В параграфе **1.1.** приводятся самые ранние суждения об этом памятнике. В частности,

отмечается влиятельное впоследствии мнение Г. Милле (1908)¹⁰ о стиле Нерези как источнике Палеологовского ренессанса.

В параграфе 1.2. показано, как пришли к пониманию того, что изучаемый ансамбль является рубежным, но только в контексте своей собственной эпохи, XII века. Уяснению данного факта в особенности поспособствовал О. Демус (1949)¹¹, продемонстрировавший, как на смену отвлеченным тенденциям, постоянно нараставшим в искусстве первой половины XII в., во фресках 1164 года явился стиль, гораздо более оживленный, эмоциональный, связанный с эллинистической традицией и во многом маньеристический. Вершиной этого стиля первоначально были признаны мозаики Монреале 1180-х гг. Позже, однако, другие авторы сместили акцент на такие памятники 1190-х гг., как Курбиново и Лагудера. Особую точку зрения высказывает О. С. Попова (1978)¹², главное развитие стиля Нерези связывающая не с «маньеризмом» курбиновского типа, но с «суровым» искусством ансамблей, подобных Аркажам.

Важный вклад в понимание образного строя Нерези внесли В. Н. Лазарев (1961)¹³ и В. Джурич (1974, 1979)¹⁴. Первый заострил внимание на таких его чертах, как аскетизм, суровость и драматизм, второй – на качествах классичности, гармонии, светлого лиризма. Раскрывая, таким образом, две

¹⁰ Millet G. L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle // Histoire de l'Art / Ed. A. Michel. T. III/2. Paris, 1908. P. 951.

¹¹ Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London: Routledge and Kegan Paul, 1949. P. 417–436.

¹² Попова О. С. Свет в византийском и русском искусстве XI–XV веков // Она же. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 83–148; Она же. Свет в византийском и древнерусском искусстве XII–XIV веков // Советское искусствознание. 1977. Вып. 1. М., 1978 С. 75–99.

¹³ Лазарев В. Н. Живопись XI–XII веков в Македонии // XII Congrès international d'études Byzantines. Ochrid 1961. Београд; Охрид, 1961. С. 105–134; Он же. Византийская живопись. М.: Наука, 1971. С. 170–201.

¹⁴ Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с сербского. М.: Индрик, 2000. С. 36–41 (первое изд.: Ђурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974); 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. 167–176.

разные грани изучаемого ансамбля, оба автора сходятся в том, что определяющей для него является сугубо спиритуалистическая настроенность.

Свою лепту в понимание памятника внес Н. Мавродинов (1946, 1966)¹⁵, указавший на присутствие в нем неклассического, огрубленного типа ликов с сильно выступающими скулами и расширенной линией подбородка.

Л. Адерманн-Мизгиш (1976)¹⁶ одна из первых предложила трактовать стиль Нерези как соединение классических и экспрессивных черт.

В параграфе 1.3. особое внимание уделяется статье Г. Бабиш (1966)¹⁷, впервые сопоставившей процессы преследования еретиков светскими и церковными властями периода правления Комнинов, с одной стороны, и формирования разных вариантов композиции «Служба святых отцов», в том числе нерезского, с другой. Определяющую роль в создании этой сцены сыграли, как доказывает автор, аргументы, приведенные в ходе Константинопольских церковных соборов 1156–1157 гг. против еретического понимания евхаристической Жертвы как приносимой только Отцу, а не всей Святой Троице.

Работа Г. Бабиш задавала направление для многих позднейших исследований по комниновской иконографии. В частности, именно сквозь призму Соборов 1156–1157 гг. преимущественно трактуется программа росписей Нерези в монографии И. Синкевич (2000)¹⁸. Для Д. Барджиевой-Трайковской (2004)¹⁹ главный посыл нерезской иконографии – это борьба с богомилами.

¹⁵ Мавродинов Н. Старобългарската живопис. Софија: Българск. историч. дружество, 1946. С. 68-78; Он же. Старобългарското изкуство. Софија: Български художник, 1966. С. 48–54.

¹⁶ Hadermann-Misguich 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. 258–259.

¹⁷ Бабиш Г. Христолошке 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 // Frühmittelalterliche Studien. 1968. 2. S. 368–386.

¹⁸ Sinkević I. The Church... P. 29–75.

¹⁹ Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi... P. 33–44.

Вторую главу открывает параграф **2.1.** об истоках стиля Нерези. Один из них связывается с классическим направлением, которое было в целом традиционно для византийского искусства, а в интересующий нас период непрерывно развивалось начиная с 1060-х гг. Принимая во внимание прекрасную его изученность²⁰, мы не останавливаемся подробно на искусстве этого типа, а переходим сразу к уточнению характера второго предполагаемого источника нерезского стиля – миниатюре второй четверти XII в., принадлежащей или тяготеющей к кругу Гомилий Иакова Коккиновафского (Рим, Ватиканская библиотека, Vat. gr. 1162; Париж, Национальная библиотека, Paris. gr. 1208). Для более подробного рассмотрения выбраны такие ее типичные представители, как образ Евангелиста Матфея из Евангелия Ватиканской библиотеки в Риме, Vat. Urb. gr. 2 (1122–1142), л. 21, «Рождество Богородицы» и «Благословение Марии» из находящегося там же списка Гомилий Иакова Коккиновафского, Vat. gr. 1162, л. 29, л. 46 об., а также лист из Нового Завета 1133 года в коллекции П. и А. Канеллопулос в Афинах. Их анализ 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. Классическому образу, который нес в своей глубине доверие к человеку и его познавательным силам, эти мастера противопоставляют образ

²⁰ См., напр.: Попова О. С. Проблемы... С. 41–52, 177–179, 297–352, 353–404, 823–830.

экспрессивный, выражающий острое, воодушевленное, доходящее до экстаза переживание мистического.

Во второй половине XII в. новаторский стиль Коккиновафских миниатюр находит свое непосредственное развитие во фресках церкви Свв. Бессребреников в Касторье, Курбиново (1191) и целом ряде других произведений. Параллельно продолжит развиваться и классическая тенденция.

В параграфе **2.2.** путем подробного анализа таких представленных в Нерези сцен, как «Оплакивание», «Сретение», «Рождество Богородицы» и «Введение во храм», мы показываем, что в этом ансамбле, действительно, вступают во взаимодействие обе главные тенденции в искусстве XII в., классическая и экспрессивная. Первая проявляет себя в таких признаках, 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 мы отнесли интерес к характерному и гротескному, стремление к заострению контрастов в моделировке формы, вкус к аффектам, к драматическим, резким эмоциям и душевным движениям.

Параграф **2.3.** начинается с выявления тех изменений, которые претерпела каждая из тенденций в результате осуществленного в Нерези синтеза. Так, колорит, сохраняя типичную для экспрессивного направления контрастность,

становится менее ярким, а композиции, хотя и ритмичные, не столь насыщены движением. 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.

Следует подробный анализ индивидуальных образов разного типа. Разделить их все на «классическую» (свв. Пантелеимон, Дмитрий, Прокопий, Трифон, Николай и др.) и «экспрессивную» (свв. Иоанн Златоуст, Григорий Чудотворец, Поликарп Смирнский, Антипа Пергамский, Спиридон Тримифунтский и др.) категории без остатка не удастся. Особняком остаются стоять образы, определенные нами с известной долей условности как «портретные» (неизвестный монах, с запада замыкающий ряд преподобных на южной стене, св. Иосиф Аримафейский из «Снятия со креста» и др.). Для объяснения их происхождения выдвигается следующая гипотеза. Классическая тенденция комниновского периода в предельном своем развитии (как в сицилийских мозаиках 1140–1150-х гг.) тяготеет к идеализации, тогда как экспрессивная, напротив, – к гротеску. В интересующей нас 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.

В конце третьего параграфа второй главы мы предложили свой вариант атрибуции сохранившихся нерезских фресок разным художникам, учитывая вариативность как в физиогномическом типе, так и в манере письма.

Выяснилось, что участие в создании ансамбля принимали по меньшей мере два ведущих мастера. 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»²¹. Памятуя об этом, мы нашли возможным в первом и втором параграфах второй главы, говоря об экзальтированной образности Коккиновафских миниатюр и о спиритуализме росписей Нерези, указать на характерный для комниновского периода подъем аскетических умонастроений, выразившийся, с одной стороны, в атаке на рационализм²², а с другой – в т. наз. Евергетидской реформе²³, 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,

²¹ 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.

²² См., напр.: Babić G. Les discussions christologiques.; Browning R. Enlightenment and Repression in Byzantium in the Eleventh and Twelfth Centuries // Past and Present. 1975. Vol. 69. P. 3–23.

²³ Thomas J. Ph. Documentary Evidence from the Byzantine Monastic *Typika* 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.

по истине, придворной грации нерезские образы были созданы именно в то время, когда, согласно изысканиям А. П. Каждана, своего максимума достигла аристократическая тенденция комниновского правления²⁴. В свете выявленной тем же автором «демократической» тенденции в культуре этого времени²⁵ мы предложили взглянуть на яркую красочность и тягу к определенному «снижению» персонажей в Коккиновафских миниатюрах, а также на ряд неклассических типажей в Нерези.

Третья глава диссертации посвящена проблеме факторов иконографической программы изучаемого ансамбля. Параграф **3.1.** предлагает новую трактовку мотива апостольского целования в «Причащении» в свете церковных конфликтов первой половины правления Мануила I Комнина. В развитии этих конфликтов большую роль играли диаконы Святой Софии, а для разрешения напряженной ситуации каждый раз требовалось личное участие императора²⁶. Не стал исключением и спор о словах молитвы Херувимской песни: «Ты бо еси Приносяй и Приносимый, и Приемляй и Раздаваемый, Христе Боже наш...». Среди диаконов Великой Церкви обнаружили сомнения в справедливости третьего причастия: принимает ли Христос Жертву вместе с Отцом и Святым Духом? Для прекращения споров по данному вопросу понадобилось два собора – в 1156 и 1157 гг. В ходе последнего император, перефразируя слова апостола Павла (1 Кор 1. 10), напомнил упорствующему в своих заблуждениях Сотириху Пантевгену, диакону Святой Софии, избранному кандидатом на Антиохийскую кафедру, о необходимости мира и единства, «чтобы все говорили одно, и не было между нами разделений»²⁷. Возможно,

²⁴ Каждан А. П. Социальный состав господствующего класса Византии. XI–XII вв. М.: Наука, 1974; Он же. Никита Хониат и его время. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. С. 87–167.

²⁵ Там же.

²⁶ См., напр.: Magdalino P. The Empire of Manuel I Komnenos 1143–1180. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 276–289, особ. 284.

²⁷ 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. 189–190 А. Также см.: Magdalino P. The Empire... P. 280.

что именно здесь кроется повод к созданию новой иконографии «Причащения», с включенным в нее образом апостольского целования. Последний указывал на необходимость всем, а в особенности духовенству и в первую очередь клирикам Святой Софии быть едиными в понимании главного христианского таинства, так же как и в иных вещах, чтобы в мире приступать к Евхаристии.

Параграф 3.2. посвящен тем особенностям программы росписей церкви Нерези, которые могли быть обусловлены ее принадлежностью монастырю, на которую ясно указывает упоминание в ктиторской надписи игумена²⁸. Открывает параграф краткий экскурс в историю монастырского обряда средневизантийского периода. В ходе его делается предположение о том, что регулятором богослужения в Нерези мог выступать т. наз. Евергетидский Синаксарь²⁹ – литургический Типикон, пользовавшийся в XII в. большим авторитетом, особенно у Дук и Комнинов³⁰. Далее отмечается, что обычной византийской практикой являлось устройство ктиторских захоронений в монастырях как месте, где возможным было регулярное совершение поминовений³¹. Изучение вопроса показывает, что особенно большое место соответствующие распоряжения занимали в ктиторских уставах комниновской

²⁸ «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: Кондаков Н. П. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909. С. 174. Греческий текст надписи см.: Sinkević I. The Church... P. 4.

²⁹ Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 256–614; The Synaxarion of the monastery of the Theotokos Evergetis... Vol. 1–3.

³⁰ Jordan R. H., Morris R. The Hypotyposis... P. 30–31.

³¹ Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 707–708, 753–754, 768–769; Пентковский А. М. Типикон патриарха Алексия Студита... С. 47–48; Byzantine Monastic Foundation Documents... Vol. 2. P. 544–546, 548–550, 686–689, 696, 698–702, 704, 706, 738–739, 742–743, 756, 759, 761–762, 766–768, 773–774, 801, 803–804, 823, 825–828, 833, 837–840, 844–845, 849. Vol. 3. P. 1020–1021, 1077–1078, 1087–1088; Gautier P. Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator... P. 31, 33–35, 41–47, 81–83, 89–91, 97–99, 107, 109, 113, 129, 131; Idem. Le typikon du sébaste Grégoire Pakourianos... P. 95–103, 109, 111–115; Idem. Le typikon de la Théotokos Kécharitôménè... P. 81, 83–85, 87, 109, 113, 115–125, 131, 137; Petit L. Typicon du monastère de la Kosmosotira... С. 22–25, 46, 48–50, 61–65, 69–70, 74–75.

аристократии³². И хотя аналогичный документ для Нерези не сохранился, едва ли можно сомневаться, что аркосолий в северо-западном компартименте нерезской церкви предназначался именно для ктиторского гроба. Присутствие его, очевидным образом, учитывалось составителем программы росписей.

Ближайшими к аркосолию сценами со стороны наоса и нартекса являются «Оплакивание Христа» и «Погребение св. Пантелеимона» соответственно. Напротив 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. Предположение о существовании в Византии особой традиции изображать свв. врачей рядом с захоронениями ранее уже выдвигалось исследователями³³. Наши собственные данные, полученные в результате изучения как росписей Нерези, так и других ансамблей конца XI–XII вв., подтверждают данную гипотезу. Наконец, погребальному назначению церкви соответствует присутствие «Деисуса» в ее нартексе.

Далее рассматриваются особенности трактовки «Оплакивания» в Нерези – акцент на мотиве чревной связи Богоматери и Христа и непривычно большое место, занимаемое гробовой пещерой. Для их объяснения привлекается канон 2-го плагального гласа, inc. Θέλων σοῦ το πλάσμα (ирмосы: Κύματι θαλάσσης), богослужебное использование которого впервые фиксируется Евергетидским Типиконом, предписывающим исполнение данного произведения на

³² См. предыдущее прим., а также: 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 in Byzantium Under the Comneni, 1081–1261*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. P. 304–305.

³³ Пивоварова Н. В. *Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде: иконографическая программа росписи*. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 22; Поповић Д. *Српски владарски гроб у средњем веку (Философски ф.-т у Београду. Институт за историју уметности. Студије 9)*. Београд, 1992. С. 52.

Великопятничном повечерии³⁴. Выясняется, что как и во фреске, важнейшую роль в каноне играет образ Христа в лоне матери (ἐν κόλλῳ μητρός, ἐν μητρώοις τοῖς κόλλοις). Также этим каноном с его риторическим недоумением, как положить в «темном гробе» Того, кто Сам другие гробы «оставлял пустыми» и является «Светом», могло быть подсказано решение сделать более, чем обычно, заметным присутствие в сцене черного пятна, изображающего вход в пещеру.

Затем анализируются некоторые ранее выдвинутые гипотезы относительно появления в репертуаре византийского искусства сцены «Оплакивание» как таковой. Согласно К. Вайцману³⁵, эта композиция возникла в составе «праздничного» цикла Лекционария эпохи Македонского ренессанса, заменив в нем более раннее «Положение во гроб». Последнее, по мысли автора, будучи описанным в евангельском тексте, должно было присутствовать уже в самых ранних его иллюстрированных манускриптах, откуда затем перешло и в Лекционарий, где сопровождало одиннадцатое из 12 Страстных Евангелий – Ин 19. 38–42. На протяжении X в. под действием двух факторов – стремления создать вместо «нарративного», образ более «иконный», «литургический», с одной стороны, и желания воспользоваться опытом изучения древних памятников классической традиции, с другой стороны, – «Положение» постепенно трансформировалось в «Оплакивание».

Против этой версии могут быть выдвинуты следующие возражения. Во-первых, сам чин 12 Евангелий Великой пятницы возникает лишь в послеиконоборческий период³⁶. Во-вторых, первый из дошедших до нас Лекционариев с обширным циклом миниатюр, так называемое Трапезундское Евангелие (вскоре после сер. X в.), в качестве иллюстрации к Ин 19. 38–42

³⁴ Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 554.

³⁵ Weitzmann K. The Origin of the Threnos // *De Artibus Opuscula XL. Essays in Honour of Erwin Panofsky* / Ed. M. Meiss. New York: New York University Press, 1961. P. 476–490.

³⁶ Taft R. F. A Tale of Two Cities. The Byzantine Holy Week Triduum as a Paradigm of Liturgical History // *Time and Community. Studies in Liturgical History and Theology. In Honor of Thomas Julian Talley* / Ed. J. Neil Alexander (NPM Studies in Church Music and Liturgy). Washington, D.C.: The Pastoral Press, 1990. P. 27–30.

имеет все еще «Положение во гроб», а не «Оплакивание»³⁷. В-третьих, датировки рельефов слоновой кости, на которые как на копии миниатюр несохранившихся Лекционариев ссылается К. Вайцман, имеют тенденцию сдвигаться к более позднему времени³⁸. Если оставить их в стороне, то окажется, что самые ранние из дошедших до наших дней образов «Оплакивания» находятся в памятниках рубежа XI–XII вв. Причем среди них есть как Лекционарии, так и Четвероевангелия. Нельзя, следовательно, утверждать, что «Оплакивание» возникло именно в качестве иллюстрации Лекционария, как нет достаточных оснований и для того, чтобы считать этот образ продуктом Македонского ренессанса.

Л. Адерманн-Мизгиш, М. Сотирiu и И. Спатаракис много места отводят рассуждениям о том, где проходит грань между иконографией «Оплакивания» и «Положения во гроб»³⁹. На наш взгляд, определяющим признаком

³⁷ Weitzmann K. The Origin... Fig. V; об этой рукописи см. также: 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 (Ampelokepion. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen. 2). P. 169–192.

³⁸ Так, рельеф слоновой кости из Берлина, который в исследовании К. Вайцмана датирован XI веком, Э. Бакалова относит к XII в. См.: 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. Этингф. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 67.

³⁹ Л. Адерманн-Мизгиш (Hadermann-Misguich L. Rencontre des tendances liturgiques et narratives de l'epitaphios thrénos dans une icône du XV-e siècle conservée à Patmos // *Byzantinische Zeitschrift*. 1966. Bd. 59/2. S. 361–362) и позже М. Г. Сотирiu (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 Касторье. М. Г. Сотирiu 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. Сотирiu, свидетельствует о начале формирования новой иконографии «Положения», это та самая миниатюра в ватиканском Лекционарии gr. 1156, которую К. Вайцман приводил как пример «Оплакивания», окончательно развившегося из «Положения» (Weitzmann K. The

«Оплакивания» является наличие мотива материнских объятий, и 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.

Образ Богородицы, обнимающей снятого с креста Сына, впервые появляется в Слове на Великую пятницу Георгия Никомидийского (IX в.)⁴⁰. Большинство исследователей именно его считают главным источником иконографии «Оплакивания»⁴¹. Стоит, однако, заметить, что основное содержание данного

Origin... P. 486). Л. Адерманн-Мизгиш (Hadermann-Misguich L. Rencontre... S. 361) считает, что указанная миниатюра хотя и представляет полностью сформированную иконографию «Оплакивания», но не знаменует начало ее преобладания над менее определенными вариантами этой темы. По мнению И. Спатаракиса (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), византийцы вплоть до конца XII в. «Оплакивание» от «Положения» не отличали. В пользу этого, на взгляд автора, свидетельствует не только то, что в большинстве изображений сохраняется движение ко гробу, но и сопровождающая их надпись: Ἐνταφιασμὸς (Погребение). 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: Ἐπιτάφιος θρήνος (Надгробный плач). Со своей стороны отметим, что даже в памятниках более позднего времени, таких, например, как церковь Св. Никиты близ Скопье (до 1316 г.) над композицией, где есть и камень миропомазания, и в целом все соответствует иконографии «Оплакивания», можно вновь увидеть надпись «Погребение» (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 памятниках IX–X вв.

⁴⁰ Georgii Nicomediensis. Oratio VIII. In SS Mariam Assistentem Cruci... Col. 1487–1488.

⁴¹ См., например: Maguire H. Two Modes of Narration in Byzantine Art // 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. 386–389; Этингоф О. Е. Античные образцы в византийском искусстве конца XI–XII в. (Богородица «Ласкающая» и Оплакивание) // Она же. Образ Богородицы. Очерки византийской иконографии XI–XIII веков. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 113; Sinkević I. The Church... P. 51.

произведения составляет все же рассказ о распятии. Напротив, для канона Θέλων σοῦ το πλάσμα именно плач Богородицы над телом обнимаемого Сына является главной темой. Причем образ Христа в лоне Матери возникает здесь снова и снова. Кроме того, закрепляется в богослужении, а значит приобретает широкую известность гомилия приблизительно тогда же, когда и канон⁴². Следовательно, нет оснований отдавать предпочтение Слову в поисках литературной основы «Оплакивания». Влияние канона для его формирования представляется не менее, если не более существенным. Самым же безопасным было бы признать и Слово, и канон за единый фактор, учитывая, что оба они предписаны к исполнению на Великую пятницу Евергетидским уставом⁴³.

Несомненно, под влиянием монастырского обряда включена была в программу Нерези и группа пяти монахов-гимнографов, представленных 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 Студийско-Алексиевского и Евергетидского Типиконов. 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.⁴⁴

⁴² Помимо Евергетидского Типикона, Слово на Великую пятницу указывают, например, Синаксарь Георгия Мтацминдели (ок. 1043–1044) и Типикон монастыря Спасителя в Мессине (1131). См.: Кекелидзе К. Литургические грузинские памятники... С. 288, 289; Arranz M. Le typicon du monastère du Saint-Sauveur... P. 239, 241.

⁴³ Дмитриевский А. А. Описание... Т. 1. С. 550, 554.

⁴⁴ 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, в IX в., на каждый день полагались каноны из трех песен, так называемые трипеснцы, 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.

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 для изображения в Нерези были отобраны наиболее знаменитые византийские песнотворцы со столь же знаменитыми своими произведениями, а точнее отсылками к ним с помощью акростихов и цитат на свитках. Более того, этими свитками 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 записи⁴⁵. Многие песнопения из более ранних, жанровых сборников при этом были отсеяны⁴⁶. Своего рода

Тафт приводит рукопись Иадгари IX в. (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 трипеснца. 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 (Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд. Краткий очерк / Перевод с английского А. А. Чекаловой. СПб.: Алетейя, 2000. С. 96–99; Taft R. F. Mount Athos: A Late Chapter in the History of the «Byzantine Rite» // *Dumbarton Oaks Papers*. Washington, D.C., 1988. Vol. 42. P. 188–189).

⁴⁵ Карабинов И. Постная Триодь. Исторический обзор ее плана, состава, редакций и славянских переводов. СПб., 1910. 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 в. (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).

⁴⁶ 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

памятником проделавшим этот труд составителям новых богослужебных книг выглядит фреска Нерези, с ее гимнами, все из которых позднее оказались включенными в печатные Октоихи, Триоди и Минеи. Многочисленные комментарии, которые были написаны в XII в. на древние каноны⁴⁷, и осуществленный тогда же переход от палеовизантийской нотации к средневизантийской полностью диастематической и аналитической системе, в которой гораздо точнее могут быть переданы нюансы мелоса⁴⁸, служат дополнительным подтверждением повышенного интереса к гимнографии в период создания нерезских росписей.

Нижний регистр всех других стен северного и южного рукавов креста также занимают образы монахов. Выбор тех из них, кто представлен напротив 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

Bergen, Norway. Bergen, 2007. Vol. 1. P. 33 со ссылками на более раннюю литературу, а также: Никифорова А. Ю. Из истории Минеи... С. 171.

⁴⁷ Demetrakopoulos A. The Exegesis of the Canons in the Twelfth Century as School Texts // *Δίπτυχα*. 1979. Т. 1. Σ. 143–158; Κομίνης Α. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις εις τους λειτουργικούς κανόνες 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; Roncey S. An Introduction to Eustathios' Exegesis in canonem iambicum // *Dumbarton Oaks Papers*. 1991. Vol. 45. P. 149–158; Eadem. L'Exegesis in canonem iambicum di Eustazio di Tessalonica // *Aevum*. 1985. Vol. 59. P. 241–266; 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 of Thessalonike* / Ed. F. Pontani, V. Katsaros, V. Sarris. Berlin: Walter de Gruyter GmbH; Boston, 2017. P. 181–198.

⁴⁸ 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.

константинопольскими монахами, намекая тем самым на формирование византийского монастырского обряда в результате взаимообмена между первыми и вторыми⁴⁹.

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 комниновских памятниках, но не характерно для более раннего времени. По-видимому, эта новая тенденция в иконографии стала результатом роста влияния монастырского ритуала, по сравнению с соборно-приходским⁵⁰, на протяжении всего средневизантийского периода, а также связана с движением за монастырскую независимость, широко развернувшимся в конце XI–XII вв.⁵¹

«Деисус» в нартексе Нерези является древней иконографической темой⁵². Но на вопрос, было ли моление с самого начала основным ее смыслом, нет однозначного ответа. Так, К. Уолтер полагает, что «Деисус» возник как образ «небесного двора», в котором предстоящие Христу – это «свидетели Его Божественности», а заступническую роль за ними начинают признавать лишь позднее, в монашеской среде уже в IX–X вв., повсеместно – с XI столетия⁵³. Для наших собственных рассуждений важно то, что именно с XI в. и особенно с приходом эпохи Комнинов распространение «Деисуса» и других образов предстательства значительно активизируется. Интерпретировать данный

⁴⁹ Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд... С. 74, 96–98; Idem. Mount Athos... P. 187; Пентковский А. М. Студийский устав и уставы студийской традиции // Журнал Московской Патриархии. М., 2001. № 5. С. 71–72; Он же. Иерусалимский типикон в Константинополе в Палеологовский период // Журнал Московской Патриархии. М., 2003. № 5. С. 78.

⁵⁰ Тафт Р. Ф. Византийский церковный обряд... С. 81, 94.

⁵¹ См. прим. 23 выше.

⁵² Количество работ, посвященных «Деисусу», очень велико. Назовем те из них, где приводится обширная библиография: Щенникова Л. Деисус в Византийском мире. Историографический 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 on the Deesis and the Paraklesis // *Revue des études byzantines*. 1980. Vol. 38. P. 262–269.

⁵³ Idem. Two Notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1968. Vol. 26. P. 327–336; Idem. Further Notes on the Deesis // *Revue des études byzantines*. 1970. Vol. 28. P. 182–187; Idem. Art and Ritual... P. 183–184.

процесс вновь помогает монастырское богослужение. Обращаясь к нему, следует, в частности, обратить внимание на то, что образу молящей Богоматери как в типах «Агиосоритиссы»⁵⁴ и «Параклисис»⁵⁵, так и в составе «Деисуса» чрезвычайно созвучны богородичны, исполняемые, согласно Евергетидскому Типикону, по шестой песне канона ежедневной «молебной панихиды» (παρακλητική παννυχίς)⁵⁶. Один из них, «Моление теплое», также включается комниновскими ктиторскими уставами в состав поминальных служб⁵⁷.

⁵⁴ Об иконографии «Агиосоритиссы» и ее происхождении см.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. СПб., 1915. Т. 2. С. 294–315; Lathoud D. Le sanctuaire de la Vierge aux Chalcopratia // *Échos d'Orient*. 1924. Vol. 23. P. 55; Der Nersessian S. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection // *Dumbarton Oaks Papers*. 1960. Vol. 14. P. 74–84; Bertelli C. L'immagine del «Monasterium Tempuli» dopo il restauro // *Archivum Fratrum Praedicatorum*. 1961. Vol. 31. P. 101; Татић-Ђурић М. Стеатитска иконица из Куршумлије // *Зборник за ликовне уметности*. 1966. Т. 2. С. 65–86; Andaloro M. Note sui temi iconografici della Deesis e della Hagiosoritissa // *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*. 1970. Vol. 17. P. 129; Пуцко В. Икона Богоматери Агиосоритиссы // *Зборник народног музеја*. 1975. Т. 8. С. 345; Μητσάνη Α. Βυζαντινή εικόνα της Παναγίας δεομένης στην Καταπολιανή Πάρου // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. Περίοδος Δ. Τ. ΚΓ'. Αθήνα, 2002. 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 второй половины – конца XII века // *История русского искусства в 22 т. Т. 2/2 / Отв. ред. Л. И. Лифшиц*. М., 2015. С. 145–150.

⁵⁵ Walter Chr. *Bulletin...* P. 262–269; Бутырский М. Богоматерь Параклесис у алтарной преграды: происхождение и литургическое содержание образа // *Иконостас: происхождение – развитие – символика / Ред. А. М. Лидов*. М.: Прогресс – Традиция, 2000. С. 207–222.

⁵⁶ 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. Объяснительное изложение Типикона с историческим введением / Сост. М. Скабалланович. М.: Издание Сретенского монастыря, 2004. С. 386; Арранц М. Как молились Богу древние византийцы. Суточный круг богослужения по древним спискам византийского Евхология. Л., 1979. С. 201 [41]; Пентковский А. М. Студийский устав... С. 75; Он же. Ктиторские типиконы и богослужебные синаксари евергетидской группы // *Богословские труды*. М., 2003. Вып. 38. С. 325–326. Ежедневная панихида названа молебной в дисциплинарной части Евергетидского Типикона (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]). Подробное описание канона панихиды, с перечнем богородичнов по шестой песне, приведено в начале раздела о посте Свв. Апостолов (Дмитриевский А. А. Описание... С. 604).

⁵⁷ *Byzantine Monastic Foundation Documents...* Vol. 2. P. 759 [44], 801 [7]; Gautier P. *Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator...* P. 89; Petit L. *Typicon du monastère de la Kosmosotira...* С. 22–23.

Тот факт, что местом расположения «Деисуса» в Нерези, как и во многих других храмах XI–XII вв. является нартекс, хорошо согласуется с обычаем именно здесь проводить «молебную панихиду», а при наличии захоронений – и поминальных служб.

В **заключении** подводятся итоги работы, формулируются основные выводы, намечаются перспективы дальнейших исследований по теме. В частности, многообещающей представляется дальнейшая разработка проблемы взаимоотношения монастырского обряда и иконографии изобразительного искусства Византии XII в.

Положения, выносимые на защиту

1. 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.
2. 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.

3. Наблюдаемые только в угловых компартиментах церкви особенности – физиогномический тип с характерным образом прищуренными глазами и удлинненным и заостренным, стрелоподобным кончиком носа, а также манера письма, более открытая и экспрессивная, чем в других пространствах храма, – позволяют с учетом высокого уровня исполнения этих образов заключить, что участие в создании ансамбля принимали по крайней мере два ведущих художника. Признаками работы того из них, кому принадлежат 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.
4. 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.
5. 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.

6. 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 Евергетидским Типиконом, вероятным регулятором богослужения в Нерези. Велика роль данного гимнографического произведения и в сложении на рубеже XI–XII вв. иконографии «Оплакивания» как таковой.
7. 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, подобающих 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.
8. 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 взаимообмена.

9. 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 конца XI–XII вв. 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. Еввергетидская реформа), широко развернувшимся с приходом к власти Комнинов.
10. «Деисус» в нартексе может быть истолкован как образ непрерывного моления о ктиторе, чье захоронение предполагалось в северо-западном компартименте. При более глобальном рассмотрении прослеживается связь этой композиции с другими образами предстательства («Агисоритисса», «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).

Публикации по теме диссертации в рецензируемых научных изданиях, индексируемых в базах данных Scopus, RSCI, и в изданиях, рекомендованных для защиты в диссертационном совете МГУ.17.01 по специальности 17.00.04 – Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура:

1. Овчарова О. В. Образы монахов и гимнографов во фресках церкви Св. Пантелеимона в Нерези (1164) // Византийский временник = BYZANTINA XRONIKA. Т. 63 (88) / Отв. ред. Г. Г. Литаврин. М.: Наука, 2004. С. 232–241.
2. Ovcharova 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. Special Issue. Byzantium and its Neighbours: Interactions in History, Art and Architecture / Gen. ed. Dionisius A. Agius. Carfax Publishing, 2004. P. 131–146.
3. 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.
4. Овчарова О. В. Стиль Нерези (Македония, 1164) в оценках зарубежных и русских ученых конца XIX – начала XXI века // Искусствознание. № 1–2/2015. М.: Государственный институт искусствознания, 2015. С. 26–55.

Иные публикации по теме исследования:

5. Овчарова О. В. Особенности композиции «Оплакивание» в церкви Св. Пантелеимона в Нерези // Проблемы изучения памятников духовной и материальной культуры. Вып. 4. Материалы науч. конф. 2000 / Гос. ист.-культур. музей-заповедник «Московский Кремль»; ред. Ю. Н. Звезда, М. К. Павлович. М.: АЛЕВ–В, 2001. С. 155–161.
6. Овчарова О. В. Монастырское богослужение и декорация церквей комниновского времени // Историческая роль Константинополя (в память о

- 550-летию падения византийской столицы). Тезисы докладов XVI Всероссийской научной сессии византинистов. М.: ИВИ РАН, 2003. С. 85–86.
7. Овчарова О. В. Изобразительное искусство и монастырское богослужение в Византии середины XI – начала XIII веков // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 8. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского Богословского Института, 2004. С. 26–46.
 8. Овчарова О. В. Образ апостольского целования в программе алтарных росписей церкви Св. Пантелеимона в Нерези (Македония) // Искусство христианского мира. Сборник статей. Вып. 9. М.: Издательство Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета, 2005. С. 59–64.
 9. Ovcharova O. New Developments in Byzantine Religious Imagery and the Monastic Rite in the Period Between ca. 1050 and 1200 // Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies. London, 21–26 August, 2006. Vol. III. Abstracts of Communications / Ed. F. K. Haarer, Elizabeth Jeffreys, with the assistance of Judith Gilliland. London: Ashgate, 2006. P. 258–260
 10. 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.
 11. 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.
 12. Овчарова О. В. Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011 / Отв. ред. В. Е. Анисимова. М.: Изд.-во МГУ, 2012. С. 97–122.

13. Овчарова О. В. История изучения фресок Нерези (стилистический аспект) // Российское византиноведение. Традиции и перспективы. Тезисы докладов XIX Всероссийской научной сессии византинистов. М.: Изд.-во МГУ, 2011. С. 170–172.
14. Овчарова О. В. 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.
15. Овчарова О. В. Курбиново // Православная энциклопедия / Под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Т. XXXIX. М.: Церковно-науч. центр «Православная энцикл.», 2015. С. 381–384.