

Воислав Джурич

# Византийские фрески



Средневековая Сербия  
Далмация, славянская Македония



*«Византийское искусство, как и его великие западноевропейские собратья – искусство романское и искусство готическое, никогда не было замкнуто в пределах политических, государственных границ... Многие сербские памятники, имеющие самое высокое художественное достоинство, свидетельствуют о том что их создали величайшие мастера своего времени...»*

*Отдавая здесь дань глубокой признательности русской науке, я предоставляю в ее распоряжение книгу о таких художественных явлениях, которые были близки искусству русского Средневековья.»*

Воислав Джурич





Государственный институт искусствознания  
Министерства культуры Российской Федерации

Воислав Джурич

# Византийские фрески

Средневековая Сербия  
Далмация, славянская Македония

Βιβλιοθήκη  
«Χριστιανική τέχνη»  
 № 0349

 ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ИНДРИК»  
Москва 2000

ББК 85.143 (3)

Д42

*Издание осуществлено  
при финансовой поддержке банка «Интеза»,  
Центр культурной деятельности (Италия)*

Перевели с сербского:

*Г. С. Колпакова, Е. А. Озерская (текст),*

*Д. Ф. Поплыко (примечания)*

Научный редактор русского издания Э. С. Смирнова

Переведено с книги:

**Војислав Ј. Турић.** Византијске фреске у Југославији. Изд. 2. Београд.

Издательство «Југославија», 1975

Для издания русского перевода текст исправлен и дополнен автором

Д42 **Джурич В.** Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с сербского. М.: Издательство «Индрик», 2000. — 592 с.

ISBN 5-85759-125-2

Воислав Джурич (1925–1996) – один из крупнейших византинистов второй половины XX в., профессор Белградского университета, академик Сербской академии наук и искусств. Его книга посвящена памятникам монументальной живописи, главным образом храмовым росписям XI–XV вв. в славянских странах Балканского полуострова. Сербия, славянская Македония и отчасти Далмация, входившие в территорию бывшей Югославии, составляли часть большого мира православной культуры, к которому принадлежала и Древняя Русь и во главе которого стояла Византия.

© О. Джурич, текст, 2000

© Э. С. Смирнова, составление, 2000

© Издательство «Индрик»,  
оформление, 2000

ISBN 5-85759-125-2

## Содержание

Э. С. Смирнова. О книге Воислава Джурича.....	6
Предисловие автора к русскому изданию .....	12
Предисловие к изданию 1975 г. ....	15
Введение .....	19
Македония под властью Византии. XI–XIII века.....	25
Далматинские коммуны. XII–XIV века.....	62
Сербское государство. X–XV века.....	73
Возникновение монументальной живописи.....	73
Эпоха Стефана Немани .....	76
Рашка в XIII веке .....	84
От завоевания Македонии до падения Царства.....	136
Время короля Милутина .....	136
Образование Царства .....	160
Дечаны и родственные им памятники.....	162
Феодалная знать на юге .....	178
Вельможи в Старой Рашке .....	184
Высшее духовенство Скопльской митрополии .....	188
Охридская архиепископия .....	195
Время правления царя Уроша.....	204
Двор и патриархия .....	205
Охридская архиепископия .....	210
Знать в Повардарье.....	221
Область Серр и Фессалия .....	227
После 1371 года .....	234
Государство короля Марко.....	237
Моравская Сербия .....	267
Примечания.....	311
Список сокращений .....	311
Примечания.....	327
Перечень памятников в порядке их рассмотрения в книге .....	439
Иллюстрации .....	443
Список иллюстраций .....	445
Иллюстрации .....	449
Приложения .....	561
Указатель. Составлен Э. С. Смирновой .....	563
Словарь терминов. Составлен А. А. Туриловым .....	584
Перечень основных изданий по тематике книги, опубликованных после 1973 г. ....	585

## О книге Воислава Джурича

На протяжении последнего десятилетия, благодаря известным общественным переменам в нашей стране, средневековое искусство православного мира стало для нас гораздо ближе. Но его невозможно ни познать, ни по-настоящему понять, если обращаться только к самой Византии или к искусству Древней Руси и не учитывать художественное наследие стран Балканского полуострова: Греции и Албании, Болгарии и Македонии, а также обширной территории Югославии.

Книга Воислава Джурича касается искусства нескольких крупных исторических регионов, еще недавно входивших в состав Югославии, а ныне отчасти из нее выделившихся. Это, прежде всего, территория так называемой славянской Македонии, с двумя крупнейшими центрами — Скопье и Охридом. Эти земли, как и земли нынешней Болгарии, приняли крещение во второй половине IX в., в результате чего образовалась Охридская автокефальная церковь, в 1018 г. получившая статус архиепископии. Край, как и располагающаяся к югу теперешняя греческая Македония, имел смешанное — греческое и славянское — население и был тесным образом связан с Византией в политическом и культурном отношении. Не случайно именно там находятся знаменитейшие фресковые ансамбли, которые отражают наиболее важные течения в византийском искусстве, например, роспись собора Св. Софии в Охриде, середины XI в., фрески церкви Св. Пантелеймона в Нерези, 1160-х годов. Разделяя судьбы многих балканских регионов, оказываясь то под властью латинян, то в составе тех или иных соседних государств, периодически возвышающихся и слабеющих, земли славянской Македонии сохраняли, тем не менее, свое особое лицо, будучи наиболее близки по характеру культуры к Византии.

Иной была история Сербии. Сербьы приняли христианство тоже во второй половине IX в., но на протяжении трех веков после этого события они не играли особенно большой роли в истории стран и народов византийского круга, и обстоятельства препятствовали созданию крупных храмов и значительных ансамблей, за исключением нескольких отдельных памятников. Кроме того, ранние памятники в сербских землях не образовывали единого целого с точки зрения стиля, поскольку сама Сербская держава в своих политических и культурных связях ориентировалась то на Византию, то на западноевропейский, католический мир, к землям которого она была близка территориально. Ситуация резко изменилась во второй половине XII в., благодаря деятельности правителей из новой династии Неманичей, особенно Стефана Немани и его сыновей — монаха Саввы, ставшего первым архиепископом автокефальной Сербской церкви, и Стефана, ставшего «первовенчанным» сербским королем. Последовательная ориентация на византийскую церковь и культуру, глубокое внимание к духовной жизни, искреннее и истинное благочестие правителей, их умение найти лучших мастеров для украшения вновь строящихся храмов и монастырей быстро превратили Сербию в один из самых замечательных по своей культуре регионов православного мира.

В искусстве Сербии были периоды, когда именно памятники этого края оказывались не только лучшими в византийском мире, но и едва ли не единственными, по которым можно судить об основных тенденциях византийской культуры эпохи. Так случилось, прежде всего, в XIII в., когда на протяжении более



чем полувека Византия и ее столица Константинополь были захвачены латинянами. Именно в Сербии создается ансамбль, в котором воплощен идеальный образ православной культуры того времени, с его спокойной и сосредоточенностью и тихой, глубокой и вдумчивой созерцательностью. Это росписи знаменитой церкви Богородицы в монастыре Студеница, 1208–1209 гг. Несколько позднее в сербских фресках отражаются новые тенденции: богатырская мощь образов монастыря Милешева, созданных до 1228 г., и яркие эллинистические традиции в стенописи церкви Св.Троицы в Сопочанах, около 1265 г. Сербия принимает у себя лучших мастеров, не имеющих возможностей для полноценного творчества в крупнейших византийских центрах. Сербская культура пропитывается самыми тонкими, самыми глубокими богословскими и художественными идеями.

Аналогичная ситуация повторилась в первой половине XV в., когда сама Византия была на волосок от гибели, а от Сербии после битвы на Косовом поле 1389 г. осталось лишь совсем небольшое княжество в бассейне реки Моравы. Поэтичность, лирическая основа свидетельствует об исключительной утонченности искусства моравской школы. Моравское искусство – это отголосок поздней, предзакатной константинопольской традиции, от которой ничего не осталось в самой византийской столице, зато сохранились другие своеобразные ветви в различных регионах, и среди них – московская живопись начала XV в., в которой на первом месте стояло творчество Андрея Рублева. Живопись моравской школы и искусство Андрея Рублева – явления национальные, но вместе с тем они восходят к общему, византийскому корню и оказываются между собою словно в двоюродном родстве.

По-своему интересно художественное наследие третьего региона, представленного в книге, Далмации. Небольшие средневековые города на восточном побережье Адриатического моря – Задар и Сплит, Дубровник и Котор – смотрели в сторону Венеции, воспринимали ее дивное излучение, но, вместе с тем, впитывали и традиции православной культуры. В результате возникло уникальное, экзотическое искусство, обладающее итальянским ароматом.

Изучение художественных памятников Средневековья на Балканах, и в том числе в тех областях бывшей Югославии, которые представлены в данной книге, началось в XX в., причем, что особенно важно для отечественного читателя, при активном участии русских ученых-византистов. Среди первых фундаментальных изданий следует назвать прежде всего книгу Н. П. Кондакова, основателя русской византистики, оказавшего огромное влияние на мировую науку. Его исследование «Македония. Археологическое путешествие» вышло в Санкт-Петербурге в 1909 г. Несколько раньше, в 1906 г. была опубликована книга П. П. Покрышкина «Православная церковная архитектура XII–XVIII столетий в нынешнем Сербском королевстве». Причина внимания русской науки к южно-славянским памятникам состояла, с одной стороны, в традиционной для русского общества идее славянского братства и православной общности, а с другой – в высоком уровне российской византистики, которая не могла не обратиться к византийскому наследию на Балканах, в том числе к культуре южных славян.

В период между первой и второй мировыми войнами оформилась и собственно сербская наука об истории средневекового искусства. Это произошло на первых порах путем соединения усилий национальных кадров (назовем имена

Владимира Петковича, 1874–1956 гг., и Джурдже Бошковица, 1904–1990 гг.) и очутившихся в Югославии русских эмигрантов. Особенно значительным был вклад Николая Львовича Окунева (1886–1949 гг.), принесшего в Скопье и Белград высокую традицию российской византистики, поскольку сам он был участником семинара в Санкт-Петербургском университете, которым руководил Д. В. Айналов, ученик Н.П.Кондакова. Так традиция русской науки еще раз, на новом уровне, соприкоснулась с искусством Сербии и Македонии.

В 1930-х годах сербские историки искусства с большим вниманием обращаются и к западноевропейскому научному опыту. Так, Светозар Радойчич (1909–1978 гг.), впоследствии выдающийся историк византийского и сербского искусства, учится в Венском университете, воспринимая тонко разработанный венской школой инструментарий стилистического анализа. Однако эта ориентация не нарушила уже ставших постоянными связей с русской научной традицией. Сам С. Радойчич вспоминал, что для него очень много значило общение с Н. Л. Окуневым, обучение у него, и что на этом основании он, Радойчич, по праву может считать себя «внуком» Д. В. Айналова и, соответственно, «правнуком» Н. П. Кондакова.

Расцвет югославской науки по истории средневекового искусства наступил после второй мировой войны и был связан прежде всего с именем С.Радойчича, профессора Белградского университета. Он бывал в нашей стране, причем в 1966 г. – сравнительно долго, осматривал памятники и музеи Москвы и Петербурга, Владимира и Суздаля, Новгорода и Старой Лядоги. Сама его личность была притягательной, он обладал тонким, поэтическим восприятием искусства и, шире, явлений культуры, но вместе с тем был наделен необходимой педагогу твердостью и бескомпромиссностью. Занятия с Радойчичем предусматривали скрупулезное изучение памятников в натуре, обязательные путешествия по стране, долгую жизнь вблизи того или иного храма «на природе». Но эти занятия требовали также многогранной ученой и теоретической подготовки, знания европейских и классических языков, включая особенно греческий в его византийском, средневековом варианте, владения методикой искусствоведения и широкой эрудиции в сфере истории культуры. При этом С.Радойчич отнюдь не ограничивал своих учеников необходимостью учиться только у него одного, он всячески поощрял обмен мнениями, идеями, научными традициями. Так, многие его ученики получали возможность стажировки в Париже в своеобразном, интернациональном по составу семинаре Андре Грабара, выдающегося византиниста русского происхождения, ученика Н.П.Кондакова и Д.В.Айналова и создателя огромной научной школы.

Семинар С.Радойчича по существу сформировал современную югославскую историю искусства, представители которой стали играть главную роль в изучении памятников национальной средневековой культуры, работая в гармоническом единстве с западноевропейскими учеными (публикация альбомов Г. Милле в 1954, 1957, 1962 и 1969 гг., выход книги Р.Хаманна-Мак Лина и Х. Халленслебена в 1963 г.). Ученики С.Радойчича, а теперь уже и ученики его учеников занимаются архитектурой и монументальной живописью, книжной миниатюрой и разными видами прикладного искусства. Временем расцвета деятельности С.Радойчича, его старших и младших учеников и последователей стали 1960-е – 1980-е годы. Как раз в тот период, когда наша отечественная медиевистика буквально изнывала под бременем разнообразных советских запретов и идеологических ограничений, когда

невозможно было ни посмотреть византийские памятники в натуре, ни познакомиться с современной научной литературой, югославские коллеги оказывали неоценимую помощь историкам искусства в Москве и других городах замечательными книгами и консультациями, фотографиями и слайдами, а иногда, если открывалась возможность, и личным общением. Настоящими праздниками стали их приезды в СССР: С.Радойчица в 1966 г. и В.Джурича в 1967 г.

Воислав Джурич, автор данной книги и один из лучших учеников С. Радойчица, ставший, по существу, его преемником в качестве главы национальной школы историков искусства, родился 26 февраля 1925 г. в сербской семье в селе Великая Писаница, находящемся на территории республики Хорватия, в области между двумя притоками Дуная, Савой и Дравой. В юности он успел участвовать в войне, на стороне сербских партизан, против нацистов. В 1949 г. он окончил Отделение истории искусства на Философском факультете Белградского университета, работал в музеях и в сфере охраны памятников, с 1954 г. — в Белградском университете, а позже — и в Сербской академии наук и искусств. Его биография не особенно богата внешними событиями, но исключительно насыщена творчеством, научной деятельностью, познанием, исследованием. Он писал статьи и книги об искусстве славянского Адриатического Приморья, крупные и миниатюрные монографии об отдельных ансамблях сербской монументальной живописи (например, о Св.Софии Охридской и о Сопочанах, обе — 1963 г.), об иконах, о связях греческого и славянского художественного мира, об истоках тех или иных стилистических течений в византийском искусстве, о сербской архитектуре и обо многом другом.

Среди его книг следует особенно выделить две. Именно они являются самыми читаемыми и используемыми, они обнаруживают исключительно широкий охват произведений. Первая — это каталог икон Югославии, изданный в 1961 г., по случаю XII Международного конгресса византинистов, проходившего в Охриде. Там изданы иконы от XI в. и до позднего средневековья, от чисто византийских по художественному смыслу и происхождению до удивительных стилистических гибридов Далматинского Приморья. Каждая икона описана, проанализирована, выяснено ее происхождение, уточнена датировка. Материал книги неocenim по богатству, и не случайно экземпляры этого каталога уже рассыпаются по листочкам, насколько часто и интенсивно они используются.

Другая книга — издаваемая, она вмещает огромное наследие монументальной живописи на обширной территории нескольких южнославянских областей на Балканах. В ней с большой полнотой обнаруживаются основные особенности работ Воислава Джурича. Первая — это максимальное привлечение фактического материала, стремление к исчерпанию всех сохранившихся произведений, учет всех важных и реальных исторических подробностей. Его не пугает трудоемкость метода, он умеет организовать текст, разделить его по важности и смыслу. Сам автор подчеркивал, что композиция книги, в которой основной текст относительно невелик и касается главных моментов, а подробные сведения и мелкие детали вынесены в обширные примечания, — эта композиция подсказана знаменитой книгой В.Н.Лазарева «История византийской живописи» (выходившей в 1948 и 1986 гг., а в 1967 г. — изданной по-итальянски).

Вторая особенность метода В.Джурича и данной книги – умение сочетать изучение нескольких аспектов искусства: и иконографии, то есть сюжетов и способа их воплощения в традиционных схемах, и художественных, стилистических качеств произведений. Войслав Джурич обладал равноценной чуткостью к тому и другому, терпением для анализа иконографии и артистической эмоциональностью, безукоризненным «глазом» для восприятия стиля. Напомним, что именно Джуричу принадлежит несколько выдающихся атрибуций, изменивших взгляд на очень важные процессы в искусстве XIV–XV вв. Именно он указал на связь искусства «моравской школы» с памятниками Салоник, то есть на византийские истоки этого искусства. Именно он датировал иконы так называемого Хиландарского чина 1360-ми годами, указал на родственные произведения, показав тем самым рамки позднепалеологовского классицизма. Анализ иконографии и восприятие стиля – две линии в науке об истории искусства, оформившиеся еще в первой половине XX в. В работах Джурича они сочетаются органично, без тоскливости чистого «иконографического метода» и без эпигонского эстетизма «стилистического подхода».

Наконец, еще одна важнейшая особенность его работ – ощущение исторической основы, жизненной реальности, стоявшей за развитием средневекового искусства. Национальная конкретность – вот что всегда привлекало Войслава Джурича и что стало сквозной темой его статей в последние годы (иногда эту тему формулируют как «Искусство и общество»).

Возникает вопрос: отчего же автор, с его тонким ощущением национальных основ, пониманием славянской культуры, все-таки назвал свою книгу «Византийские фрески». Он сам объясняет это в Предисловии. Монументальная живопись и иконопись, в отличие от архитектуры и многих других видов искусства, широко отражавших местные особенности, развивались в странах византийского круга по своеобразным законам, с прямой и непосредственной ориентацией на Византию. Местные мастера, как и собственно греческие художники, участвовали в создании того грандиозного художественного целого, которое принято называть византийской живописью. Византийское искусство, подобно романике и готике, – явление интернациональное. Оно создавалось не только собственно ромеями-византийцами, но и другими народами, вовлеченными в орбиту византийской культуры.

Формулировка Джурича вызвала, при публикации книги, возражения со стороны ученых старшего поколения – С.Радойчича и В.Н.Лазарева. Действительно, в названии книги есть некоторый перегиб, азарт. Ведь, с одной стороны, не все памятники, изданные там, носят чисто византийский характер. Но, отметим, таковых преобладающее большинство, изъять их из системы собственно византийской живописи было бы невозможно. А с другой стороны, расчленить национальное наследие, рассортировать его на основании нюансов означало бы потерять его целостность. Даже в истории живописи Древней Руси, страны, географически столь удаленной от Византии, есть периоды, когда монументальная живопись никак не может быть изъята из византийской общности (например, в XI–XII вв., отчасти в XIV в.). Национальное в подобные эпохи сказывается, будь то Русь или Сербия, в отдельных видах искусства, в архитектуре, в зависящей от нее программе росписи, в общем социальном и культурном контексте, но не в

стилистической окраске того или иного произведения. Формулировка Джурича – неплохая прививка против националистического подхода к истории средневекового искусства, сторонники которого готовы растащить по национальным квартирам почти всю византийскую культуру.

Воислав Джурич скончался в Белграде 12 мая 1996 г. от болезни сердца. Он успел увидеть лишь первый этап драматических потрясений, которые выпали на долю его страны в 1990-е годы, и мог лишь предчувствовать трагедию Косова.

Его прямые ученики относительно немногочисленны. Среди них выделим двух, к несчастью, уже тоже покойных: Сотирноса Кисаса (1948–1994 гг.) – грека, учившегося в Белграде, крупнейшего знатока салоницких древностей, и Светлану Томекович (1941–1994 гг.), работавшую после окончания Белградского университета в Париже, в Национальном центре научных исследований и особенно много сделавшую для изучения «монашеской» тематики в византийском искусстве. Но в широком смысле воздействие Джурича на развитие византистики чрезвычайно велико. Оно сказывается не только на деятельности нынешних среднего и младшего поколения югославских историков искусства, но и на российской науке. Русское издание этой книги, с ее красотой материала и благородной сдержанностью авторской интонации, будет способствовать развитию знаний о великом искусстве Византии, в его цельности и многообразии

Публикуемая книга вышла на сербско-хорватском языке двумя изданиями ( в 1974 и 1975 гг.), а затем, в 1976 г., на немецком в трех разных издательствах (Beograd: Jugoslavija; München: Hirmer Verlag; Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft). Название ее было «Византийские фрески у Югославији» («Byzantinische Fresken in Jugoslawien»), для нашего издания оно изменено В.Джуричем незадолго до его кончины, в связи с политическими переменами и изменением территории самой Югославии.

Издание русского перевода было задумано еще в 1979 г. и первоначально подготавливалось в издательстве «Искусство». Автор настоящего предисловия благодарит работавших там над рукописью перевода редактора Г. П. Перепелкину и особенно корректора Л. Я. Трофименко, беззаветно трудившуюся с нами над усовершенствованием сложной системы примечаний в августе 1991 г., на одном из верхних этажей здания «Искусства» в Собиновском переулке, время от времени взглядывая на синие дымки танков в тогдашней Москве. Выходу книги препятствовали некоторые обстоятельства советского времени, а после 1991 г. – финансовые затруднения. Книга выходит сейчас благодаря финансовой поддержке банка «Интеза» (Италия), чей президент господин Джованни Бадзоли, а также организованный при банке Центр культурной деятельности, руководимый госпожой Фатимой Терцо, содействуют многим важным начинаниям и со вниманием относятся к популяризации выдающихся явлений мирового искусства.

Э. С. Смирнова  
Октябрь 1999 г.

## Предисловие автора к русскому изданию

Эта книга, последние строчки которой были написаны уже более двадцати пяти лет тому назад, смогла появиться лишь благодаря двум чрезвычайно важным обстоятельствам: развитию службы охраны памятников культуры в Югославии и расцвету истории искусства и византистики в Белградском университете. В третьей четверти нашего столетия органами охраны памятников культуры была произведена реставрация и консервация почти всех самых лучших храмов и монастырей, которые были воздвигнуты и расписаны в эпоху Средневековья. Освобожденные от поздних переделок и поновлений, засверкали в своей первоначальной красоте неизвестные или почти неизвестные до тех пор стенописи в Студенице, Пече, в церкви Богородицы Левишки в Призрене, в храмах Богородицы Перивлепты и Св. Софии в Охриде, в церквях Велюсы и Водочи, Трескаваца и Рамачи и во многих других памятниках, из которых называем лишь наиболее важные. Основные открытия имели место всего лишь на протяжении нескольких десятилетий. Благодаря множеству вновь найденных произведений удалось исправить целый ряд заблуждений и ошибок, долгое время державшихся в науке. Автору этих строк выпала счастливая возможность рассматривать фрески почти каждого ансамбля, о котором говорится в данной книге, вблизи, прямо с реставраторских лесов, видеть их в самый момент раскрытия. Поэтому соображения, которые высказаны в этой книге, основаны на непосредственном общении с памятниками. Разумеется, и после публикации книги были сделаны новые замечательные открытия, но они все-таки носили не такой характер, чтобы изменить основные представления о византийской живописи в Югославии, сложившиеся к 1970-м годам.

Во время написания книги автор ее замыкал собою целую вереницу исследователей, которые на протяжении нашего века работали над древними памятниками на территории теперешней Югославии. Между ними были столь знаменитые имена, как Н. П. Кондаков, Н. Н. Покрышкин, Н. Л. Окунев, Г. Милле, В. Р. Петкович, А. Грабар, В. Н. Лазарев, О. Демус, А. Ксингупулос, С. Радойчич, Р. Хамани-Мак Лин. Лучшими представителями того поколения, вслед за которым идет поколение автора, были А. Грабар, В. Н. Лазарев и С. Радойчич, ставшие для него непосредственными учителями. Среди молодежи, окружавшей в Белградском университете Г. А. Острогорского и С. Радойчича, царил самая широкая заинтересованность во всем том новом, что появлялось у исследователей истории, культуры и искусства византийского мира, а образованность и эрудиция рассматривались как необходимые предпосылки всякого творческого начинания. Одна из целей этой книги — создать опору для тех, кто будет впоследствии изучать и углублять тот же материал. Хотелось представить как можно более полную информацию и о путях развития искусства в Македонии, Далмации и Сербии, в землях, чья культура входила в византийскую духовную сферу, и о своеобразии этого искусства. Изучение как выдающихся художественных творений, так и тех произведений, которые имеют лишь чисто местное значение, помогает воссоздать целостность былой культуры, включавшей в себя не только отдельные течения и малые группы мастеров, но и самые главные художественные

движения и крупные придворные мастерские. Хотелось выявить истоки тех или иных явлений, роль балканской или сербской среды, вклад отдельных общественных слоев.

Когда в 1974 году эта книга впервые увидела свет, она дошла и до В.Н.Лазарева и А.Грабара, с которыми я был живо связан и чьим мнением весьма интересовался, особенно если учесть, что именно они стояли тогда во главе науки об истории византийского искусства. В своих письмах они высказали мне несогласие с названием книги, где живопись, о которой идет речь, названа византийской. В.Н.Лазарев, много занимавшийся местными мастерами и национальными школами, выразил мнение, что в книге тем самым преуменьшается вклад сербских и, шире, славянских художников. Между тем А.Грабар, так много изучавший отношения общества и искусства, изображения властителей и знати в искусстве, считал, что в книге недооценена важная роль сербских ктиторов, чье историческое значение несомненно, а их заслуги в развитии искусства бесспорны. Спустя несколько лет я и сам пришел к выводу, что, несмотря на то что в книге много говорится о сербском государстве, его отдельных учреждениях, о представителях знати, о художниках, все-таки недостаточно пояснен смысл, который вложен в понятие «византийская живопись». Имеется в виду тот стилистический стандарт, который в средневизантийский и поздневизантийский периоды получал импульсы для своего развития из столицы империи. Там же происходили и его важнейшие перемены, отсюда он распространялся и по всему православному миру, в то время как реакция на этот стиль в периферийных областях, будь то среда греческая, славянская или грузинская, состояла прежде всего в самом огромном стремлении приблизиться к столичному идеалу, какими бы собственными художественными возможностями и традициями ни располагала та или иная область. Происходила универсализация искусства, как это имело место и в идеологии православных государств и церквей, в скрупулезно разработанных принципах иерархии феодальных властителей, во главе которой, подобно отцу в семье, значился византийский император. Чтобы прояснить свою позицию, мне показалось нужным выступить с этой концепцией перед широкими кругами исследователей. Это я и предпринял, подготовив один из главных докладов на XV Международном конгрессе византистов в Афинах в 1976 году. Заинтересованных читателей я адресую к этому тексту<sup>1</sup>. Я пришел к тому пониманию искусства в православном мире, которое близко к пониманию истории и культуры этого мира, сформулированному Д.Оболенским в термине «Byzantine Commonwealth»<sup>2</sup>.

Сербская наука на протяжении последних ста лет оказалась многим обязанной русской византистике, археологии и истории искусства, которые

<sup>1</sup> См.: V. J. Djurić. La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles. XV-e Congrès international d'études byzantines: rapports et co-rapports. Athènes, 1976, t. III, p. 1-96.

<sup>2</sup> См.: D. Obolensky. The Byzantine Commonwealth. Eastern Europe, 500-1457. London, 1971. Рус. перевод см. в кн.: Д. Оболенский. Византийское содружество наций. Шесть византийских портретов / Под ред. С. А. Иванова. М., 1998.

занимались и непосредственным изучением сербских памятников, и определением их места в общей системе художественного развития. Это относится и к изучению средневековой живописи. Отдавая здесь дань глубокой признательности русской науке, я предоставляю в ее распоряжение книгу о таких художественных явлениях, которые были близки искусству русского Средневековья, и надеюсь, что она отнесется к ним с заинтересованностью.

В том, что эта книга появляется перед русскими читателями, есть заслуга прежде всего известных исследователей византийского и русского искусства, моих коллег Веры Лихачевой, которая подала мне идею перевести книгу, и Энгелины Смирновой, взявшей на себя наблюдение над трудным процессом ее подготовки и перевода. Им, а также всем другим, неизвестным мне людям, трудившимся над этой книгой, приношу свою искреннюю благодарность.

*Войслав И. Джурич*



## Предисловие к изданию 1975 года

Византийское искусство, как и его великие западноевропейские собратья — искусство романское и искусство готическое, никогда не было замкнуто в пределах политических, государственных границ и тем более не могло быть связано только лишь с тем народом, имя которого оно получило. За весь тысячелетний период существования византийского искусства ареал его развития не совпадал с границами тех территорий, которыми владели византийские императоры: иногда он охватывал области, много меньшие реальных границ Византийской империи, но гораздо чаще выходил далеко за эти границы. Православие — опора византийского искусства — ширило или сужало пределы своего распространения вместе с ним, хотя в некоторых случаях византийская культура усваивалась и среди народов иных вероисповеданий: католиками в Италии, Польше, Литве, Швеции, христианскими сектами Среднего Востока и Северной Африки, народами ислама. Но даже и в те времена, когда уровень развития этой культуры был наиболее высоким, а степень ее распространения — наиболее широкой, она не всегда оказывалась в состоянии подчинить себе все области Византийской империи: так, Ионийское и Адриатическое побережья, а также греческие острова ускользали то в той, то в иной мере из-под ее влияния, восточные окраины были склонны к стилистическим компромиссам, а в далеких глухих провинциях местная, народная традиция подчас преобладала над более общими по значению культурными импульсами из метрополии.

Не все виды византийского искусства распространялись с одинаковой активностью. Так, архитектура, скульптура, прикладное искусство ни на территории Византийской империи, ни тем более за ее пределами не имели такой внутренней мощи, которая обеспечила бы их стабильность, единообразие их стилистического выражения. В этих видах достойными соперниками византийского искусства выступали местная традиция, устойчивые ремесленные навыки. Искусство иллюстрации богослужебных книг вынуждено было приспособляться к различным языкам, типам письменности, к разнообразным устремлениям той среды, для которой предназначалась книга. Да и в самих греческих рукописях это искусство никогда не было однородным, тем более это относится к рукописям, возникшим в книгописных центрах за пределами Византийской империи. Самыми универсальными и устойчивыми видами искусств были монументальная живопись и иконопись: здесь исходным константинопольским образцам стремились подражать не только в пределах государственных границ Византии, но среди всех православных народов и даже при папском дворе. Из великих иконоборческих споров и битв VIII–IX веков — времени, когда в борьбе за иконные образы люди отдавали жизнь, — живопись вышла победительницей, догматически неприкосновенной, освященной решениями Вселенского церковного собора, в котором участвовали самые выдающиеся умы своего времени и люди, наиболее преданные православию. Как самый возвышенный образ византийской духовности, выработанный, проверенный, отобранный среди многих вариантов в стольном граде вселенского патриарха и византийского самодержца, эта живопись перенималась и усваивалась местными церквями и православными государями с полной увереннос-

тью в ее правильности. Предмет непрестанной заботы богословов, она никогда не осмеливалась отступать от определенного художественного канона.

В историю византийского искусства нельзя целиком включать всю совокупность художественной деятельности какого бы то ни было из народов, входивших в орбиту культурного влияния Византии. Особенности жизни, культуры, исторических условий развития отдельных государств и народов определяли своеобразное восприятие этими народами византийских образцов, индивидуальную направленность творческого процесса, зависимость художественных тенденций от византийской модели или, напротив, их самобытность. Географический фактор имел немалое значение: Болгария и славяне Македонии более всех опирались в своем искусстве на Византию; Сербия, Древняя Русь, Румыния, сколь бы ни были они преданы византийской традиции в области живописи, создали архитектуру и скульптуру, сильно отличающиеся от византийских, сформировали свои особые художественные школы в этих видах искусства. В наименьшей степени испытывали воздействие Византии славяне-католики.

Особую судьбу имела византийская живопись на территории современной Югославии<sup>\*</sup>. Православное население этих земель объединялось в средние века двумя автокефальными церквами: Охридской, глава которой носил титул архиепископа Юстинианы-Прима и всей Болгарии, и Святосавской, иерарх которой именовался архиепископом Сербских земель и Приморья. Множество важнейших памятников, связанных с деятельностью этих двух архиепископов, иногда возвышавшихся до статуса патриархий, находятся, за редким исключением, на территории современной Югославии. Земли Охридской архиепископии вплоть до конца XIII века, за исключением кратких перерывов, являлись составной частью Византийской империи. Святосавская же церковь относилась к владениям Сербского королевства. Лишь в XIV веке обе церкви вошли в состав единой Сербской державы, разделив ее исторические судьбы. Имея достаточно редкий в православном мире статус автокефальных, обе церкви занимали особое, даже привилегированное положение. В Охридской архиепископии преобладало греческое духовенство и греческий язык, хотя и доля славянской культуры также была немалой. Святосавская церковь носила чисто сербский характер. Католические епископии и архиепископии в Далмации, в тех областях, куда доходило воздействие византийского искусства, часто меняли свое политическое подчинение: первоначально колеблясь в административном отношении между Царьградом и Римом, они в конце концов подчинились римской церкви, а церковным языком стала латынь. Однако и после этого здесь иногда ощущалось влияние православного обряда, а употребление славянского языка в литургии и славянской письменности в церковных книгах не было изжито. Территория современной Югославии, где существуют древние памятники, отмеченные византийским влиянием, как раз совпадает с церковно-административными границами перечисленных диоцезов.

---

<sup>\*</sup> Речь идет о Югославии до 1990-х годов, когда в ее состав входила Македония, а также Хорватия и Словения (примеч. переводчика).

Главным политическим носителем византинизации на этих землях была Сербская держава: ее государственные институты, законодательство, общественная структура, основные сферы культуры воспроизводили византийские образцы. Тем не менее это определяющее духовное влияние не было в состоянии во все времена и во всех местах подчинить себе крепкую местную традицию, а равно и полностью исключить западное воздействие. По территории Сербии проходила ясно ощутимая граница между западной и восточной частями Европы, и здесь сильнее, чем в Византии, было заметно противостояние различных традиций, приводившее порой к междоусобицам, — противостояние православия и католичества, латинской, греческой и славянской письменности и книжности. Некоторые небольшие области на территории Сербии были в культурном отношении ориентированы на Запад. Поэтому в Сербии наряду с чисто византийскими или чисто западными типами жизненного уклада и искусства появлялись частые смешения, скрещивания различных устремлений, в результате чего складывались особые художественные школы со своей неповторимой характерностью.

Живопись в землях, занимающих территорию современной Югославии, за исключением незначительного числа миниатюр некоторых фресковых ансамблей в южной части Адриатического побережья, являлась верной последовательницей, а иногда и равноправной сотрудницей искусства византийской столицы — Константинополя и второго по значению города империи — Салоник; так же как сербский двор и духовенство, местные власти стремились подражать этим городам и культивировать их обычаи. Вне зависимости от происхождения живописца — а среди них бывали и местные, и приезжие — художественный язык их был общим. Даже собственные темы и культы, национальный сербский пантеон святых, целостный и единый, были созданы по образцу византийских, ибо целью Сербии было возвысить местное и единичное до значения универсального. Процессы взаимосвязи с византийской культурой в живописи были примерно такими же, как в сербской книжности, которой придавали своеобразие местные темы и язык: византийское искусство оставалось источником типов, образов, стилистических приемов. Степень преданности православной вере измерялась уровнем приближения к византийской живописи, правоверность — тождеством с ее великими образцами. Духовное и художественное отступление от Византии, особенно в сфере неприкосновенного в своих основах искусства живописи, могло быть воспринято как ересь, отпадение от православия. Сербская церковь была крайне ортодоксальной. Именно поэтому и случилось так, что сербские мастера на равных правах с живописцами Царьграда и Салоник, а подчас и одновременно с ними участвовали в художественных процессах, приводивших к коренным стилистическим изменениям.

«Сербское» и «византийское», во всяком случае в живописи, никогда не были понятиями, противоположными друг другу. Это были разные ветви одного и того же дерева. Сравнивая живопись Сербии и Византии, нельзя не прийти к убеждению, что между ними нет никаких кардинальных различий ни в духе, ни в стиле. Сербия обеспечила развитие византийского искусства и в такие тяжелые для Византии времена, каким был XIII век, когда греческие

земли были растерзаны нашествием латинян-крестоносцев, а также в конце XIV–XV веке, когда в самой Византии из-за недостатка средств художественные начинания были незначительны. Фрески Сербии, заполняя лакуны в процессе развития византийского искусства, связывают его в единое целое, а многие сербские памятники, имеющие самое высокое художественное достоинство, свидетельствуют о том, что их создали величайшие мастера своего времени. Среди этих мастеров были и такие, которые выражали самые передовые идеи, возглавляли художественное развитие, пролагали новые пути.

## Введение

Когда славяне в VI веке после долгого пути переселений достигли берегов Дуная, на другой стороне реки, на Балканском полуострове, перед ними предстали еще цветущие в ту пору византийские города с грандиозными постройками, украшенными статуями и мозаичными полами, с большими храмами, стены которых были декорированы фресками и мозаиками, с богатыми некрополями, в которых покоились знатные горожане под роскошными памятниками. Перед взорами необразованных пришельцев предстала совершенно незнакомая им цивилизация, хотя и пострадавшая уже от более ранних варварских набегов, но еще стойко боровшаяся за свое существование. После неудач военного сопротивления завоевателям население древних, известных еще с римских времен городов — Сирмиума на Саве, Виминациума и Сингидунума на Дунае, Наисуса на Нишаве, Скупа на Вардаре, Ульпианы на Косовом поле, Доклеи на Мораче, Салоны на Сплитском поле и многих других, менее известных, — потянулось на юг, к морю, оставляя пришельцам, окончательно утвердившимся на Балканах в VII веке, свои поселения и имущество.

Долгое время у славян не было ни попыток понять эллинско-римскую культуру, ни почтения к христианским памятникам. Поселяясь в древних городах, среди полуразрушенных дворцов, они наскоро строили себе примитивные жилища из дерева и земли. Славяне принесли с собой обычаи жителей северных равнин и политеистическую, языческую религию. Должно было пройти определенное время, прежде чем, приняв христианство, они смогли включиться в новую для них культуру Средиземноморья, а затем и сами сумели создать такое искусство, которое на протяжении всего Средневековья было основным выражением их духа, а в счастливые периоды развития стало тем наивысшим достижением, на какое они вообще были способны.

Набеги варваров и переселение народов в первых веках нашей эры, завершившееся приходом на Балканы славян и болгар, произвели здесь подлинное разорение. Отрицание христианством произведений античного искусства привело к забвению старой цивилизации. Античные памятники скрылись в речных наносах и лесных зарослях. Археологи и поныне извлекают на свет руины городов римлян и византийцев: величественные театры, в которых некогда игрались произведения античных пи-

сателей; языческие храмы и христианские церкви огромных размеров, в которых службы совершались с небывалой пышностью; римские крепости, в которых сражались вывезенные издалека наемники; римские и византийские термы, возведенные по столичным образцам. На стенах этих развалин иногда обнаруживаются остатки фресковых росписей, но изображений христианской тематики с фигурами сохранилось немного, поскольку фрески более, нежели мозаика, страдают от атмосферных осадков и пожаров.

Ниш,  
раннехристианская  
гробница,  
росписи IV–V вв.  
(илл. на с. 21)

В сущности, только два значительных комплекса, сохранившиеся на территории современной Югославии, свидетельствуют о творчестве христианского населения ранних веков в сфере монументального изобразительного искусства. Это и фрески гробницы IV в. в Нише в Сербии и остатки стеновых росписей начала VI века в епископской церкви в Стоби в Македонии.

Нишская гробница представляет собой прямоугольное помещение с коробовым сводом и четырьмя стенными нишами с захоронениями. Гробница находится под землей. С восточной стороны в нее ведет лестница. Внутри на всех поверхностях ее стен сохранилась живопись. В нижнем ярусе, у самых погребений, изображена ограда из перекрещивающихся деревянных брусьев, за которой видны вьющиеся растения, написанные красным и зеленым цветом. В верхнем ярусе в центре восточной и западной стен представлены монограммы Христа в венках, сплетенных из пальмовых ветвей, а ниже, на фоне пейзажа, — попарно фигуры святых, обращенные к символу Христа. Святые одеты в белые туники и паллиумы. Скорее всего, это изображения четырех апостолов. Две фигуры с восточной стороны могут быть определены по характерному типу ликов как апостолы Петр и Павел. Над нижним регистром захоронений на северной и восточной стенах сохранилось еще два яруса живописи. В среднем, так же как и в нижнем, ярусе изображена ограда, только более роскошная, имитирующая мраморную. Ограда расчленена колонками, причем показано, что каждая из них увенчивается скульптурным бюстом-гермой. За оградой поднимаются растения. В самом верхнем ярусе на склонах свода представлена виноградная лоза с листьями и гроздьями, в ее ветвях — птицы, некоторые из них клюют спелые ягоды. Тематика росписи нишской гробницы может быть разъяснена при помощи текстов заупокойных служб и молитв. Очевидно, заказчики этой гробницы пожелали, чтобы на ее стенах был представлен рай с его цветущей растительностью и святыми, с которыми

*Ниш, раннехристианская гробница. Апостол Павел. Конец IV в.*



словно сопребывали бы души погребенных. Тематические и стилистические аналогии росписям нишской гробницы мы находим в погребальных помещениях некоторых римских катакомб. Нишским фрескам сродни фрески двух гробниц раннехристианского некрополя в Пече в Венгрии, гробницы некрополя в Софии в Болгарии и не полностью опубликованные фрески гробницы в Салониках. Сходство росписей нишской гробницы с раннехристианской живописью римских катакомб конца IV и самого начала V века свидетельствует о том, что римляне, жившие в Нише, поддерживали тесные связи со столицей. Вплоть до 40-х годов V века, пока гунны во главе с Атиллой не разрушили древний Наусус (Ниш), в нем процветала культура, соединившая в себе влияния Востока и Запада. После нашествия Атиллы город пришел в запустение и несколько оправился только перед приходом славян<sup>1</sup>.

*Примечание 1*

Стоби,  
епископская церковь,  
фрески начала VI в.  
(илл. на с. 23)

Росписи епископской церкви в Стоби сохранились лишь фрагментарно: несколько ликов святых, частично утраченных, два фрагмента с неидентифицированными композициями. Фрагменты найдены на стенах притвора, а один — в наосе. Уцелевшие фрески были переданы в Народный музей Белграда. Цокольный ярус церкви также был богато украшен росписью, но она не сохранилась. Среди дошедших до нашего времени изображений голов святых — одна в натуральную величину. Она, вероятно, принадлежала фигуре в ряду святых нижнего яруса росписи в притворе. Найденные при раскопках остатки греческих надписей на свитках свидетельствуют о том, что у некоторых стоящих фигур были в руках развернутые свитки с текстами из Евангелия. Необычно взволнованный взгляд, широко открытые глаза большинства сохранившихся изображений ликов, которые, в отличие от только что упомянутого фрагмента, имеют небольшие размеры, говорят о том, что они могли принадлежать фигурам из каких-то сцен на религиозные сюжеты. Живописные переходы цвета, быстрый, свободный и смелый мазок кисти в моделировке ликов показывают, что живописцы прекрасно умели пользоваться той «импрессионистической» манерой, которая была свойственна живописи конца V и начала VI века. Широко раскрытые глаза святых, совершенно еще античные типы их ликов находят наиболее близкие параллели в древнейших иконах из монастыря Св. Екатерины в Синае, в некоторых миниатюрах пурпурных кодексов VI века. Эти фрески высокого художественного уровня были созданы, очевидно, до 518 года,



*Столбы, епископская церковь. Голова из композиции. VI в. Народный музей в Белграде.*



*Примечание 2*

когда сильное землетрясение разрушило Стоби, после чего всякая жизнь в этом городе замерла<sup>2</sup>.

Новый подъем монументальной живописи начинается после христианизации славянского населения на Балканах во второй половине IX века. Тогда возникают и первые прочные государственные образования славян со своей общественной иерархией, в высших слоях которой выделяются люди, стремящиеся проявлять заботу о строительстве храмов и об их украшении. Хотя в этих первых славянских культовых сооружениях живопись не сохранилась, тем не менее точно известно, что она там существовала.

Памятники, созданные позже (начиная с XI века все более многочисленные), показывают, что славяне — заказчики церковных построек на Балканах — избрали фреску в качестве основной, если не единственной техники для украшения интерьеров своих храмов. Богатый мозаичный декор византийских храмов не мог пустить в славянской среде на Балканах прочных корней — не только в силу бедности этой среды, но и потому, что вплоть до позднего Средневековья здесь, исключая латинские города Приморья, не было больших городов, которые являлись необходимым условием существования мозаичных мастерских с их сложным способом производства. Обстоятельства сложились таким образом, что современная Югославия представляет собой «страну фресок» — то есть такую область в Европе, где находятся сотни храмов с хорошо сохранившейся средневековой монументальной живописью.

## Македония под властью Византии. XI—XIII века

Сокрушив в 1014 году в битве при Беласице могущество болгарского царя Самуила, а несколько лет спустя покорив себе и его бессильных преемников, Византия в царствование Василия II Болгаробойцы захватила не только территорию Македонии, где находился центр огромного славянского государства царя Самуила, но и часть балканских земель до Дуная, которые ранее входили в это государство. Вплоть до сербского завоевания Македонии, которое началось в 1282-м, а завершилось в 1334 году, земли в бассейне реки Вардар оставались под властью Византии, исключая те краткие периоды, когда эта власть была поколеблена восстаниями славян или набегами норманнов в XI веке, а также усобицами, последовавшими за вторжением латинян-крестоносцев в начале XIII века, когда за обладание Македонией боролись болгары и правители Эпирского деспотата. Вплоть до латинского завоевания политическим и военным центром области являлся город Скопье, а духовным очагом византийской культуры до начала XIV века был Охрид — город, где пребывал архиепископ. Со времени подчинения Охрида Византии заботы о сохранении традиции славянской письменности, украшении славянских книг, теперь весьма скромном, — все то, что прежде было неразрывно связано с Охридом, ныне сосредоточилось в малых монастырях и славянских скитах в горах. Византийская власть посредством своих религиозных и политических установлений наложила на искусство ясно выраженный отпечаток византийского духа. Охридская автокефальная церковь, возведенная при Самуиле в ранг патриархии, при Василии Болгаробойце вновь стала архиепископией, но при этом она сделалась основным религиозным и культурным оплотом Византии в Македонии. Ее ученые архиепископы, поставляемые по императорскому повелению, до известной степени обладали самостоятельностью. По преимуществу сюда приезжали люди, занимавшие видное положение в самом Константинополе. Они принесли в Охрид обычаи и художественные идеалы столицы. Многие из них были утонченными византийскими богословами, знаменитыми участниками политических событий, выдающимися литераторами, чьи имена остались в истории византийской письменности как необычайно значительные. Они сами и их ближайшие соратники наложили яркую печать на искусство своей епар-

Охрид,  
 собор Св. Софии,  
 фрески середины XI в.  
 (илл. на с. 29, 452,  
 453, 535—537)

хии в XI—XIII веках — период, когда благодаря их заслугам происходило обновление и церковной жизни, и деятельности по возведению и украшению храмов.

С 1037 года, когда после архиепископа Иоанна, родом славянина, на архиепископский престол Охрида возшел бывший хартофилакс Константинопольской патриархии Лев, возникает обычай выбирать охридских архиепископов из числа сановников греческого происхождения. В этом же, 1037 году началось обновление охридского кафедрального храма — Св. Софии, трехнефной постройки, воздвигнутой еще, вероятно, во времена царя Самуила. Работы были завершены до смерти архиепископа Льва, то есть до 1056 года. Хотя в настоящее время почти половина фресковой декорации Св. Софии утрачена, даже то, что сохранилось, представляет собой самый полный из дошедших до нас образцов воплощения богословской программы в росписи кафедрального храма Византии XI века. Действительно, почти целиком сохранились тематические циклы в алтарном пространстве и притворе, а кроме того, и некоторые фрагменты на стенах наоса. В конхе апсиды — Богоматерь на престоле с младенцем Христом на коленях, ей поклоняется сонм ангелов (по шесть фигур с боковых, южной и северной, сторон алтаря). Композиция является иллюстрацией одного из церковных песнопений. Остальная, и большая, часть сюжетов алтарной росписи символически или непосредственно изображает Евхаристию — важнейший акт литургии, совершаемый в алтаре. Ветхозаветные темы — «Жертвоприношение Авраама», «Встреча Авраама с ангелами», «Гостеприимство Авраама», «Три отрока в печи отменной», «Сон Иакова» — изображены здесь как прообразы Евхаристии: целое и детали имеют символический смысл, намекая или на Тайную вечерю как прообраз таинства Причащения, или на Христа как евхаристическую жертву. Две другие темы — «Причащение апостолов» в апсиде и две сцены жития Василия Великого на северной стене алтаря — являются непосредственной иллюстрацией литургического действия. Если ветхозаветные сцены часто изображались в алтарях византийских церквей как сюжеты с прообразовательным евхаристическим значением, то особенности «Причащения апостолов», а также наличие двух сцен из жития Василия Великого делают иконографию алтарной композиции в Св. Софии единственной в византийском мире. По-видимому, ее появление в Св. Софии Охридской следует связывать с ктитorem, при котором происходило обновле-

ние церкви и создавались ее росписи, — архиепископом Львом. В сцене «Евхаристия» в апсиде Христос стоит за престолом и благословляет цельную просфору, которую он держит в левой руке, а к нему с двух сторон подходят апостолы. В традиционной иконографии Христос в этой сцене причащает апостолов уже дроблеными частицами хлеба и вином. В композиции «Служба Василия Великого», в которой участвуют диаконы и верующие, Василий держит свиток с началом одной из евхаристических молитв и благословляет представленные на престоле евхаристические дары: вино в потире и круглый хлеб со знаком креста. Охридский архиепископ Лев, один из участников полемики с римской церковью перед самым расколом восточной и западной церкви, друг царьградского патриарха Михаила Керуллария, был автором трех писем к Иоанну, епископу Трани, где выступил против концепции римской церкви, в конечном итоге послужившей причиной раскола. Основное различие между царьградской и римской церковью, по изложению архиепископа Льва, состояло в способе приготовления хлеба для Евхаристии: византийская церковь стояла за квасной евхаристический хлеб, а римская — за пресный. Эта литургическая проблема получила самый широкий резонанс. Поэтому не исключено, что в подчеркнутом изображении цельной круглой просфоры — квасного хлеба — в уникальных по своей иконографии сценах в росписи Св. Софии нашли отражение богословские споры того времени, участником которых был заказчик охридских фресок, глава Охридской архиепископии Лев. В одном из этих изображений, «Служба Василия Великого», можно видеть зарождение чрезвычайно значительной евхаристической композиции, которая впоследствии станет обязательной для нижней зоны росписей алтаря в византийских храмах, — сцены под названием «Поклонение жертве».

Вероятно, Льву следует поставить в заслугу и появление в нижних ярусах росписи алтаря жертвенника и диаконника Св. Софии многочисленных фигур почитаемых константинопольских, антиохийских, александрийских и иерусалимских патриархов, епископов церковных центров Малой Азии, римских пап, кипрских архиепископов, а также важнейших славянских иерархов — Кирилла и Климента Охридского. По понятным причинам почетное место в алтаре заняли царьградские патриархи, а некоторые почитаемые римские папы старых времен получили как сторонники прежних представлений о единстве церкви весьма видное место в апсиде диаконника.

Будучи пафлагонцем по рождению, Лев выделил малоазийских епископов, а в качестве главы Охридской церкви, которая была причислена к тому же рангу в церковной иерархии, что и Кипрская церковь, — крупных архиереев Кипра. Наименее видное место в диаконнике получили славянские первоучители. Выделением значительных церковных сановников Византии и Рима, изображения которых находятся на самых священных местах храма, подчеркивалась мысль о связи Охрида с великими церковными центрами Востока и Запада, о преемственности и единстве Охридской церкви с христианской вселенной в целом — мысль, являвшаяся особенно актуальной с учетом прошлого Охрида, кафедру которого занимал в свое время самозванный, по мнению византийцев, патриарх царя Самуила. В храмовых росписях других православных центров иерархи местных церквей изображались, как правило, не в алтаре, а в западной части храма или в притворе (например, в Св. Софии Константинопольской, в храмах Сербии в XIII–XIV веках).

В жертвеннике в цикле сцен представлена весьма популярная в самом Константинополе легенда о Сорока севастийских мучениках — единственный пример в византийской живописи, — а в диаконнике помещены сцены жития Иоанна Предтечи.

От цикла праздничных сцен сохранилось только четыре изображения: «Рождество Христово», «Успение», «Введение во храм», «Вознесение». В нартексе храма — пространстве, предназначенном для женщин, — почти на всех стенах изображены святые жены, а также две редкие в монументальной живописи сцены: «Огненное восхождение Илии» и «Семь спящих отроков эфесских».

Особое значение в росписях Св. Софии Охридской имеют некоторые изображения Богоматери, редкие или вообще неизвестные в других византийских памятниках. Они важны для понимания роли Византии как подлинной сокровищницы иконографических мотивов, в частности тех, которые позднее, в XIII–XIV веках, приобретают огромную популярность в Италии. Так, на северном столбе возле иконостаса представлена Богоматерь, держащая на одной руке младенца Христа, ноги которого открыты до колен. Судя по дошедшим до нас памятникам, это довольно редкий для Византии мотив. Он часто использовался тосканскими иконописцами второй половины XIII века, поскольку давал возможность подчеркнуть в образе Христа человеческие черты. Другое изображение до сих пор стоит особняком в искусстве византий-

ского круга: над входом в притвор из храма представлена Богородица с младенцем Христом, сидящая на подушке, положенной прямо на землю. Именно так, начиная с Симоне Мартини, художники Италии, а затем и мастера за ее пределами изображали Мадонну dell'Umiltà (Богородицу Смиренную) — тип, который благодаря своей грустной поэтичности пользовался особым успехом в XIII—XIV веках у горожан Италии с их интересом к чисто человеческим мотивам. Таким образом, фрески Св. Софии представляют собой значительный источник для суждения о тематике, программе, иконографии росписей в Византии около середины XI века, именно в ту эпоху, от которой осталось так мало расписанных кафедральных храмов. Эта живопись не менее важна и для знакомства со стилистическими концепциями и художественными идеями, рожденными в среде высшего византийского духовенства.

Мастера, работавшие в Св. Софии, — а их было несколько, и среди них выделяется тот, который создал образы Богоматери в апсиде и архангелов у западного входа в храм, — отдавали предпочтение тем художественным средствам, которые позволяли в возможно большей степени подчеркнуть драматическое и экспрессивное содержание изображенного. Святые подчас статичны

или как бы застывшие в движении, их лики некрасивы, а иногда и явно карикатурны. В типах много семитских черт. Взгляд широко открытых глаз святых отличается внушительной силой и пронзительностью, выражая большую внутреннюю взволнованность. Четкость форм, достигнутая соединением тональной моделировки объема с подчеркнутым контуром, сочетается со скудным колоритом, подчиненным контрастам темных и светлых тонов. Все в целом придает облику святых пластическую убедительность. В росписи Св. Софии не много уравновешенных композиций, построенных на традиционном ритмичном распределении масс по сторонам от центральной оси. Преобладают решения, в которых нет четкой геометрической построенности, где размещение фигур подчиняется не композиционным закономерностям, а желанию самим беспорядочным, беспокойным расположением фигур, неестественно-



*Охрид, собор Св. Софии. Неизвестный святой.  
Середина XI в.*

стью их застывшего движения внести в изображаемое драматическое настроение. Если к этому добавить, что мастер избрал гармонию темных тонов, и притом очень уакого спектра: коричневый, охристый и белый для ликов, темно-синий для фонов, серый, серовато-розовый и темно-зеленый для архитектурных фонов и пейзажа, близкие соотношения темных и светлых тонов с добавлением черного и белого для одеяний, — то станет ясно, что они хотели создать искусство, суровое по духу, лишенное смягченных лирических черт и классических реминисценций. Цель этого искусства — представить духовные идеалы аскетизма, провозгласить отрешение от земного, пренебрежение красотой материального, физического.

Это было искусство, некогда зародившееся в монашеской среде Востока, но уже давно воспринятое в Константинополе, где оно культивировалось в мастерских ведущих столичных монастырей, таких, например, как Студийский. Оно оставило следы в некоторых константинопольских миниатюрах IX–XI веков (Хлудовская Псалтирь, рукопись Британского музея 1066 года и др.), а также в отдельных столичных мозаиках и фресках этого времени (росписи галереи Св. Софии Константинопольской, фрагменты, найденные в раскопках близ храма Св. Ирины в Константинополе). Однако наиболее верные аналогии живописному языку охридских мастеров могут быть найдены не в Константинополе. Их можно обнаружить недалеко от Охрида, во втором по значению городе Византийской империи — Салониках, особенно в фресках притвора собора Св. Софии, частично в росписях церкви Панагии Халкеон, которые возникли приблизительно в то же время, что и охридские фрески, или несколько ранее их. Вот что кажется действительной параллелью искусству Охрида: фрески собора Св. Софии в Салониках выглядят настолько близкими охридским росписям, что производят впечатление работы одной и той же мастерской. Поэтому кажется вполне вероятным, что живописцы, украсившие храм Св. Софии в Охриде, были связаны с Салониками. В истории искусства Македонии, как в период византийского владычества, так и в другие времена, Салоники играли такую же роль, как и Константинополь<sup>3</sup>.

По-видимому, примерно в то же время, когда появились фрески Св. Софии в Охриде, или несколько ранее возникли и древнейшие росписи церкви Св. Леонтия в Водоче — кафедрального храма струмидских епископов. Целиком сохранились лишь две фигуры в нижнем ярусе

*Примечание 3*

Водоча, церковь  
Св. Леонтия, фрески  
первой половины XI в.  
(илл. на с. 449, 451, 534)



росписей древней церкви, которая теперь составляет западную часть перестроенного храма. Изображения диакона Исавра в алтарном пространстве и св. Пантелеймона на юго-западном столбе — подлинные шедевры живописи первой половины XI века. Четко моделированные головы эллинистического типа производят впечатление как бы отлитых, а изящный рисунок, коричневый и охристый тона карнации с белыми бликами света служат стремлению с наибольшей убедительностью выразить состояние спокойствия, в особенности с помощью уравновешенного распределения на ликах света и тени. Самые близкие аналогии этим фигурам по рисунку и типу можно найти среди произведений лучшего мастера Св. Софии в Охриде, а им в свою очередь близки изображения некоторых святых в мозаиках церковей Св. Луки в Фокиде и Неа Мони на Хиосе <sup>4</sup>.

В большей мере, чем фрески Водочи, сохранились росписи монастырского храма Богородицы Элеусы в Велюсе близ Струмицы. Тексты двух надписей исторического содержания, некогда существовавших в храме, свидетельствуют о том, что в 1080 году храм был целиком обновлен монахом Мануилом, который ранее был струмичским епископом. Монастырские документы говорят, что до восшествия на епископский престол Мануил был монахом монастыря Св. Авксентия в Халкидоне близ Константинополя. Оттуда, судя по иконам, упомянутым в монастырских описях, но не дошедшим до нас, он принес в Струмицу культ халкидонских мучеников: своего тезки Мануила, Савла и Измаила. Церковь — квадрифолий в плане — Мануил выстроил в лучших традициях столичной архитектуры, украсив ее мозаичным полом и резным каменным иконостасом. Особенности стиля фресок и документы, повествующие о том, что бывший епископ Мануил щедро снабдил свою церковь имуществом и драгоценностями, позволяют заключить, что роспись была завершена еще при жизни ктитора, вскоре после 1080 года.

Наряду с изображением (плохой сохранности) Богородицы на престоле в конхе апсиды, со сценами «Сошествие во ад» в северной конхе, «Сретение» — в западной, в росписи в Велюсе уцелела уникальная по своей иконографии композиция в нижнем ярусе фресок апсиды. Здесь представлено, как создатели литургического чина Василий Великий и Иоанн Златоуст, повернувшись к центру апсиды, поклоняются Престолу уготованному — Этимасии, — на котором находятся Евангелие и голубь — символ Св. Духа. Оба святителя держат в руках свитки с

#### Примечание 4

Велюса,  
церковь Богородицы  
Элеусы,  
фрески после 1080 г.  
(илл. на с. 450)

текстами молитв из созданных ими литургий верных. За ними, изображенные фронтально, стоят с книгами в руках св. Афанасий Великий и св. Григорий Богослов. Эта сцена в иконографическом отношении представляет собой начальный этап сложения темы «Поклонение жертве» в росписи апсиды. Символически связанная с Евхаристией сцена «Служба Василия Великого», впервые появляющаяся в Св. Софии Охридской, здесь как бы расширена и помещена в апсиду, хотя при этом еще не все архиереи, изображенные в нижнем ярусе апсиды, включены в сценическое действие: поскольку два крайних архиепископа представлены фронтально и держат не свитки, а книги, они не участвуют в нем. Только в XII веке было достигнуто полное единство этой сцены, которая стала характерной для росписи алтарей в византийских храмах.

В куполе храма в Велюсе находится также уникальная с точки зрения иконографии композиция: Христос в скуфье купола, Богородица Оранта, Иоанн Предтеча, два ангела в царских лоратных одеяниях и четыре пророка между окнами в барабане. По сути, в этой иконографии объединены две иконографические темы: Деисуса и пророков. Деисус как сокращенное изображение Страшного суда является отголоском прежних решений декорации купола в византийских храмах, в которых изображалось «Вознесение». Художники, опираясь на текст Евангелия: «Придет тако же, как вы видели его восходящим», связали Вознесение Христа с его Вторым пришествием. Появление в барабане храма в Велюсе пророков — предзнаменование нового типа декорации куполов в Византии, того, что станет позднее господствующим. Поэтому живопись купола и апсиды храма в Велюсе имеет особенное и исключительное значение: она может быть использована для изучения переходных иконографических типов в декорации византийских храмов.

В небольшом приделе Спаса, пристроенном с южной стороны храма, фрески сохранились лучше, нежели в остальной части церкви. В куполе, богато украшенном орнаментом, помещено изображение Христа Эммануила, а в апсиде — двух ангелов, которые держат огромный медальон с образом Христа, восседающего на радуге. В проходе из придела в храм изображены трое святых: неизвестный епископ в нише, св. Нифонт и св. Пантелеймон. Композиция в апсиде придела связана с темой Собора архангелов или какой-то темой Теофании (Боговидения), причем в достаточно редком для стеной живописи Византии варианте.

Все росписи Велюсы созданы одновременно и являются произведением исключительно одаренных фрескистов. Они, подобно другим мастерам, работавшим в XI веке по заказам представителей клира Охридской архиепископии, придерживались в своем искусстве идеалов так называемого «монашеского» направления. Отдавая предпочтение принципам тонального построения формы, художники с помощью светотеневых контрастов стремились добиться впечатления подчеркнутого объема, а посредством темного колорита — мистичности общей атмосферы. В сравнении с живописцами предшествующего времени, работавшими в Македонии, мастера Велюсы богаче используют цвет: в тенях они иногда вместо обычных коричневых наносят серовато-зеленые тона, подчёркивая наиболее затененные места кармином. Как правило, они выявляют пряди волос с помощью игры линий, — это также явление, незнакомое фрескистам более раннего времени. Эти декоративные моменты несколько позднее проявятся много характернее, а линия в качестве стилистического элемента приобретет большее значение. В Велюсе между тем первенствующая роль объема еще не нарушена декоративностью, светотеневая, тональная моделировка превалирует над колористическими приемами в обработке формы. Высокий уровень мастерства фрескистов Велюсы, цельность и красота их творений, их передовые художественные принципы, печать новизны и в стиле фресок, и в их иконографии — убедительное доказательство того, что живописцы, исполнившие в Велюсе росписи для бывшего струмицкого епископа Мануила, были, вероятно, приглашены или из какой-то столичной мастерской, или из Халкидона, художников которого должен был знать Мануил, прибывший в Струмицу по воле константинопольского патриарха. Очевидно, им же Мануил заказал и икону Халкидонских мучеников, некогда находившуюся в ризнице его монастыря<sup>5</sup>.

Вероятно, концом XI или началом XII века, судя по стилю, следует датировать фрески придела, располагающегося на верхней галерее над диаконником в соборе Св. Софии в Охриде. Наряду с Деисусом здесь представлены сцены мученичества апостолов, сохранившиеся лишь частично. Простые в построении, с одной или небольшим числом фигур, эти композиции имеют подчеркнутую вертикальную ось и развитые архитектурные формы заднего плана. Стены представленных там построек имитируют кладку из крупных блоков камня и, подобно некоей завесе, замыкают неглубокое пространство изоб-

#### Примечание 5

Охрид,  
собор Св. Софии,  
фрески конца XI —  
начала XII в.

ражения. Более живые по цвету в сравнении с ранними фресками Св. Софии, росписи придела отличаются появлением в разделке волос и бород декоративных, графических элементов, а также меньшей тяжестью объемов изображений, которые кажутся более плоскими и лучше увязываются с поверхностью стены. Правда, живописец, который выполнил росписи этого придела, не может мериться талантом с великими мастерами, работавшими в Македонии в предшествующий период<sup>6</sup>.

*Примечание 6*

Водоча,  
церковь Св. Леонтия,  
фрески  
первой половины XII в.

Фрески второго слоя в храме Св. Леонтия в Водоча также не являются произведением выдающихся мастеров. Ныне едва сохранившиеся в жалких фрагментах, переданных в музей города Штипа, эти фрески еще в начале XX века были в лучшем состоянии. Они возникли одновременно с перестройкой храма: кафедральный собор был расширен добавлением большой пристройки с восточной стороны, в результате чего древняя церковь стала западным притвором храма. Новой росписью были украшены в основном стены вновь возведенной церкви, но частично и притвора. Представленная здесь архаичная для XII века программа росписи алтаря — фронтально стоящие архиереи в нижнем ярусе и Богоматерь на престоле с младенцем и сонмом поклоняющихся ангелов в конхе, как в Софии Охридской, — показывает, что живописцы следовали традиции, узаконенной в Охриде в XI веке. Возможно, что жертвенник храма был посвящен Сорока севастийским мученикам, к числу которых принадлежит и патрон водочского храма — св. Леонтий. От этой композиции — местонахождение ее в храме неизвестно — ныне осталась только копия, хранящаяся в Археологическом музее в Софии.

В нижнем ярусе жертвенника находилась композиция «Причащение апостолов», что совершенно необычно для росписей византийских храмов. Вероятно, эти фрески появились в первой половине XII века. Единство объема еще отдается предпочтение, однако в его интерпретации все большее место начинают занимать живописные приемы. Иногда мастера различно решают в тональности две соседние фигуры, последовательно проводя это различие в ликах и драпировках одеяний. Колористическая игра появляется и на пластично решенных ликах, где с помощью сопоставления мелких разноцветных линий вводятся приемы обработки формы, до сих пор неизвестные фрескистам. Если к этому добавить, что фигуры в сцене смерти Сорока севастийских мучеников на замерзающем озере были взаимосвязаны сложным сплетением

поз и движений, то нельзя не прийти к заключению, что мастера более позднего слоя фресок храма в Водоче уже познакомились с новыми художественными тенденциями — теми, которым надлежит проявиться в полную меру в византийском искусстве эпохи Комнинов, во второй половине XII века<sup>7</sup>.

Все, что сохранилось до наших дней от монументального искусства Македонии XI и начала XII века, обязано своим возникновением представителям высшего церковного клира Охридской архиепископии. Поскольку заказчики влияли своими художественными идеалами на творчество мастеров, постольку и созданные в это время произведения стенописи носили печать так называемого «монашеского» направления. Сложность иконографии и драматичный, экспрессивный стилистический язык объединяются здесь для того, чтобы создать особый, мистический мир изображения. Этот мир нелегко понять, но он воздействует необычайно убедительно своей серьезностью, духовностью, желанием не столько приукрашивать и идеализировать изображаемое, сколько сделать его средством выражения религиозных убеждений и догматических истин.

\* \* \*

В XII веке на Македонию распространилась система проний, благодаря которой местная аристократия укрепилась и обогатилась. Однако крепкая центральная власть династии Комнинов — Комнины принадлежали к военному сословию — пресекала все попытки к усилению самостоятельности отдельных властителей на местах. При сложившихся обстоятельствах учащаются имущественные споры между Охридской архиепископией и наиболее видными вельможами. Новое положение находит отражение и в искусстве: церковные иерархи не являются теперь ни единственными, ни даже наиболее многочисленными среди заказчиков художественных работ, ктиторов храмов и росписей. Теперь среди заказчиков появляется светская знать, зачастую происходящая из самых видных византийских семей. Даже архиепископский престол Охрида ныне занимают люди не из монашеской среды, а придворные или бывшие дворцовые чиновники: архиепископ Иоанн Комнин, который долго управлял епархией во второй половине XII века, был родом из знатной светской семьи, сыном видного чиновника, севастократора Исаака; архиепископ конца XII века Иоанн Кама-

*Примечание 7*

Нерези, церковь  
Св. Пантелеймона,  
фрески 1164 г.  
(илл. на с. 36, 39,  
454, 538)

тир до прибытия в Охрид был придворным чиновником императора Андроника Комнина. В результате этих перемен в живописи Македонии появляется новое, столичное, «дворцовое» направление.

Самым значительным памятником столичного искусства XII века являются, вне сомнения, фрески храма Св. Пантелеймона в Нерези близ Скопье. Они созданы в 1164 году, когда, согласно надписи над входом из притвора в храм, была возведена и украшена церковь. Заказчиком был принц Алексей Комнин, сын не особенно влиятельного вельможи того времени Константина Ангела и Феодоры, дочери императора Алексея Комнина. Ктитор храма в Нерези подчеркнул в надписи лишь свое отношение к семье Комнинов, ибо фамилия Ангелов тогда еще только начинала подниматься на вершину византийского общества. Можно предполагать, что часть владений Ангелов была расположена в окрестностях Скопье или что принц Алексей находился в Скопье на службе и поэтому воздвиг в Нерези храм. Из источников известно лишь то, что он бывал здесь вместе со свитой императора Мануила Комнина. В любом случае фрески Нерези убеждают, что принц Алексей нашел наиболее выдающихся мастеров среди придворных художников, чтобы доверить им украшение своего храма.



Нерези,  
церковь Св. Пантелеймона.  
Рождество Богородицы. 1164

В собственно храме и алтаре сохранились только фрески нижних зон, но в пространствах угловых компартиментов, под четырьмя малыми куполами, фрески уцелели почти на полную высоту: в каждом из четырех куполов представлен Христос четырех различных типов, а стены занимают изображения святых по пояс и в рост. Алтарь посвящен евхаристическим темам: «Причащение апостолов» и «Поклонение Этимасии». В «Поклонении Этимасии» впервые все архиереи держат в руках развернутые свитки с текстами молитв евхаристического содержания (как в росписи храма в Бачкове или на первом слое росписи храма Бояна в Болгарии).

Верхние зоны в наосе отведены под сцены жизни Христа и Богородицы, причем каждая сцена по ширине занимает всю стену целиком. Здесь своего рода антология столетнего искусства комниновского времени: «Сретение», «Преображение», «Воскрешение Лазаря», «Рождество Богородицы», «Введение во храм», «Вход в Иерусалим», «Снятие со креста», «Оплакивание». Под ними в нижней зоне представлены двадцать шесть отдельно стоящих святых, лики которых с почти портретной убедительностью выражают особенности их характеров. Прекрасный образ св. Пантелеймона, патрона храма в Нерези, занял место возле иконостаса под украшенной резьбой стукковой аркой, а его житие было иллюстрировано сценами, размещавшимися в притворе, ныне по большей части утраченными.

С точки зрения стиля роспись храма в Нерези является окончанием длительного пути эволюции византийского искусства, от которого остались в основном памятники миниатюры, тогда как большинство фресковых ансамблей, которые были ее предшественниками, утрачены. Стилистическая концепция искусства комниновского времени, в которой отразилось стремление освободить фигуру от прежней тяжести и объемности, представить ее более легкой, подвижной и гибкой с помощью определенных приемов деформации и стилизации, воплощена в росписи Нерези почти программно. В композициях, сведенных к минимальному количеству самых необходимых участников действия, геометрический расчет поз, расстановки фигур осуществлен с мудрой последовательностью. В трактовке формы линия стала основным элементом: она не только создает легкий и изысканный рисунок, оплетая фигуру и окружая ее контуром, но и завершает художественный процесс, окончательно упорядочивая и выявляя пластику. Действительно, византийские памятники XII века легче всего узнать именно по этим призна-

кам: своей графичностью и одновременно «импрессионизмом» цветовой, как бы колеблющейся поверхности они равно отличны как от более ранних, так и от более поздних произведений. Словно некой разноцветной сетью, сплетенной из толстых и тонких, как паутина, линий, охвачены плоскостно трактованные и тесно связанные с изобразительной поверхностью фигуры. Линия и описывает пряди волос, бород, и, образуя параллельные белые «снопы» штрихов, как сияние света, покрывает наиболее выпуклые части ликов, сочетаясь здесь зачастую с округлыми пятнами белил. Сумма красных линий, нанесенных близко друг к другу, передает румянец на щеках, а линия в виде прерывистых, изломанных, выющихся и прямых разноцветных штрихов входит в наиболее глубокие тени и в самые светлые поверхности драпировок, облегающих фигуры. Можно сказать, многое из того, что в искусстве второй половины XI века было в зачаточном состоянии, на протяжении XII столетия постепенно росло, чтобы в храме в Нерези и подобных памятниках второй половины этого столетия обрести блистательное завершение.

Значение линии как основного художественного средства сочетается в этих фресках с подчеркнутой ролью колорита. Широкие цветовые поверхности, образующие основную колористическую гармонию, — синие и охристые, светло-зеленые и красные, серые и белые — не обрабатываются тонально, то есть посредством более светлых и более темных тонов, для создания пластической формы, но — воспользуемся выражением Сезанна, заимствованным художником из музыки, — «модулируются» линиями или пятнами различных цветов. Это в особенности характерно для интерпретации ликов святых, в которых преобладает «абстрактный» колоризм, несколько не преследующий цели передавать реальные оттенки цвета кожи.

Самым большим художественным достижением мастера росписи представляется рационально осознанный и притом подчеркнуто индивидуальный способ композиционного построения сцен. Ни об одной сцене в росписи нельзя было бы сказать, что ее иконографическое решение — новое. Напротив, достаточно легко было бы установить, что каждое из них, притом в весьма близкой схеме расположения фигур, уже существовало в Византии прежде. Однако — и это следует подчеркнуть — есть большая разница между, с одной стороны, традиционной иконографической схемой, которая всегда диктует основные композиционные элементы, общее распределение фигур, их символическое значение в этом распределении, и, с



Нерези, церковь Св. Пантелеймона. Св. Пантелеймон. 1164



другой стороны, художественной интерпретацией, которая не исчерпывается иконографией. Иконография не включает в себя ни драгоценных достоинств композиционной структуры и рисунка, ни цвета и света, ни движений и поз фигур, ни их взаимной связи между собой, ни благородства пропорций. Грубо говоря, иконографическая схема дает лишь костяк религиозного сюжета, не касаясь его живописного и поэтического содержания.

«Оплакиванию Христа» — этой наиболее выдающейся и знаменитой композиции росписи Нерези — можно найти немало аналогий в искусстве того времени. Но ни один из предшествующих мастеров не смог создать идентичного по силе произведения. Сцены, аналогичные «Оплакиванию» в Нерези, могут иметь два различных иконографических смысла, хотя в них повторяется одна и та же схема распределения фигур: одни представляют «Положение во гроб», а другие — именно «Оплакивание». Мастер «Оплакивания» во фреске Нерези выделяет драматический момент плача матери над мертвым сыном. Подчеркивается то, что в его понимании сюжета было наиболее существенным. Процессию, переносящую тело Спасителя, мастер «остановил» именно в то мгновение, когда Богоматерь упала на колени, сохранив неудобное, неестественное положение ног, что прежде не имело места в византийских росписях, и, обняв сына, любовно прикинула к его лицу. Апостол Иоанн, слегка склонившись, прижимает к губам руку Спасителя, а коленопреклоненные Никодим и Иосиф Аримафейский поддерживают его ноги. Разница между фреской в Нерези и другими решениями этой темы, возникавшими в то время, огромна, и она прежде всего сказывается в композиционной структуре. Если все прежние композиции обязательно вписывались в горизонтальный прямоугольник и фигуры располагались в них без отчетливой взаимосвязи между собой, то сцена на фреске в Нерези представляет собой полукруг, где основанием является неподвижное тело Христа, а вершиной дуги — спина Иоанна. Дуга согбенной спины Иоанна, подобно некоему мосту, связывает в единое целое оба конца композиции. Этой взаимосвязи во многом способствует и движение линий рисунка, в первую очередь рисунка драпировок, очертания которых зависят не только от движения тел, но от ритма композиции в целом. Взаимосвязанность и взаимообусловленность движений в этой композиции настолько прекрасны, что не возникает сомнений в том, что время изучения и почитания математики, каким был XII век для ученых-византийцев, оказало влияние и на мастера фресок в Нерези. В Описании храма Апостолов в Константинополе — произведении Николая Месарита, возникшем в конце XII века, есть некоторые эстетические идеи, послужившие, вероятно, основой и для создания росписи в Нерези. Красота живописной материи и мастерство построения композиции, согласно Месариту, исходят из математики: «Тона и гармония происходят из арифметики, их посредник и носи-

тель — геометрия». Красота осознается взглядом как цвет, а духом — как геометрическая форма. Мастерское композиционное сплетение тел и движений фигур протагонистов во фресках Нерези несет в своей основе принципы геометрического расчета, которым поклонялись ученые в стольном граде Византийской империи — современники мастера росписей в Нерези.

Выразительности и художественной убедительности сцен и отдельных фигур во фресках Нерези во многом способствует интерпретация ликов, благодаря чему, как и благодаря движению и позам персонажей, становится зримым их внутренний мир. Когда это необходимо, сдержанные движения сочетаются с очень живым выражением ликов, которым и передается содержание сцен. Шкала человеческих эмоций представлена в росписи Нерези гораздо шире, нежели это было прежде. Выразительность эмоциональной шкалы возрастает настолько, что прежний покой застывших масок на лицах, обозначавших определенные человеческие типы, здесь превращается во взволнованность живых людей. Удлиненность пропорций, типы ликов, в которых воспроизводятся эллинистические образцы, бесполойные, выходящие драпировки одеяний и сияющий колорит — вот некоторые из средств, служащих мастерам нерезских росписей, чтобы очаровать зрителя миром чистой поэзии: печали без отчаяния, слез без натуралистических эффектов, искренней радости, не нуждающейся даже в улыбке, серьезности без угрюмости. Это было искусство классицизма эпохи Комнинов, своеобразное и эллинское по духу, светлое даже и тогда, когда повествовало о страдании. Создавшие его мастера, скорее всего, принадлежали к столичным мастерским высшей греческой элиты, среди которой в те времена почитались тексты эллинской древности, а новые произведения писались по античным образцам.

Многие живописцы времени создания фресок Нерези пытались осуществить идеал, к которому стремилась эпоха, например мастера росписи в Бачкове в Болгарии, Столов Св. Георгия в Ресе, Георгиевской церкви в Старой Ладоге на Руси и др., но никто из них не смог достичь того непостижимого совершенства, которого добился мастер или мастера, расписавшие храм в Нерези<sup>8</sup>.

Македония сохранила для нас памятник, который, будучи непосредственно связан с художественной проблематикой фресок в Нерези, представляет собой новый и завершающий этап в развитии комниновского стиля. Это фрески храма Св. Георгия близ села Курбиново на озере Преспа. Ктитор этой однефной церкви в ныне несущей-

#### Примечание 8

Курбиново,  
церковь Св. Георгия,  
фрески 1191 г.  
(илл. на с. 43, 455,  
539, 540, 541)

ствующем селении неизвестен, однако на престоле сохранилась исполненная в технике фрески запись о том, что мастера начали свою работу в апреле 1191 года. Фрески почти не повреждены, поэтому здесь можно целиком видеть декорацию небольшого византийского храма. Поскольку церковь не имела купола, пророки написаны в самых верхних зонах стен, а сцены обширного цикла из земной жизни Христа расположены под ними; в нижней части стен написаны отдельно стоящие фигуры святых. Богоматерь на престоле со «взыгравшим» младенцем на руках изображена на наиболее значительном месте в храме — в апсиде, в конхе, в то время как фигуры Спасителя и патрона храма, св. Георгия, выделены большим, нежели остальные фигуры фрески, масштабом — они занимают по высоте две зоны росписи — помещены под «рисованными» арками возле иконостаса. Курбиновский мастер завершил процесс сложения иконографии сцены «Поклонение жертве» в апсиде: в центре вместо Этимасии — престол с диском, на котором лежит младенец Христос — евхаристическая жертва. Итог широко распространенных споров между учеными догматиками и литургистами византийской столицы, которые велись на константинопольских соборах второй половины XI века, обрел в храме св. Георгия в Курбинове соответствующее изобразительное решение. В дальнейшем эта иконография повторялась в православных храмах до конца Средневековья.

В Курбинове работало как минимум трое мастеров. Лучший из них написал сцены верхних зон восточной стены храма, Христа и св. Георгия перед иконостасом. Второй мастер, вероятно с помощником, исполнил фрески боковых стен нефа, а третий, наиболее слабый, расписал западную стену, нижние ярусы в алтаре и частично северную стену. Для всех трех мастеров характерно отсутствие строго продуманной структуры композиции и четкой взаимосвязи фигур и линий в почти скульптурных группах, как то было у мастеров Нерези. Вместе с тем лики святых в росписи Курбинова в основном почти освободились от той графической сетки, под которой иногда терялась пластичность. Вместе с тем курбиновские мастера дальше развивают те приемы трактовки фигур, при помощи которых персонажи сцен обретают еще большую динамичность. Впечатление подвижности, взволнованность персонажей достигается особой формой и способами интерпретации драпировок, приобретающих первостепенное значение в средствах художественного выражения. Опираясь на традиции мастеров росписи в Нерези

Курбиново, церковь Св. Георгия. Благовещение. Деталь – архангел Гавриил. 1191



зи, художники Курбинова еще больше подчеркивают игру складок и обогащают силу их выразительности: из основной цилиндрической формы одеяний, облегающих тело, они отделяют трубчатые, лучеобразные, змеевидные и меандрообразные формы, которые, обвиваясь вокруг ног и рук, суставов и бедер персонажей, передают не

столько реальное движение, сколько их внутреннее состояние. Иногда отделяется часть драпировки, которая вьется, словно относимая ветром, или, скручиваясь и отходя от тела, повисает, как бы случайно упав с руки в стремительном движении. В богатстве ритма, взвихренности драпировок проявились «маньеристические» тенденции, которые сказались также и в пропорциях фигур: лучшие мастера в Курбинове изображают тип сильно удлиненной и тонкой фигуры и только самый слабый мастер — приземистые, плотные фигуры с большими головами. Если лучшие мастера снижают драматизм ликов, предоставляя одеяниям передавать настроение, то фрескист, работавший на западной стене, по-прежнему стремится к выявлению внутренней жизни героев в лике: грубо выразительные, искаженные лики демонстрируют боль, печаль по умершей Богоматери в «Успении». Этот мастер часто нарушает анатомическую правильность голов, расчленяя их пластическую форму на отдельные части неожиданными ударами светлого и темного.

Не исключено, что два мастера из лучших живописцев, расписывавших храм Св. Георгия, до прибытия на Преспу участвовали в росписи церкви Св. Врачей в Кастории в Греции. Их творения вместе с живописью еще одного, по духу им чуждого художника сохранились в центральном и южном нефках этого храма. Основанием к сближению росписей в Курбинове и Кастории может служить тот факт, что для аналогичных сцен мастера используют в обоих памятниках одни и те же образцы. Вообще в этом не было ничего необычного для византийского искусства: не только одни и те же мастера часто использовали найденные ими прежде решения, но и рядовые художники, как правило, работали по образцам своих более одаренных и блестящих коллег. Эти обычаи были знакомы и тем византийцам, которые совсем не занимались живописью. Так, например, охридский архиепископ конца XI — начала XII века Теофилакт в Житии Климента повествует о том, что святой стремился подражать в добродетели своему наставнику славянскому апостолу Мефодию «так, как берут за образец картину великого живописца». Действительно, создатели росписи в Курбинове, находясь в курсе самых современных явлений в искусстве Константинополя, перенесли их в провинцию. Мастера эти, вероятно, принадлежали к мастерской какого-нибудь крупного художественного центра Византийской империи.

В храме Богоматери Аракиотиссы в Лагудера на Кипре неизвестный столичный мастер в 1192 году создал фрес-

ки, которые хотя и превосходят по художественному значению творения даже лучшего из курбиновских фрескистов, но демонстрируют идентичные по стилю решения. В то же время провинциальные балканские мастера, такие, как, например, соратник курбиновских фрескистов по росписи храма Св. Врачей в Кастории, никогда не достигали очищенности и совершенства, свойственных образцам<sup>9</sup>.

Аналогичным тенденциям следовали и еще некоторые мастера Македонии в конце XII века. Один из них на рубеже XII–XIII веков расписал апсиду церкви Св. Николая в Прилепе, второй, возможно чуть позже, — церковь Св. Илии близ села Грнчары (Гончары) на озере Преспа. В апсиде храма Св. Николая в Прилепе представлены Богоматерь и два ангела в верхнем ярусе и «Поклонение жертве» в нижнем. Фигуры верхнего яруса написаны без употребления приемов линейной стилизации, в то время как в нижнем лики словно рассекаются на отдельные части утолщенными грубыми линиями. Драпировки ангелов по своему внешнему виду, взвихренности складок близки курбиновским образцам, с тем лишь отличием, что масса их тяжелее, фигуры почти сгибаются под весом одеяний и кажется, что сейчас споткнутся об их края. То обстоятельство, что работа над росписью храма была прервана после того, как была расписана апсида, наводит на предположение, что это случилось из-за неблагоприятной ситуации, сложившейся в Византии в 1203 году, когда латиняне проникли и на территорию Македонии<sup>10</sup>.

Живопись храма Св. Илии в Грнчарах, еще не до конца расчищенная, некоторыми приемами в решении единственной раскрытой сцены «Успение» обнаруживает, что мастер следовал примеру курбиновских художников. Вообще это влияние можно заметить и во фресках других живописцев Македонии, даже и в XIII веке, как, например, у одного из мастеров, расписавших храм Иоанна Богослова в Верии близ Салоник в Греции<sup>11</sup>.

Итак, ряд памятников Македонии второй половины XII века не только отражает значительные художественные движения в Византии времени Комнинов — некоторые из них, подобные росписям храмов в Нерези или Курбинове, могут рассматриваться как наивысшие художественные достижения своей эпохи. В них наиболее полно выразился дух искусства византийской столицы. В этом заслуга знатных заказчиков, а также чрезвычайно одаренных и искусных мастеров. В XII веке живопись Македонии носила характер придворного, столичного искусства. Красота формы, изящество средств выражения, навеянные

*Примечание 3*

**Прилеп,**  
церковь Св. Николая,  
фрески ок. 1200 г.  
(илл. на с. 46, 47)

*Примечание 10*

**Грнчары,**  
церковь Св. Илии,  
фрески начала XIII в.

*Примечание 11*



Прилеп, црковь Св. Николая. Архангел Михаил. Ок. 1200





Прилеп, церковь Св. Николая. Богородица. Ок. 1200

эллинистическими образцами, светлая цветовая гамма вместе с колористическими приемами моделировки формы дают основание отделить этот этап монументальной живописи от сурового и мистического по настроению «монашеского» направления в искусстве предшествующей эпохи.

\* \* \*

С захватом латинянами византийской столицы весной 1204 года империя распадается на несколько небольших государств, а за обладание Македонией начинают бороться Болгария и Эпирский деспотат. В результате, исключая краткий период успеха болгар, на протяжении всего времени пребывания латинян в Константинополе Македонией владеют эпирыцы. В период правления в Эпире деспота Феодора, особенно когда охридский архиепископ Димитрий Хоматнан после освобождения Салоник от латинян в 20-х годах XIII века возложил на деспота царскую корону, Охридская архиепископия приобрела значение ведущей церковной организации Эпирского деспотата. Однако художественные произведения этого времени не сохранились, поэтому до сих пор неизвестно, какой была живопись Македонии в период Латинской империи — в тот период, когда заботу об искусстве вновь взяли на себя представители высшего охридского клира. Только после освобождения Константинополя от латинян (это произошло в 1261 году) и восстановления единства Византийской империи, когда территория Охридской архиепископии вновь установилась в границах бассейна реки Вардар, художественная жизнь Македонии начала постепенно обновляться, а заказчиками ее и покровителями по-прежнему оставались высшие церковные иерархи и богатые монахи, вплоть до конца XIII века. Живопись здесь была отсталой и провинциальной до самого конца XIII века, когда в Македонии появились мастера, сумевшие вдохнуть в ее искусство новую жизнь.

Группа памятников в основном 60–70-х годов XIII века свидетельствует о том искусстве Македонии, которое культивировалось высшими церковными иерархами Охрида в период латинского завоевания. Среди них наиболее полно сохранились фрески трехнефной базилики Св. Николая в селе Манастир близ Прилепа. Роспись храма была завершена в 1271 году. Она обширна по тематике: Богоматерь с поклоняющимися ангелами в апсиде, в конхе, «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве» в нижних ярусах росписи алтаря; сцены земной жизни Христа и отдельные

Манастир,  
церковь Св. Николая,  
фрески 1271 г.  
(илл. на с. 456, 457)

фигуры воинов, мучеников и других святых — в рост, по пояс — написаны на стенах главного нефа; цикл, посвященный патрону храма св. Николаю, «Древо Иесеево», «Лествица Иоанна Лествичника», святители и знаменитые монахи представлены в южном нефе, а «Страшный суд» и ктиторская композиция — в северном. Пространственная надпись, идущая по стенам главного нефа над отдельно стоящими фигурами, повествует об истории храма. Возведенный в 1095 году, он был разрушен с тем, чтобы на этом месте построить новый храм, значительно больших размеров, что и было осуществлено в 1266 году заботами игумена Акакия, в миру господина Иоанникия. По заказу того же ктитора спустя пять лет при императоре Михаиле VIII Палеологе храм был украшен росписью. Кроме того, в надписи повествуется о том, что церковь была расписана под руководством диакона Иоанна, «референдария пресвятой архиепископии» (Охридской), который и «позвал знаменитых и искусных, отличных мастеров».

Между тем художественная концепция мастеров росписи в Манастире выглядит совершенно архаичной, и только лишь в провинции можно было в это время встретиться с подобными решениями. Исключением являются несколько ликов в главном нефе (здесь ошутима рука мастера XIII века) — они исполнены пластично и обобщенно, как свойственно было живописцам XIII века, стремившимся к созданию монументального образа в своих произведениях. Все остальное: типы святых в южном нефе, трактовка одеяний на фигурах, изображенных в апсиде, архитектурные фоны в сценах, иконография композиций, — по сути дела, восходит к искусству XI–XII веков. Наиболее традиционными кажутся фигуры святых в южном нефе — их типология уходит своими корнями в ту давнюю эпоху искусства XI века, что и фрески Софии Охридской. Несколько более поздние образцы были основой для изображения одежд на святых в алтаре: они непосредственно переняты из фресок Курбинова и церкви Николая в Прилепе. К живописи подобного рода восходят и типы архiereев. Наиболее развитыми в стилистическом отношении являются фрески главного нефа и столбов в проходах из главного в южный неф: некоторым из них можно найти аналогии даже в наиболее передовых произведениях своего времени. Самым слабым среди художников, расписывавших монастырский храм, был мастер, трудившийся в северном нефе. В целом это было искусство без выраженных творческих устремлений, живопись, повторявшая по большей части давно найденные решения. Не ис-

ключено, что один из этих мастеров оставил свою подпись в алтаре храма, поскольку имя «Руфинос» среди помет, оставленных рядом с одним из изображений, можно рассматривать как авторскую подпись.

Можно утверждать, что мастера этой же живописной артели исполнили ныне утраченные фрески митрополичьей церкви в Мелнике в Болгарии, посвященной св. Николаю. В них, как и в росписях алтаря и среднего нефа церкви в Манастире, воплотились идеалы искусства второй половины XII века, уже архаичные для своего времени, но вместе с тем были использованы и приемы пластической моделировки ликов, свойственные живописи XIII века. К ним необычайно близки фрески алтаря и южного фасада церкви Богоматери Панагии Мавритиссы в Кастории.

Выдающемуся мастеру XIII века принадлежат росписи в западной части храма Св. Архангелов в Прилепе. Несмотря на значительные утраты, на основании уцелевших фрагментов можно заключить, что здесь были представлены циклы Страстей Христовых и Чудес архангелов. Лучшие других сохранились композиции «Тайная вечеря», «Предательство Иуды», «Христос перед Пилатом», «Распятие», «Гостеприимство Авраамово», «Явление архангела Михаила Иисусу Навину», «Чудо в Хонех». Под сюжетными сценами расположен фриз полуфигурных изображений, а в нижнем ярусе — отдельно стоящие фигуры в рост, среди которых рядом со входом в храм — ктитор церкви, великий хартуларий Запада Иоани, представленный в одеянии великосхимника и с моделью храма в руках. В целом росписи церкви Св. Архангелов демонстрируют значительную близость фрескам главного нефа храма в Манастире. Однако некоторые фигуры среди наиболее сохранившихся обладают столь высоким художественным качеством, что приближаются к прекрасным образам сопочанских фресок, созданных в то же самое время.

Еще одно произведение искусства этой поры — грандиозная икона с изображением св. Георгия в рост из церкви Георгия в Струге на Охридском озере — освещает деятельность и личности людей — заказчиков художественных произведений в те времена. На обороте иконы сохранилась пространная надпись в стихах, из которой можно узнать, что икону заказал «смиранный диакон и референдарий Иоанн», а написана она была в Струге в 1267 году «рукою мастера Иоанна». Очевидно, речь идет в данном случае о том референдарии Иоанне, который чуть позже

Прилеп, церковь  
Св. Архангелов,  
фрески  
ок. 1270–1280 гг.  
(илл. на с. 458)

Струга,  
церковь Св. Георгия,  
икона  
«Св. Георгий», 1267 г.

руководил работами по росписи храма Св. Николая в селе Манастир. Диякон Иоанн (мы имеем в виду не мастера Иоанна) говорит о себе в надписи на иконе следующее: «После того как я сам сделал с благоговением твой святой лик [то есть св. Георгия] в рисунке, умельцы написали этот образ красками». Поскольку икона св. Георгия приближается по живописным приемам к фрескам храма в Манастире и особенно к фрескам храма в Прилепе, нельзя исключить вероятности, что подписавшийся в качестве автора иконы мастер Иоанн принимал участие в росписи храма Св. Архангелов в Прилепе или в росписи храма в Манастире.

Иоанн, диякон и референдарий Охридской архиепископии, — возможно, Иоанн Педиасим, диякон и хартофилак Охрида, стяжавший в Византии известность в качестве писателя. В 80-х годах XIII века он переписывался с константинопольским патриархом Григорием, позже создал научный трактат по геометрии, а также оставил после себя ряд ямбических гимнов. Именованный у современников «старейшиной философов», Иоанн, бывший референдарием архиепископии Охрида в 60-х годах XIII века, в 80-х годах мог стать хартофилаком, так как это звание, соответствующее должности секретаря, было в церковной иерархии и более высоким чином. В пользу этого утверждения свидетельствуют и еще некоторые обстоятельства, как-то: умение рисовать, знакомство с работой живописцев, что могло быть свойственно знатоку геометрии, составителю геометрических трактатов, каким был Педиасим. Кроме того, и стихотворный текст надписи на иконе хорошо согласуется с тем фактом, что Педиасим был гимнографом, поэтом<sup>12</sup>.

Приблизительно в то же время были исполнены фигуры святых на южной стене диаконника возле иконостаса в Софии Охридской, заметно приближающиеся по живописной манере к произведениям мастера южного нефа храма в Манастире. Это обстоятельство говорит о том, что мастера, в свое время приглашенные референдарием Иоанном для росписи храма в Манастире, могли работать и в охридских храмах по заказам охридского клира.

В то же время двумя неизвестными мастерами был расписан прекрасный храм Иоанна Богослова Канео в Охриде, фрески которого сохранились лишь в алтаре в куполе. Более искусный из этих мастеров по своему творчеству родствен тому живописцу, который исполнил в церкви Манастира фигуры святых воинов в проходах из главного нефа в южный, тогда как более слабый еще больше примитивизировал и без того достаточно консервативные при-

*Примечание 12*

Охрид, церковь  
Св. Иоанна Богослова  
Канео,  
фрески ок. 1290 г.  
(илл. на с. 459)

емы охридской живописи того времени. Не был ли Иоанн Педиасим заказчиком росписи этого храма, история которого не до конца известна? Храм посвящен Иоанну Богослову — тезке Педиасима; его фрески написаны в манере, близкой традиции росписи Манастира. Мастеров этих Педиасим хорошо знал. Вдобавок Педиасим был по происхождению вельможей из Серр и мог обладать достаточными средствами для того, чтобы построить и украсить этот представительный охридский храм<sup>13</sup>.

*Примечание 13*

Прилеп,  
церковь св. Димитрия,  
фрески ок. 1290 г.  
(илл. на с. 460)

Неизвестный мастер, не принадлежавший к дружине мастеров, связанных с Иоанном Педиасимом, но не менее консервативный по духу своего творчества, был автором фресок храма Св. Димитрия в Прилепе, возникших приблизительно около 1290 года: изображений Богоматери с младенцем на престоле в конхе апсиды, «Отцов церкви, поклоняющихся Этимасии» — композиции, иконографически уже архаичной для этого времени, — в нижней зоне апсиды, а также св. Мины на западной стене храма, Богородицы с Христом и св. Димитрия — по сторонам от иконостаса. По приемам трактовки личного в изображениях отцов церкви из сцены «Поклонение» эти фрески напоминают произведения самого слабого из мастеров, работавших в Курбинове. Точно так же изображение Мины выполнено в традициях позднего XII века. Лучшие произведения этого мастера — Богоматерь с Христом и св. Димитрий возле иконостаса, но и они исполнены в той архаичной манере, которая была широко распространена в это время на территории Охридской епархии. Единственно что отличает эти изображения (это относится и к изображению Богоматери на престоле в апсиде) — это более заметное стремление к передаче объема, что было типично для художников в XIII веке. Ктитором обновления храма в XIII веке, а также заказчиком его росписи, произведенной тогда же, был византийский вельможа Димитрий Мисинополит, чье изображение находится в южном нефе храма рядом со вторым изображением св. Димитрия, патрона храма и святого покровителя заказчика. Под изображением Богоматери с Христом ктитор в особой надписи упомянул в молитве царствующего императора Византии Андроника и его жену Ирину<sup>14</sup>.

*Примечание 14*

Архаичная, зачастую наивно и не на высоком уровне исполненная живопись в храмах Охридской архиепископии во второй половине XIII века по духу ближе всего искусству глубокой византийской провинции этого же времени. Наиболее близки к этому искусству наружные фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории — го-

роде, соседнем с Охридом, где представлены «Древо Иисево» и несколько отдельно стоящих фигур. Сразу по изгнании латинян византийская метрополия была не в состоянии активно воздействовать на свою художественную провинцию, равно как и обеспечить ее достаточным количеством мастеров, необходимых для того, чтобы распространить новые художественные идеи столицы по обширной территории Византийской империи.

Живопись Македонии второй половины XIII века, до появления стиля Палеологовского ренессанса в последнем десятилетии века, представляет собой единое художественное целое с монументальным искусством Эпирского деспотата, в состав которого Македония входила на протяжении длительного времени. Несмотря на то что нельзя было бы утверждать, что мастера Эпира и Македонии непосредственно общались в те времена, равно как нельзя обнаружить в их творчестве абсолютно идентичных художественных решений или прямо родственных черт, тем не менее ясно, что художественная мысль в этих двух областях развивалась одинаковыми путями. Фрагмент росписи храма Св. Димитрия Катцури, фрески диаконника церкви Като-Панагин и хорошо сохранившаяся живопись храма Св. Николая Родиас (все памятники находятся близ Арты) демонстрируют такие же традиционные решения, базирующиеся на тех средствах выражения, которые унаследованы от искусства комниновского времени, но переработаны в провинциальном духе второй половины XIII века. Таким образом, в Эпире и в Македонии XIII века существовало монументальное искусство, родственное по духу и художественным особенностям. Напротив, Сербия в тот же период была обращена к искусству Константинополя, Никеи и Салоник, откуда распространялись прогрессивные художественные идеи.

Лишь в конце XIII века в Македонии вновь появляются мастера из крупных художественных центров, скорее всего из Салоник, они и приносят новые животворные тенденции, сравнительно быстро пустившие корни в македонской художественной среде. Вероятно, именно к этому времени относится живопись храма Михаила Архангела — небольшой пещерной церкви близ села Радожда на побережье Охридского озера. Из первоначального фрескового убранства храма в настоящее время расчищен лишь образ архангела Михаила из монументальной композиции «Чудо в Хонех». Его идеализированный лик с карнацией коричневатого оттенка моделирован широко, совершенно в духе того «пластичного» стиля, кото-

Радожда, церковь  
Михаила Архангела,  
фрески конца XIII в.  
(илл. на с. 462)

рый был свойствен искусству второй половины XIII века. Необычная обработка лба, в центре которого форма, напоминающая миндальный орех, является следствием непонимания провинциальным мастером Радожды некоторых приемов живописцев второй половины XIII века, когда они при помощи выделяемого между бровей небольшого овала пытались подчеркнуть в лице выражение сосредоточенности мысли. Драпировки одеяний архангела Михаила представлены гораздо более плоскостными по сравнению с ликом и носят отпечаток приемов искусства первой половины века, когда посредством струящихся цветовых перетеканий передавали и направление движения складок, и игру на них света. Несоответствие между тенденцией к пластической выразительности облика и одновременно непониманием отдельных приемов моделировки, их психологического смысла убеждает в том, что мастер, по всей вероятности весьма талантливый художник, не принадлежал к числу ведущих мастеров своего времени. Возможно, его происхождение следует связывать с Салониками или даже с менее значительным художественным центром Византии<sup>16</sup>.

*Примечание 16*

**Охрид,**  
**церковь Богоматери**  
**Перивлепты,**  
**Фрески 1294–1295 г.**  
*(илл. на с. 55, 542, 543)*

Самым выдающимся и наиболее значительным памятником искусства XIII века в Македонии является церковь Богоматери Перивлепты в Охриде. В ее росписях впервые получила выражение новая художественная концепция искусства так называемого Палеологовского ренессанса, давшего нам многочисленные художественные памятники первых десятилетий XIV века. Фрески были созданы в 1294/95 году по заказу Прогона Сгура, великого этериарха Византийской империи, родственника императора Андроника II Палеолога. Некогда над порталом храма помещался раскрашенный рельеф с портретом коленопреклоненного ктитора, молящегося перед иконой Богоматери Перивлепты. Ныне рельеф — в Народном музее города Охрида, а о времени возникновения храма и его заказчике свидетельствует пространная надпись в притворе церкви. Роспись была исполнена в технике фрески двумя мастерами — Михаилом Астрапой и Евтихием, оставившими свои имена и инициалы в нескольких местах.

Декорация храма Перивлепты изобилует темами, многие из которых имеют скрытые символично-иконографические значения. В алтаре, как обычно, представлены изображения евхаристической тематики — «Причащение апостолов», «Поклонение жертве», а в жертвеннике — сцены, символически прообразующие Евхаристию: «Христос Священник, служащий в Иерусалимском храме» и «Гостепри-



Охрид, церковь Богоматери Перивленты. Благовещение у колодца. 1294—1295



имство Авраамово». В диаконнике размещена символично-евхаристическая сцена «Три отрока в печи огненной», а также цикл, посвященный Иоанну Предтече. Верхние зоны храма заняты сценами Праздников, Страстей, Чудес Христовых и его Пригч. Особое место отведено в росписи Богородице: она прославляется в цикле сцен ее жития, которые, подобно фризу, проходят по северной и южной стенам наоса. История ее кончины иллюстрирована в пяти сценах на западной стене, а ветхозаветные композиции в притворе — «Неопалимая купина», «Лествица Иакова», «Борь-

ба Иакова с ангелом», «Сон Навуходоносора», «Скинния Моисеева», «Первосвященники перед алтарем», «Премудрость создала себе храм» и «Ложь Соломонова» — славят Богородицу в ее ветхозаветных прообразах. Как лоно Воплощения она возвеличивается иллюстрацией Рождественской стихиры, представленной над порталом, который ведет в храм из притвора. В плоском куполе притвора парит во славе Христос Ангел Великого совета. Таким образом, покровительница охридского храма — Богоматерь — заняла в его декорации наиболее значительное место, при этом некоторые из посвященных ей композиций встречаются в искусстве Византии редко или же совсем неизвестны там. В нижних зонах храма помещены изображения отдельно стоящих святых: чтимые отцы церкви находятся в алтаре, знаменитые монахи и пустынники — на стенах наоса, святые воины — на западных столбах, апостолы — в притворе, пророки — в барабане, евангелисты — в парусах. Почетное место возле иконостаса на северной стене заняла фигура св. Климента Охридского, славянского просветителя, защитника и покровителя Охрида. Рядом с ним в святительских одеждах стоит охридский архиепископ Константин Кавасила, которого уже тогда Охридская церковь почитала как святого, хотя прошло лишь несколько десятилетий после его смерти. Напротив этих фигур, на южной стене, написан апостол Петр, попирающий фигуру, которая олицетворяет ад. Петр держит на плечах храм, то есть земную церковь, которую ему поручил Христос. Это чрезвычайно редкая тема, которая чуть позже встречается в сербских росписях, а возникла, по-видимому, в Охриде на основе каких-то древних иконографических вариантов, свободно толкующих отдельные места евангельского повествования. Так живопись храма Богоматери Перивлепты, достаточно сложная и ученая, получила ряд импульсов и от духа охридского общества, в среде которого она была создана.

Мастера Михаил и Евтихий пришли в Охрид, вероятно, из Салоник. В граде св. Димитрия — Салониках — ктитор церкви Перивлепты Прогон Сгур возводит храм Св. Николая, позже называвшийся его именем: Сгуров. Здесь он мог найти и мастеров для украшения церкви Перивлепты. В Салониках тогда жили великие византийские мастера Мануил Панселин и Георгий Каллиергис, оставившие после себя знаменитые творения. Может быть, Панселин был автором живописи храма монастыря Протат в Карее на Афоне. Живопись эта весьма близка произведению обоих охридских мастеров. Мастером фресок Протата мог быть исполнен и фрагмент

фрески, сохранившийся от старой живописи в главном храме Лавры Св. Афанасия на Афоне. Поэтому кажется вполне возможным, что Михаил и Евтихий получили художественное образование в мастерских Салоник, откуда и принесли новые художественные идеи в Охрид.

Искусство Михаила и Евтихия возникло на основе традиций лучших мастеров Византии второй половины XIII века и новых стилистических принципов Палеологовского ренессанса, распространявшихся из столицы Византийской империи. Поэтому творчество этих двух мастеров в Охриде отмечено особенностями переходного стилистического этапа, так же как и работы их современников в Салониках. К концу XIII века в искусстве Охрида появляется тяготение к монументальности, широте трактовки формы, что выражается в композициях огромного размера, в фигурах тяжеловесных, массивных, атлетического облика, одеяния которых выглядят как бы надутыми и тяжелыми. К воздействию идеалов нового времени следует отнести увеличение в композициях количества фигур, отсутствие интереса к строгой связанности фигур в единое композиционное целое, введение жизненных подробностей, перегруженность сцен архитектурными формами, мебелью, повествовательный характер изложения содержания. Некоторые иконографические мотивы, например изображения апостолов в притворе, заимствованы из искусства XII века. Такие же образцы были использованы в 60-х годах в Сопочанах в Сербии. Вместе с тем смелость в распределении фигур в глубине сцены, свободная постановка их в естественных позах, отважное применение ракурсов — все это является особенностями творчества самых передовых мастеров искусства Палеологовского ренессанса.

Мастера, расписавшие церковь Богоматери Перивленты, не имеют в конце XIII — начале XIV века равных себе в изображении драматичных и экспрессивных ситуаций. Именно здесь Михаил и Евтихий создали свой неповторимо индивидуальный стиль, отмеченный особой печатью, несмотря на весьма близкое родство с произведениями некоторых других художников. Действительно, искусство Михаила и Евтихия целиком состоит из ярких, контрастных элементов. Синий, охра, красный, белый цвета занимают широчайшие поверхности изображения и резко противопоставлены друг другу. Угловатый, темпераментно выполненный рисунок, очерчивая контуры, становится ломким, когда отмечает сильное движение; вместе со светом и тенью он участвует в моделировке драпировок и лиц, рассекая их так, что возникают почти «кубические»

границы формы, которые, будучи подчеркнуты светом и тенью, приобретают особую пластическую жизнь. Глубоко расчленив бороздами поверхность ликов, так что порой это выглядит не очень оправданным анатомически, рисунок деформирует их, словно для того, чтобы еще больше усилить резкость выражения. Свет, нанесенный белилами на разделяемые таким образом грани поверхности утрированно пластичных фигур, словно разбивается о незыблемую твердость материи, и его значение сводится лишь к тому, чтобы подчеркивать силу движения этих исполинов. Прежняя спокойная слитность формы, торжественное достоинство движений святых заменены здесь тревожными изломами объемов, патетикой поз возбужденных, взволнованных героев. Подобно искусству конца XII века, стиль здесь завершается своего рода «барочным» этапом. Как всегда в таких случаях, старая целостность разрушается и возникает новое единство. Суровые, резко характерные черты старцев во фресках церкви Богоматери Перивлепты соседствуют с идеализированными ликами юных персонажей, — так эта двойственность отмечает символически происходящую здесь встречу старого духа и новых идеалов.

В тот период, когда Михаил и Евтихий трудились в Охриде, они были сторонниками «монашеской» концепции религиозной живописи. Может быть, в этом кроется причина того, что во фресках Перивлепты подчеркнуты грубость типов святых, экспрессивность сцен, скупой, но яркий и интенсивный колорит. Резкий драматизм был тем содержанием, которому они нашли соответствующую форму: боль здесь всегда выражается как крик, сила — как агрессивность, задумчивость — как угрюмость, движение — как резкий порыв, ломающий массы и придающий напряжение объемам. Когда несколькими годами позже Михаил и Евтихий были приглашены ко двору сербского короля Милутина, на службе которого они, вероятно, остались до конца своих дней, живописцы отказались от своих прежних художественных идеалов и, подражая творениям мастеров Константинополя и Салоник, обратились к классицистическим принципам, гораздо более почитаемым при дворе Милутина<sup>16</sup>.

*Примечание 16*

\* \* \*

Прилеп,  
церковь Св. Николая,  
1298 г.  
(илл. на с. 461)

Последним значительным памятником Македонии до присоединения ее южных областей к Сербской державе является роспись церкви Св. Николая в Прилепе. Два неизвестных мастера довершили украшение храма, на-

чатое еще на рубеже XII–XIII веков, росписями в алтаре. Окончена роспись была в ноябре 1298 года по заказу византийского вельможи Векоса, сына Капзы и его жены Марии, о чем повествуется в надписи над южным порталом внутри храма.

Живописцы разделили работу таким образом, что более талантливый из них расписывал южную стену, а менее одаренный — северную, при этом на западной стене они трудились вместе. Различные по художественному почерку, способам моделировки фигур, фрескисты пишут довольно близкие по типу лики святых, но более талантливый осуществляет переходы от света к тени мягко, сглаженно, а второй, проложив очень узкие тени, рядом, почти без переходов, пишет широкие светлые поверхности. Первый мастер благодаря своему колористическому дару создает изображения в тончайшей цветовой гармонии, с убедительно решенной пластикой, тогда как фигуры, написанные вторым художником, из-за подчеркнута узких теней выглядят так, словно обведены широкими контурами. Один создает полнокровные образы, у другого они лишены глубины и выразительности. Оба, однако, верны принципам искусства XIII века: фигуры в их произведениях крупны, сцены отличаются большими размерами, участники действия занимают большую часть изображения, в то время как архитектура и пейзаж едва-едва начинают обретать выразительность. В евангельском цикле с двенадцатью великими праздниками и Страстями Христовыми, которые вместе с отдельно стоящими фигурами составляют всю декорацию храма, в некоторых сценах заметно влияние иконографических решений конца XII — начала XIII века: «Оплакивание» представлено почти в том же изводе, что и во фресках Нерези, лишь чуть-чуть переработанном и дополненном; «Снятие со креста» и «Жены у гроба» варьируют решения фресок Милешевой. Между тем в других сценах живописцы стремятся значительно увеличить количество действующих лиц, подобно тому как это делают и их современники, но при этом мастера росписи церкви Св. - Николая в Прилепе размещают их только в плоскости на самом переднем плане изображения и, сбивая их в одну группу, не позволяют им двигаться самостоятельно. Живописная поверхность настолько заполнена фигурами, что нет ни свободного места, ни пустого пространства. Плотны и тесно изображенные фигуры, здания, скалы, восточная пестрота одежд и орнаментальные мотивы стаффажа, византийские типы ликов составляют средст-

ва выражения того чуть замедленного языка, которым изъясняются авторы росписи храма в Прилепе. На самом деле фрескисты создают свои композиции из двух основных элементов, существующих словно раздельно, не пронизывающих друг друга: пейзаж и архитектура закрывают задние планы сцены, тогда как на переднем толпятся группы людей. Изображения не имеют позома; поэтому архитектурные палаты опускаются своей нижней кромкой вплоть до нижней границы композиции, а фигуры словно парят в воздухе. Большое спокойствие этого искусства, в отличие от живописи церкви Перивлепты в Охриде, достигается замедленным ритмом, односложностью трактовки объема, а также сравнительно плоскостно интерпретированными формами, где нет подчеркнутого выявления объемов неожиданными ударами света и тени. Однако при этом фрескисты церкви Св. Николая в Прилепе уловили, в особенности наиболее талантливый из мастеров, свойственную современному для них искусству тенденцию — передать эмоциональное движение, состояние персонажей. Но выразили они это не столько в ясно показанном движении фигур, сколько в недостаточном мотивированном жесте, повороте головы, а порой в почти натуралистической мимике. Именно этим была нарушена та величавость и сдержанность изображений святых, которая столь культивировалась лучшими мастерами XIII века. Ныне живописцы словно пустились в погоню за новыми возможностями выражения эмоциональной жизни, столь свойственным искусству XIV века.

У работавших в храме Св. Николая художников иногда появляются старые приемы мастеров комниновского периода: графично обозначенные белилами блики света и способы нанесения румянца, в особенности в изображении отдельно стоящих фигур — пророков в верхнем ярусе, воинов и мучеников в нижнем. Между тем следует подчеркнуть, что прямых аналогий искусству храма Св. Николая в Прилепе нет. Авторы этой росписи сумели дать свои собственные решения, осуществив сплав старых и новых тенденций на свой, индивидуальный манер. Своеобразие их живописи затрудняет поиски истоков их творчества. Пока можно лишь отметить, что стилистический и иконографический консерватизм, применение карикатурных черт для характеристики ликов мучителей Христа в сценах Страстей Христовых дают основания считать их местными мастерами, в какой-то мере продолжившими традиции, характерные для живописцев Кастории середины XIII века, таких, например, как авторы

росписи церкви Панагии Мавриотиссы. Оставаясь в искусстве конца XIII века обособленным примером, их живопись свидетельствует о стремлениях художников в стилистически переходный период найти свой собственный выразительный язык<sup>17</sup>.

По-видимому, до 1334 года, когда Южная Македония была присоединена к Сербии, здесь было создано, в общем, немного. Во всяком случае, в этом крае, кроме уже описанных, других памятников не сохранилось. Частые войны не давали осуществлять каких-либо значительных художественных работ. Лишь после того, как король Милутин занял северные, а Душан — южные города Македонии, здесь оживилась художественная деятельность. Но и позднее в южной части Македонии редко возникали столь же крупные и значительные произведения, как созданные здесь в XI–XII веках, поскольку и Милутин и Душан перенесли художественную деятельность в области вокруг избранной ими новой столицы — Скопье. Южная Македония превратилась в отношении живописи в провинцию.

*Примечание 17*

## Далматинские коммуны. XII—XIV века

В городах побережья Адриатики и островов Приморья на протяжении средних веков сменялась власть Византии, Венецианской республики и Венгрии. С появлением здесь славян изменяется этническая структура: римляне, прежние жители этих мест, устремляются в укрепленные города, а села славянизируются, по соседству возникают первые государственные образования славянских племен. Далмация — географически центральная область Приморья, сохранившая свое древнее наименование до наших дней, — остается на протяжении всего Средневековья политически наиболее значительной областью, а Задар является местом пребывания государственных представителей и правителей всего побережья. Постепенно в далматинских городах складывается коммунальная система управления. При этой системе местная знать, достигнув высоких постов в коммуне, управляет своей небольшой территорией. Относительная самостоятельность далматинских городов была основана главным образом на транзитной торговле, где наиболее важное место занимали мореплавание и караванное сообщение. Эта их самостоятельность сохраняется на протяжении всего Средневековья, несмотря на номинальное подчинение верховной власти других стран.

Новое, средневековое искусство возникает здесь в VIII—IX веках, после великих войн, политических и этнических перемен, и сразу включается в эволюционные процессы развития ведущих западноевропейских стилей. По своим формам это искусство идентично искусству соседних областей, например Хорватского государства. Искушенный взгляд сразу может заметить отличие традиционных византийских форм, переработанных в духе западного искусства, от произведений, чье происхождение связано с художественными центрами Западной Европы: эту разницу можно проследить уже в произведениях архитектуры и скульптуры предроманской эпохи. В монументальной живописи (дошедшие до нас произведения датируются XI—XV веками) явления такого рода заметны еще более, поскольку стилистические особенности, определяющие принадлежность памятника, в живописи, пожалуй, более выражены, чем в других видах искусства. В Далмации, насколько это возможно ныне утверждать по немногим сохранившимся произведениям, постоянно сосуществовали на всем протяжении XII—XIV веков



два различных направления в стенописи: одно — подчеркнуто прозападное, романское, а второе — своеобразное, представлявшее собой соединение характерных художественных особенностей и Запада и Византии, в котором византийская основа была переработана рукой мастера Адриатики. Это второе направление было весьма своеобразным симбиозом, где лишь отчасти присутствовал живой византийский стиль. Это особое искусство и будет предметом исследования в данной книге, цель которой — изучение византийских художественных явлений на территории современной Югославии.

Сразу следует подчеркнуть, что городом, где более всего сохранилось следов живописи такого рода, является Задар. Он долгое время был местом пребывания византийского управителя Далматинской фемы. Вот почему Задар даже в периоды власти венецианцев (именно тогда возникло наибольшее количество произведений живописи такого типа) оставался тем местом, где сохранялась любовь к византинизирующему художественному языку.

Мозаичная декорация романского храма Св. Кршевана — Иоанна Крестителя — в Задаре была исполнена как раз целиком в духе византийско-романского стилистического смещения. Мозаика была уничтожена в конце XVIII века, но по ее описанию мы знаем, что в конхе апсиды был представлен Деисус, а под ним в нижнем ярусе — двенадцать апостолов в рост. Мозаика включала пространную надпись по-латыни, где говорилось, что ее исполнили по желанию Станы, дочери князя Петраны, проконсула Задара и Далмации, упоминаемого другими источниками во второй четверти XII века. Очевидно, заказчица принадлежала к хорватскому роду, занимавшему высокое общественное положение. Славяне в этот период представляли значительную часть населения Задара, что зафиксировано в истории благодаря следующему знаменательному факту: во время посещения города папой Александром III «жители Задара вышли приветствовать его песнопениями на своем славянском языке». Эта мозаика, от которой ныне остался лишь грунт со следами-оттисками от кубиков смальты, была завершена, скорее всего, в 1175 году, когда храм Св. Кршевана был освящен. Возможно, к этому же времени относятся и фрески самого древнего слоя живописи храма в северной апсиде, ибо для этого периода и в искусстве Византии и Запада было характерно второстепенные по значению пространства храма украшать декором более скромным по технике, нежели живопись главной апсиды, куполов

Задар,  
церковь Св. Кршевана  
(Иоанна Крестителя),  
мозаики и фрески  
конца XII в.

или сводов. Достаточно упомянуть в качестве примера такого рода храмы Св. Луки в Фокиде, Св. Софии в Киеве, монастыря Гелати в Грузии (все XI–XII веков), чтобы убедиться в том, что многие византийские храмы этого времени были украшены монументальной живописью двух различных техник. Не исключено, что так было и в Задаре, особенно если учесть стилистические особенности фресок древнейшего слоя росписи в северной апсиде храма. От этой живописи осталось лишь несколько фигур: в конхе апсиды можно видеть изображение Христа или какого-то святого, облаченного в хитон и гиматий, св. Бенедикта, который стоит слева, и неизвестного святого — справа. На арке над апсидой с правой стороны — фигура еще одного святого, с большими утратами. Фрески столь сильно повреждены, что судить об их художественных достоинствах не представляется возможным.

Поздний слой фресок в том же пространстве северной апсиды, вероятно, появился в начале XIII века — после тех разрушений, которые пережили культовые сооружения Задара в 1202 году, когда город был с бою захвачен крестоносцами и передан ими Венеции. Именно тогда в конхе апсиды поверх центральной фигуры древней живописи был написан св. Кршеван, а в нижней зоне той же апсиды подведен новый грунт с изображениями восьми фигур в рост, среди которых наиболее сохранились Козьма, Дамиан и какой-то неизвестный святой. Кроме того, в арке апсиды поверх изображений древнего слоя с двумя фигурами святых было написано «Благовещение». Вместе с этими фресками возникли и росписи северной стены в этом же пространстве храма: здесь представлены «Рождество Христово» в верхней зоне, четыре фигуры в рост и Деисус погрудно — в средней, а в нижней — архангел Михаил со сферой белого цвета, где написаны две фигурки небольших размеров. Иконография этих изображений — традиционная византийская, без изменений.

По разнице живописного почерка в этих фресках можно утверждать, что здесь сотрудничали два мастера, приверженных к различным художественным традициям. Первый, исполнивший фрески в апсиде, явно был знаком с определенным вариантом живописи бенедиктинцев Монте-Кассино, к которому принадлежат миниатюры свитков *Exultet* из Южной Италии. В этом художественном направлении византийское наследие, претерпев ряд изменений под воздействием западной тенденции к линейризму, все-таки не утратило в целом своего харак-

Задар,  
церковь Св. Кршевана  
(Иоанна Крестителя),  
фрески начала XIII в.  
(илл. на с. 463)

терного стилистического облика. И тем не менее это искусство все больше и больше удаляется от абстрактной одухотворенности и возвышенности византийских образцов. Об этом говорят колорит, сведенный к однослойным отношениям цветов, упрощенность пластического решения, неприязательность живописи — без жвизвания в красоту материальной ткани, без желания сообщить лицам индивидуальность портретных характеристик. Перенесение этого стиля из мест, где он родился — церковей бенедиктинцев в Южной Италии, — на восточное побережье Адриатики следует приписывать заслугам бенедиктинцев Задара, поскольку храм Св. Кршевана был храмом монашеского ордена бенедиктинцев. Для другого мастера, трудившегося над росписью северной стены, характерен несколько видоизмененный византийский изобразительный язык — лишь отдельные отступления от него иногда заметны в изображенных им формах. Совершенно очевидно родство живописи второго мастера с памятниками позднекомниновского стиля — например, такими, как росписи в далекой русской церкви в Нередице конца XII века. Беспокойные мазки густо положенных красок — плод подражания образцам византийского искусства эпохи Комнинов. Но при этом задарский мастер отличается от византийских тем, что использует чистые цвета: красные, синие, охристые, белые, соединяя их без осторожных переходов и тонких соотношений. В его образах есть нечто суровое и грубое, что не встречается в таком виде у византийских художников. Кроме того, из круга византийских мастеров его выделяет и доминирование в его искусстве контурного рисунка над пластической моделировкой формы. Это связывает его с той группой мастеров Венето (ближайшей области вокруг Венеции), которая около 1200 года пыталась создать на основе византийского наследия свой собственный художественный язык<sup>18</sup>.

На протяжении последней четверти XII века могли быть написаны и фрески небольшого храма Св. Андрея в Задаре. От росписи уцелели лишь фрагменты фигур апостолов в апсиде, в конхе — три фигуры более позднего времени. Судя по всему, здесь отчасти была повторена тематика мозаик храма Св. Кршевана. Во всяком случае, в нижней зоне апсиды были представлены фронтально двенадцать апостолов — тема частая в церквях области Венето XII века, но источником своего происхождения имеющая Византию. Если судить по сохранившейся лучше других фигуре одного из апостолов на южной стороне

*Примечание 18*

**Задар.**  
церковь Св. Андрея,  
фрески конца XII в.

апсиды, эти фрески были исполнены в стиле, непосредственно опиравшемся на «маньеризм» комниновской живописи второй половины XII века, оставивший свои самые замечательные произведения на Кипре во фресках Лагудера и в Македонии в росписях Курбинова. Достаточно обратить внимание на край рукава, ниспадающий с руки апостола как меандр — мотив, необыкновенно характерный для этой византийской манеры, — чтобы представить себе, насколько художник церкви Св. Андрея был знаком с современными ему произведениями византийских живописцев. Эта единственная сохранившаяся фигура — и то до уровня пояса, а не целиком — убеждает в том, что живопись в церкви Св. Андрея отличается наиболее византийским характером среди всех тех памятников, что дошли до нашего времени в Далмации. Стилистические истоки этой живописи следует, очевидно, искать в современных церкви Св. Андрея мозаиках храма Св. Марка в Венеции, также опиравшихся на «маньеризм» византийского искусства Комнинов.

Задар, церковь  
Св. Петра Старого,  
фрески конца XII  
или начала XIII в.

Чуть более позднего времени фрески двухнефного храма Св. Петра Старого, пристроенного с восточной стороны к храму Св. Андрея. С предыдущим памятником росписи храма Петра сближает сходство в приемах моделировки ликов, отвечающих византийской концепции. Охра ликов, блики светов, зеленые тени, темно-красные цвета контуров в затененных частях лица напоминают живописные решения в византийском искусстве рубежа XII–XIII веков. Фрески в конхе северной апсиды сохранились несколько лучше, здесь представлены три фигуры святых в рост. По уцелевшим фрагментам очевидно, что живопись существовала и в южной апсиде храма. Вероятно, художники намеревались расписать и своды, поскольку положили штукатурный слой под фрески в первых двух травеях храма, но по неизвестной причине прервали работу. Лишь позднее, уже в XIII веке, другие мастера, и притом явно романской ориентации, довершили декорацию храма. Не исключено, что перерыв в работе фрескистов может служить основанием для гипотезы, что роспись была начата в 1202 году, но вскоре приостановлена по причине взятия и разрушения Задара крестоносцами. Стилистические особенности живописи в конхе северной апсиды не только не противоречат гипотезе такого рода, а, напротив, послужили бы ей дополнительным доказательством. Хорошо сохранившаяся фигура святого на северной стороне конхи трактована гораздо более плоско, нежели изображения святых в

апсиде храма Св. Андрея: количество цветовых слоев невелико, а в средствах передачи формы преобладает рисунок. И все-таки очевидно, что мастер придерживался той же манеры в интерпретации драпировок, которая была столь блистательно воплощена в росписях Лагудера и Курбинова: спаянность одеяний с формами тела как бы заковывает его в твердый панцирь, в то время как отделяющиеся от основного объема фрагменты тканей выглядят мягкими и спадают вниз в самых различных по очертаниям формах. Правда, несомненно, что в росписи храма Св. Петра этот прием упрощен и «романизован»<sup>19</sup>.

Ко второй половине XII века относятся и фрески в двух боковых апсидах соборного храма Задара, посвященного св. Стошии (Анастасии). Храм, вероятно, претерпел тяжелые повреждения в 1202 году, поскольку в течение XIII века обновлялся и был заново освящен в 1285 году. Можно полагать, что роспись была завершена перед самым освящением храма. Стиль фресок в полной мере отвечает такой датировке. В конхе северной апсиды представлен Христос в центре, св. Фома Бекет, епископ Кентерберийский, — слева и св. Анастасия — справа. В нижнем ряду изображены пять фронтальных фигур святых в рост, среди которых святые, особенно почитаемые в Задаре. Правда, все изображения сильно повреждены, за исключением одной-единственной фигуры. В южной апсиде, в конхе, Деисус, а от фигур святых в нижнем ряду сохранились лишь фрагменты фигур Козьмы и Дамиана, тоже с утратами. Эти святые были монументального облика, с могучими телами, выразительными лицами, облаченные в широкие драпировки, то есть именно такие, которые в наибольшей степени могли соответствовать византийским вкусам второй половины XIV века. Надо сказать, что византийские художественные формулы дожили в Далмации до первых явлений готического стиля, под влиянием которого они трансформировались. Складки на драпировках святых в задарском

*Примечание 19*

Задар,  
собор Св. Стошии  
(Анастасии),  
фрески ок. 1285 г.  
(илл. на с. 67)



*Задар, собор Св. Стошии (Анастасии).  
Неизвестный святой. Ок. 1285.*

храме, особенно на фигуре Иоанна Крестителя, выглядят менее стилизованными по сравнению со складками на одеждах персонажей византийских фресок. Эффекты светотени в задарских фресках кажутся более живыми и естественно распределяемыми. Появляется тенденция к созданию более рельефных форм при помощи света. Эти фрески — произведение выдающихся художников, талантливых колористов, наверное, наиболее значительных среди мастеров, трудившихся в Задаре на протяжении всего Средневековья. Их искусство достаточно близко напоминает живопись двусторонней иконы «Богоматерь Бенедиктинская» с предстоящим апостолом Петром, приблизительно тогда же созданной для монастыря Св. Марии в Задаре. Живописные приемы в обоих памятниках идентичны приемам, которыми пользовались венецианские иконописцы того же времени, о чем можно судить по иконе «Богоматерь Млекопитательница» из музея Сан Марко в Венеции. Для росписи своего самого большого и значительного храма жители Задара постарались найти самых лучших мастеров среди тех, что трудились тогда в Венеции. Знаменательно, что в надписи рядом с фигурой Иоанна Крестителя, исполненной, как и все остальные надписи в этом храме, по-латыни, мастер употребил традиционную византийскую аббревиатуру слова «святой». Возможно, это свидетельство того, что фрескист принадлежал к числу греческих мастеров, эмигрировавших на Запад в период существования в Византии Латинской империи. Эти мастера усвоили принципы венецианской живописи, сохранив, однако, при этом византийские образцы, а трактовку формы обогатив под воздействием приемов готического стиля.

Задар,  
собор Св. Стошии  
(Анастасии),  
фрески ок. 1324 г.  
(илл. на с. 69)

Последними по времени в числе задарских памятников своеобразного византийско-романского облика являются фрески западной стены собора Св. Стошии, расположенные возле главного входа в храм. Здесь изображены четыре фигуры в рост (в верхнем ярусе), среди которых различим хорошо сохранившийся образ задарского епископа Доната, а в нижней зоне — два медальона с погрудными изображениями апостолов Петра и Павла. Этим фрескам присущ ряд стилистических особенностей, по которым очевидно, что они появились уже в период готического стиля, хотя прототипом для них были византийские образцы. Акцентированные линии рисунка и тип лица Петра связывают фреску с венецианским художественным наследием XIII века, примером которого может служить ковчег блаженной Юлианы из Музея Кор-

пер в Венеции. Апостол Петр представлен как человек с резкими чертами лица: у него большие раскрытые глаза, длинный и на конце широкий нос, изборожденный морщинами лоб, румяные щеки. Деформация лица с целью достижения наибольшей выразительности напоминает те карикатурные типы, которые несколько позже будет писать Лоренцо Венециано на боковых створках алтарных образов. К искусству Паоло Венециано приближается тип и интерпретация образа епископа Доната, где уравновешенный, спокойный рисунок сочетается с тональными светотеневыми контрастами. Трехцветный фон в изображении епископа Доната, рамы медальонов Петра и Павла, украшенные гирляндой тюльпанов, свидетельствуют о том, что дух готики уже

играл тогда большую роль в искусстве Задара. Возможно, эти фрески были написаны сразу после 1324 года, когда был завершен портал задарского собора, возле которого (на внутренней стене храма) помещены фрески. Следует отметить, что в это же самое время в Задаре жил и работал греческий мастер Иоанн Клерикопулос. Им был исполнен алтарный образ в храме Св. Димитрия. Об этом произведении известно из документов, что оно было исполнено в манере «alla greca» и сопровождалось латинской надписью и датой — 1314 год. Не исключено, что Иоанн Клерикопулос был одним из греческих художников, повлиявших на формирование художественной концепции фресок собора Св. Стошии<sup>20</sup>.

В последних десятилетиях XIII века был написан Деисус на алтарной стене в приходском храме села Доньи-Хумац на острове Брач. Церковь, вероятно, была освящена около 1270 года. Можно полагать, что изображение Деисуса появилось в связи с этим событием. На фреске, имеющей сверху красный фон, а внизу желтый, изображены Христос на престоле с предстоящими Богородицей и Иоанном Предтечей, которые молитвенно обращаются к Спасителю. Молитвенное заступничество Богородицы и Иоанна

Задар, собор Св. Стошии (Анастасии).  
Св. Петр. Ок. 1324



Примечание 20

Доньи-Хумац  
на острове Брач,  
храм, фрески,  
ок. 1270 г.  
(илл. на с. 464)

Предтечи за род людской перед Христом — судьей Страшного суда — было содержанием каждого изображения Деисуса в Средневековье. Здесь эта идея подчеркнута и надписью по-латыни рядом с фигурой Богоматери: «Пресвятая Мария, мать Божия, молись за нас».

Головы персонажей до некоторой степени сохраняют черты, характерные для византийских образцов конца XII века: линия, разрушающая впечатление рельефности, является главным средством изображения ликов. Яркие акцентированные блики «светов», нанесенные густыми белилами, выглядят так же, как это было в позднекомниновском «импрессионизме». Однако драпировки исполнены иначе, ближе к романскому духу: византийские образцы в них схематизированы, складки кажутся застывшими, их контуры обрисованы грубыми и толстыми линиями, пластика упрощена, сведена к двум ясно различимым пространственным планам. В тенях преобладает локальный тон — в основном синий или красный, на освещенных частях ликов — широкие пятна белил. В этой фреске также заметно влияние готического стиля. Голова Иоанна Предтечи стилизована почти до карикатурности, разметавшиеся волосы напоминают тех валомаченных старцев, которые появляются в творчестве итальянских художников того времени под воздействием готического натурализма. Ориентация мастера на готический стиль и западную культуру отразилась и в надписях, исполненных по-латыни тем особым «готическим» шрифтом, который как раз в это время появляется в Далмации. В целом же изображения на фресках церкви в Доњи-Хумаце, трактованные масштабно, при помощи широких плоскостей, сохраняют монументальность произведений XIII века. Эти фрески обнаруживают большое сходство с венецианским искусством конца XIII века, особенно с миниатюрами под горным хрусталем — типичными произведениями венецианских ювелиров, златокузнецов и мастеров по обработке хрусталя. Венецианские миниатюры, несмотря на небольшой формат, отличались монументальностью, а фрескист, расписывавший церковь в Доњи-Хумаце, использовал похожие приемы. Поэтому не исключено, что фрески церкви в Доњи-Хумаце являются работой мастера венецианского происхождения или далматинца, прошедшего выучку у венецианских мастеров<sup>21</sup>.

*Примечание 21*

\* \* \*

Византийская традиция в монументальной живописи Далмации обрывается в начале XIV века. В это время



у католических заказчиков религиозной живописи в городах-коммунах Приморья полностью берут верх готические вкусы. Лишь в Которе и городах на юге Приморья, в областях, относящихся к Сербской державе, сохраняется обычай создания фрескового убранства храма в византийской манере. Об этом свидетельствуют фрагменты фресок собора в Которе или храма ордена францисканцев в Бари. Византийские типы ликов можно видеть и на алтарных образах, деревянных расписных крестах в католических храмах Приморья, а также в произведениях тех мастеров, которые, подобно венецианцам Паоло и Лоренцо и их современникам, в XIV веке сумели, ориентируясь на пожелания своих заказчиков, слить воедино древние византийские образцы со стилистическими новшествами, возникающими в это время в западном искусстве. Византийский художественный язык, некогда широко распространенный в миниатюрах, серебряных книжных окладах, стеной живописи и иконописи и сосуществовавший наравне с романикой, ныне встречается лишь в иконе. Именно иконопись оказалась в Далмации тем видом живописи, где наиболее бережно сохранялись традиции легендарного византийского искусства. Именно в иконописи сохранялись и отдельные иконографические типы, характерные для восточнохристианского мира.

Монументальная живопись Далмации конца XII–XIV века, отмеченная чертами стилизации под византийскую манеру, сохранилась в памятниках немногочисленных. Памятники эти трудно датировать, поскольку исторические источники отсутствуют. Не хватает и надежных аналогий из искусства Византии и Италии этого или несколько более раннего времени. Вот почему очень трудно выстроить хронологическую лестницу далматинских ансамблей. То обстоятельство, что между произведениями монументального искусства Далмации и живописью Италии и Византии можно обнаружить только самое общее сходство, вероятно, может служить косвенным свидетельством существования в Далмации уже в то время отдельных художественных мастерских, от которых до наших дней дошли лишь единичные и плохо сохранившиеся произведения. Нельзя не отметить, что вне воздействия художественной метрополии это далматинское искусство было, по сути дела, недостаточно творческим. Оно воспринимало византийское влияние главным образом через посредничество Италии, одновременно стремясь своими собственными приемами выразить и личность свое-

го создателя, и вкусы среды, где оно возникло. Путеводными для большинства художников этого рода были Бенедиктинская живопись Южной Италии и искусство Венеции, и не случайно приходили они в своем творчестве к близким решениям. Поэтому в истории искусства Югославии монументальное искусство Приморья представляет собой совершенно особое явление.

## Сербское государство. X—XV века

### Возникновение монументальной живописи

Под своим именем сербы впервые упоминаются в центральных областях Балканского полуострова в начале IX века. Именно тогда они создают крепкий союз в междуречье Ибра и Лима. Эти реки, перед тем как влиться в Мораву и Дрину, пересекают с юга на север горные цепи, среди которых даже под властью Византии можно было достичь относительной самостоятельности отдельных областей. Во второй половине IX века сербы приняли христианство, хотя языческие обычаи отчасти сохранились и после этого. Первые века пребывания сербов на Балканах окружены легендами, но иногда они несколько более подробно освещаются историческими источниками, особенно в X веке. Так, известно, что временами могущественные сербские князья добивались при помощи своих военных сил значительного расширения границ Сербской державы и обеспечения на некоторое время ее государственной независимости. Византия и Болгария, более сильные по сравнению с Сербией, быстро уничтожали ее самостоятельность, подчиняя себе, но сербы каждый раз давали отпор и заново создавали свои государственные союзы. Из древних документов известно, что в 80-е годы IX века сербы вошли в состав славянской Паннонской епископии, во главе которой стоял епископ Мефодий, один из двух братьев-солунцев, славянских просветителей. Веком позже, как свидетельствуют источники, сербы уже имели собственную епископию на территории, позднее получившей название Рашки. Ее владыки, поставляемые из греков, подчинялись Охридской архиепископии.

В те малоизвестные по историческим источникам времена была сооружена и впервые украшена росписью церковь Св. Петра в Расе, близ нынешнего Нови-Пазара. Возможно, что это произошло тогда, когда сербский князь Чеслав, укрепив свою державу, расширил ее границы и обеспечил ее самостоятельность. Не исключено, что храм воздвигнут как соборный храм Рашской епископии, ибо именно он на протяжении всего Средневековья с небольшими перерывами служил кафедрой рашских епископов.

Необычная по архитектурному решению, ротонда Св. Петра в Расе исключительна и по внутреннему убранству. При помощи декоративных элементов, исполнен-

Нови-Пазар,  
церковь Св. Петра  
в Расе,  
фрески X в.

ных процарапыванием рисунка в свеженанесенном штукатурном слое, и росписи купола и подкупольного пространства здесь создана особая система обрамления как архитектурных частей здания, так и живописных композиций. Лбы арок над trompsами, апсида и все арки в подкупольном пространстве, ряд плоских ниш между ними украшены цветочным орнаментом в виде четырехлепестковых цветов, прографленных на штукатурке, а в нишах представлены орнаментированные кресты. Сцены, изображенные в барабане купола, окружены прямоугольными рамами из красных и желтых линий. Такие же линии обрамляют и окна барабана. Фрагменты первоначальных фресок сохранились лишь в барабане и подкупольном пространстве. Несмотря на то что они сильно пострадали (утрачен наиболее выразительный верхний слой красочной поверхности), по фрагментам можно различить, что здесь были представлены евангельские сцены из цикла Великих праздников. В барабане купола находились четыре сцены, ныне с трудом различимые. По распределению цветowych пятен и остаткам рисунка их можно определить как «Благовещение», «Встреча Марии и Елизаветы», «Рождество Христово» и «Сретение». Сцены в tromпах, хотя и сохранили большее количество фигур, пока еще не идентифицированы. Неясно также, какие фигуры были изображены в зоне под tromпами, поскольку уцелели лишь нижние части фигур. Ноги некоторых из них написаны в высокой обуви черного цвета, похожей на сапоги, в которых изображались персонажи каролингских миниатюр.

Эти фрески — с гармоничными соотношениями пурпурно-лиловых, желтых, красных тонов, уравновешенными композициями сцен, спокойными позами фигур — почти не имеют аналогий в современной им живописи. По колориту и по желтому фону, доходящему в изображенных сценах приблизительно до уровня плеч персонажей и воспринимающемуся почти как некая однородная стена, фрескам церкви Св. Петра ближе всего самая древняя живопись в храме Св. Стефана в Кастории, созданная примерно в то же время. Однако фрески храма Петра превосходят живопись Кастории «классицистическим» решением композиций и совершенным, легким рисунком фигур, которые, как и изображения в Кастории, довольно плоскостны. В узкий круг аналогичных памятников входят и росписи церкви Преображения в селе Корони в Аттике, также относящиеся к X веку. Они еще более близки фрескам храма Петра по «классическому» рисунку,

цвету, принципам решения фона, нежели живопись в Кастории. Светлая, спокойная, сдержанная живопись храма Св. Петра в Расе убеждает, что истоки ее находятся в искусстве Византии<sup>22</sup>.

Между тем так было не всегда. В начале своей политической и художественной истории Сербия не ориентировалась последовательно на Византию. Когда в первой половине XI века в южной части Адриатического Приморья, в Зете, обрела самостоятельность Сербская держава, стремившаяся опереться на Запад и имевшая католическую церковную организацию с архиепископом в Баре, носившим титул *primas Serviae*, то живопись здесь примкнула к типичному западному раннероманскому стилю. Таковы, например, фрески небольшой церкви Св. Михаила в Стоне, заказчик которых — один из государей Зеты — представлен здесь с моделью храма в руках. Судя по всему, это король Михаил, в 1077 году получивший от папы королевский титул и умерший в 1082 году. Живопись храма Св. Михаила в основе своей восходит к искусству бенедиктинцев, развивавшемуся в ближайшей округе Рима. Примером такого искусства может служить роспись храма в Кастель-Сант-Элиа. Однако роспись храма в Стоне носит провинциальный и упрощенный характер, отличается яркостью колорита и необычными типами святых<sup>23</sup>.

В конце существования Зетской державы, в первой половине или середине XII века, возникли фрески с храме Св. Фомы в селе Кути близ Боки-Которской. Сохранились лишь те фрагменты фресок, которые обвалились со стен храма. Обнаруженные во время археологических раскопок, эти фрагменты были переданы в музей города Херцег-Нови. Несколько небольших голов, оставшихся от живописи в Кути, — свидетельство того, что искусство Зеты этого времени находилось под сильным влиянием византийской живописи, хотя в нем сохранились и романские традиции.

К тому же времени относятся и фрагменты фресок, отличающихся сходным стилистическим смещением, найденные в небольшой однонефной церкви в Панике, в долине Требишницы, в непосредственной близости от Боки-Которской. Наряду с несколькими фрагментами голов святых здесь обнаружены и остатки древних надписей — они были исполнены на греческом языке<sup>24</sup>.

Сербское искусство IX–X веков и до середины XII века не отличалось ни стилистической цельностью, ни единством путей развития. Испытывая в равной мере

#### Примечание 22

Стон,  
церковь Св. Михаила,  
фрески ок. 1080 г.

#### Примечание 23

Кути,  
церковь Св. Фомы,  
фрески  
первой половины  
или середины XII в.

Паник, храм,  
фрески середины XII в.

#### Примечание 24

воздействие и Востока и Запада, сербская живопись оставалась провинциальной и не имела большого значения для дальнейшего развития искусства. Новый период в ее жизни начинается в середине XII века, когда на историческую арену выступает династия Неманичей.

### **Эпоха Стефана Немани**

Развитию монументального искусства Сербии в период правления Неманичей способствовала общественно-политическая ситуация, сложившаяся в Рашке в первой половине и середине XII века. В это время здесь возникает тяготение к укреплению центральной власти. За это выступают великие жупаны Рашки — Вукан, Урош I, Урош II, Деса, Первослав. Подчиняясь непосредственной власти византийских императоров, поставлявших и сменявших великих жупанов, эти правители Рашки стремились использовать всякую благоприятную возможность для того, чтобы укрепить свою самостоятельность, расширить границы своих земель за счет Византии. Поэтому на протяжении всего периода до правления Немани против непокорных властителей Рашки сюда часто вторгаются византийские военные отряды во главе с императором. Одновременно в Рашке возникает общественный слой экономически и политически могущественных людей — аристократов и военачальников, предпринимающих попытки к осуществлению полной государственной самостоятельности Сербии. Во второй половине XII века эти попытки все чаще увенчиваются успехом. В 60-х годах XII века после победы византийских войск над восставшими сербами был пленен великий жупан Рашки Деса. Византийский император возвел на жупанский престол Тихомира, сына Завида, брата которого (среди них был и Неманя) управляли отдельными областями страны. В борьбе за великожупанский престол, развернувшейся вскоре вслед за этим, повезло самому младшему из братьев — жупану Немане, который около 1166 года, преодолев сопротивление своего брата Тихомира и выделив братьям Страцимиру и Мирославу в управление особые области, встал во главе Рашки. Признав на время верховную власть, Неманя сумел заложить крепкие основы самостоятельности средневековой державы сербов.

Исключительное значение деятельности Немани в области художественной культуры обнаруживается рано. Он проявлял заботу о строительстве храмов даже в тот период, когда не являлся великим жупаном. Единственный из претендентов на престол верховного властителя

Рашки, Неманя, вероятно в стремлении привлечь на свою сторону церковь и заручиться ее поддержкой, воздвиг или обновил два храма в Топлице, где правил в качестве жупана. Братья Немани, будучи, как и он, государями отдельных областей страны, следовали его примеру. Сразу после того, как Неманя стал по изгнанию Тихомира великим жупаном Рашки, он воздвиг храм — памятник своей победе — на одном из высоких мест над стольным городом Раса. Он посвятил постройку Св. Георгию, подобно тому как посвящали Георгию свои сооружения все победители в средние века. По двум башням, расположенным перед западным фасадом церкви, она получила название Столпов Св. Георгия. Из всех задужбин Немани только в этой церкви сохранились фрески, созданные по заказу первого ктитора этого храма — Немани. Сын и наследник Немани Стефан, позже ставший Первовенчанным королем Сербии и Приморья, в написанном им до 1216 года житии отца сообщает точную хронологию строительства Столпов Св. Георгия. По его свидетельству, храм был воздвигнут до решающей битвы Немани с братом Тихомиром и византийцами при Пантине, на Косовом поле, после которой возвращение уже изгнанного ранее Тихомира стало окончательно невозможным. Судя по надписи, храм построен в 1170–1171 годах, после восшествия Немани на великожупанский престол, а фрески могли появиться несколькими годами позже — вероятнее всего, около 1175 года.

Пережив тяжкую судьбу памятников, разоренных в войнах XX века, Столпы Св. Георгия сохранили на своих полуразрушенных стенах лишь часть живописного убранства; другая часть фресок передана в Народный музей в Белград. Некогда можно было реконструировать общую систему распределения тем и сюжетов на стенах здания. Роспись храма представляла собой один из редких примеров византийской декорации со сценами и фигурами, умело размещенными среди реальных каменных и иллюзорных живописных архитектурных обрамлений. Пророки в барабанах купола окружены плоскими арками, которые поддерживаются колонками. В подкупольном пространстве сцены евангельского цикла Великих праздников расположены в двух зонах так, что композиции верхней зоны обрамлены сверху рельефными арками, тогда как все композиции следующей, второй, зоны помещены в живописные рамы — трехчастные декоративные арки на колонках. Евангелисты в парусах представлены в естественном архитектурном обрамлении, а погрудные изображения святых

Нови-Пазар,  
Столпы  
Св. Георгия в Расае,  
фрески ок. 1175 г.  
(илл. на с. 78)

*Раса, Столпы Св. Георгия.  
Воскрешение Лазаря. Деталь. Ок. 1175*



всегда окружены живописными рамами или в виде медальонов, или в виде прямоугольников, которые, подобно иконам, словно висят на стенах. В нижней зоне храма фигуры в рост стоят под написанными фреской аркадами. Эти приемы обрамления фигур заимствованы из византийской живописи того времени. В Нерези все фигуры святых в четырех боковых компартиментах храма представлены либо под живописными арками на колонках, либо как «иконы» в медальонах и прямоугольных рамах. В Бачкове, в Болгарии, таким образом оформлены композиции в росписи храма, расположенного над церковью-гробницей. В храме Св. Георгия в Старой Ладобе на Руси под живописными арками изображены и пророки в куполе, и некоторые святые в наосе, и отдельные сцены цикла Праздников. Источники этой системы декора восходят к античному искусству. Эти приемы использовались не только в византийской живописи комниновского времени — они пустили глубокие корни в роман-



ском искусстве Италии того времени и несколько более позднего периода.

Можно думать, что Неманя нашел византийских мастеров, которые хорошо знали новейшую систему декорации храма. Распространяясь из столицы Византийской империи, эта система нашла применение во фресках, исполненных для принца Алексея Комнина в Нерези, в росписи по заказу наследника виднейшего византийского вельможи Григория Бакуриани — в Бачкове. Мастера в то время свободно передвигались из Константинополя в Салоники, Македонию, Болгарию. Поэтому Неманя, даже не будучи в этот период в постоянных дружеских отношениях с Византией, мог найти среди византийских мастеров лучших для исполнения своего заказа. Эти художники сумели развить стилистические тенденции, несколькими годами ранее воплощенные во фресках церкви Нерези и Бачкова. Подобно росписям в Нерези и Бачкове, композиции в храме Георгия отличаются исключительной продуманностью построения, тенденцией к равновесию, слаженностью масс и цветовых поверхностей, взаимосвязью постановки и движения фигур. Однако некоторая грубоватость образов святых, применение утолщенных линий с целью достижения пластичности отделяет искусство Столпов Св. Георгия не только от рафинированной и лирически-утонченной живописи в Нерези, а отчасти и от росписей в Бачкове. Линия во фресках Столпов Св. Георгия покрывает гораздо большую поверхность фигуры, нежели в Нерези или Бачкове, участвуя в создании иллюзии света, а также в передаче рисунка складок и контуров, где она зачастую выглядит утолщенной и навязчивой. Действие линии становится разрушающим. В ликах она достигает силы впечатления светоносной стихии, уничтожая плотность объемов, а в драпировках сливается в орнаментальные потоки. Как следствие воздействия всех этих приемов возникает впечатление беспокойства, отсутствия сдержанности. Роспись Столпов Св. Георгия развивает те поиски образной выразительности, которые были намечены столичными мастерами в монументальных циклах Нерези и Бачкова, предвзято решения, найденные в росписях в Курбинове<sup>20</sup>.

Вероятно, концом XII века следует датировать и роспись второго слоя живописи в церкви Св. Петра в Расе. Фрески находятся в основном на стенах апсиды: апостол Петр, патрон храма, написан возле некогда существовавшей алтарной преграды, с ее северной стороны. От двух остальных — как более раннего, так и более позднего —

*Примечание 25*

Нови-Пазар,  
церковь Св. Петра  
в Расе,  
фрески XII в.  
(илл. на с. 80)

Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе.

Апостол Петр. XII в.



слоев живописи храма эти фрески отличаются в первую очередь своим светло-голубым фоном. В конхе апсиды помещено полуфигурное изображение Богоматери Знамение с младенцем Христом в медальоне. Полукруглую поверхность апсиды чуть ниже занимают фигуры стоящих апостолов, а в самой нижней зоне расположена плохо сохранившаяся сцена «Поклонение архiereев». Апостолы объединены в группу, окруженную с левой и правой стороны архангелами. Необычная схема — размещение в апсиде апостолов в рост — имеет аналогии в живописных ансамблях X—XII веков: в росписях Грузии, в мозаиках Венеции и Сицилии. Именно так расположены апостолы на стенах храма Св. Марка в Венеции, в соборах Торчелло, Триеста, Чефалу, Монреале. Наиболее ранний пример такого типа — фрески храма Аteni в Грузии X века. Наверное, в Константинополе в древности существовал какой-то великий образец иконографии та-

кого рода, не дошедший до нашего времени, но оказавший влияние на широкое распространение этой иконографической композиции в храмах византийского ареала.

Убеждают в правильности предположения о том, что фрески церкви Св. Петра в Расе появились перед концом правления Стефана Немани, иконография сцены «Поклонение архиереев», а также стиль фресок. Хотя не сохранились изображения того, которому поклоняются святители, сам факт, что все они представлены повернувшимися к центру апсиды, свидетельствует о том, что сцена могла быть написана не ранее второй половины XII века. Лишь тогда подобного рода композиции появляются в византийских храмах. Кроме того, на фресках храма Петра сохранились фрагменты греческих надписей (около голов святых, на ситке апостола Петра). Это доказывает, что время исполнения фресок — до первых десятилетий XIII века, когда, начиная с росписи в Студенице, во всех церквях рашских земель стали употребляться только сербские надписи.

С точки зрения стиля роспись храма Св. Петра обладает особенностями позднекомниновской живописи. Графическая разработка применяется только на второстепенных частях ликов — на волосах и бороде, а на самих лицах подчеркнута пластика посредством нанесения на выступающие части плотных круговых и прямых мазков белил. Беспokoйно освещенные драпировки уже не имеют той орнаментальности, которая встречается во фресках Курбинова, а исполнены в традициях провинциальных художественных мастерских балканского круга конца XII века. Светлый колорит — желтые, зеленые, оранжевые, светло-голубые цвета — придает большую свежесть этим тщательно, по-иконописному исполненным, но несколько вялым фрескам в алтаре храма Св. Петра.

Как единственный соборный храм Рашки, церковь Св. Петра уже во времена Немани стала местом проведения государственных соборов: здесь Неманя председательствовал на соборе, отлучившем и изгнавшем из страны еретиков, здесь же он передал свой престол сыну Стефану. В этом храме Стефан был крещен дважды — в молодости и во второй раз позже, уже по православному обряду. Нельзя исключить вероятности, что именно Стефан был заказчиком обновления храма и второй его росписи<sup>26</sup>.

В державе Немани, даже вдали от престольного града Расы, на Адриатическом побережье католическое искусство следовало в стилистике за православным. Лучше всего об этом свидетельствует необычайно значительная и масштабная композиция из храма Св. Луки в Которе.

*Примечание 26*

Котор,  
церковь Св. Луки,  
фрески конца XII в.  
(илл. на с. 466)

Это городской храм самого крупного сербского приморского торгового центра. Здание построено в духе раннероманской архитектуры. Храм был задужиной которского гражданина Мавра Казафранка и его жены. Возведен храм в 1195 году — «во времена Немани, великого жупана, и его сына Вукана, короля Дуклеи». По всей вероятности, тогда же, если судить по стилю живописи, церковь была и украшена фресками. Среди незначительных фрагментов, разбросанных по всему храму, хорошо сохранилась лишь фреска с *тремя святыми* на южной стене западной трапезы. Надписи уничтожены, поэтому их трудно идентифицировать. Здесь изображены стоящими в ряд: в центре — неизвестный римский папа в тиаре, с омофором и епископским посохом, а с двух сторон от него — святые жены, у левой из них на голове корона, у правой — украшенный орнаментом плат. Общий вид, одеяния святых наводят на предположение, что здесь представлены св. папа Сильвестр и св. Екатерина и св. Агата, одинаково почитавшиеся и католической и православной церковью.

Иконография изображений позволяет обнаружить удивительное смещение различных конфессиональных влияний. Если обе святые жены облачены в соответствии с византийским обычаем, то папа представлен в одеяниях западного типа: красная пенула украшена жемчугом, конусообразная тиара — белого цвета и разделена посередине, инфулы свисают с затылка и падают на плечи, в левой руке — западные четки. Привычным папским облачениям не соответствует лишь омофор — по-византийски широкий, накиннутый на плечи и совершенно непохожий на западный паллиум, носимый папами и епископами. Сходное переплетение византийской и западной традиций в облачениях священнослужителей можно обнаружить и в искусстве Италии того же времени — в изображениях пап и епископов на обширных территориях от Венеции до Сицилии.

Между тем, в отличие от иконографии, в понимании стиля фрескисты не обнаруживают никакой двойственности. Фрески храма Св. Луки выполнены полностью в византийской позднекомниновской манере письма. Одежды святых покрывает орнамент того же рисунка, что и на изображениях второй половины XII века, лики по типологии весьма сходны с ликами на фресках в македонской провинции того же времени.

Наиболее близкие параллели которской живописи — фрески в Кастории, в храме Св. Николая Касницес. Как и в византийских произведениях последних лет XII века, поверхность ликов здесь освобождена от линейного ри-

сунка, роль которого недавно еще была столь решающей в передаче всех форм, тогда как теперь объем формы, обладающей, кстати, достаточно выявленным рельефом, предстал с предельной ясностью. Нельзя не подумать, что заказчик росписи храма Св. Луки был знаком с наиболее современными образцами придворного искусства и, подобно великому жупану Немане, пригласил мастеров для росписи своей задужбины, скорее всего, из Македонии<sup>27</sup>.

Приблизительно в то же время, в XII веке или в самом начале XIII века, в этой же области была расписана церковь Ризы Богоматери в Биелой, близ Боки Которской. От древнего убранства храма уцелели лишь фрески в апсиде: в конхе, как и в храме Св. Петра в Расе, — полуфигура Богоматери с Христом в медальоне; ей поклоняются с обеих сторон по два ангела. По сути, это сокращенный вариант той же темы, которая в более развернутом виде известна в искусстве Македонии XI и XII веков — в Охридской Софии и позднем слое росписи храма Леонтия в Водоче. В нижней зоне апсиды представлено «Поклонение шести отцов церкви Христу-жертве». Это изображение наряду с идентичным в Курбинове является самым ранним примером данной сцены в византийской монументальной живописи. Этот факт, как и стиль росписи, более всего убеждает в том, что фрески не могли быть созданы ранее конца XII века. В нише апсиды над епископским местом — поясной портрет епископа Даниила, чье имя и титул написаны, как и все остальные надписи в храме, по-гречески. Необычное расположение портрета имеет только одну аналогию: портрет первого епископа Торчелло XI или XII века над синтроном в апсиде собора в Торчелло, близ Венеции. Можно думать, что это общехристианская традиция, поскольку и на Западе, и в Византии существовал обычай иногда писать над синтроном либо портреты первых владык данной епископии, либо надписывать имена современных епископов, как, например, в церкви Св. Ахиллия на озере Преспа или в соборе Аквилеи XI века. Не исключено, что такие приемы символизировали некоторую самостоятельность церкви. Как надписи с именами епископов и названиями диоцезов над синтроном, так и портреты современных епископов содержали одну и ту же идею.

Можно полагать, что епископ Даниил был заказчиком росписи в Биелой. Этот храм был центром епископии, которая, возможно, относилась к крупной греческой митрополии, имевшей в свою очередь центр в Драче. Живопись в Биелой могла быть создана лишь до 1219 года —

*Примечание 27*

Биела, церковь  
Ризы Богоматери,  
фрески конца XII —  
начала XIII в.  
(илл. на с. 467)

времени, когда сербский архиепископ Савва, установив автокефалию сербской церкви, посадил своего епископа недалеко от Биелой, в церкви Михаила Архангела в Преваке, возле Боки Которской. Греческие надписи на фресках в Биелой также указывают, что эта роспись появилась еще до того, когда в первых десятилетиях XIII века вошло в обычай употребление исключительно сербских надписей.

Живопись храма в Биелой, уже не имеющая подчеркнутой греческой разделки, со слабо намеченным рельефом, с ангелами, приближающимися по типу к ангелам из фресок Димитриевского собора во Владимире, обладает относительной монументальностью в общем решении. Волосы и бороды святых даны в виде широких плоскостей кирпичного оттенка, в ликах зеленый цвет узких теней сочетается с охрой и на освещенных поверхностях. Кирпично-красный, резко выделенный рисунок придает изображениям те черты духовной суровости, отсутствия лирической смягченности, которые можно соотносить с идеалами высшего церковного клира<sup>28</sup>.

*Примечание 28*

Период, когда Рашкой правил Неманя, был решающим для сербской культуры. Именно благодаря заслугам Немани наметились важнейшие особенности развития сербской художественной культуры. Вследствие того что в строительстве первых сербских храмов участвовали мастера из Приморья, архитектура зданий, оформление фасадов, резное скульптурное убранство были подчинены влияниям западной культуры. Что же касается живописи, то благодаря византийским мастерам-фрескистам Неманя сумел бесповоротно ввести сербскую религиозную живопись в круг византийской культуры, связать ее с искусством крупнейших византийских художественных центров. Православие Немани не давало возможностей конфессиональных компромиссов, когда дело касалось религиозного изображения, но отличалось уступчивостью при заказах на строительство храмов. Так, во второй половине XII века был избран и утвержден путь, которым впоследствии на протяжении целого столетия будет идти развитие сербской культуры. Произведения искусства, созданные по заказу родоначальника сербской правящей династии, стали путеводными для всех потомков Немани.

### **Рашка в XIII веке**

В начале XIII века для Византии и Сербии наступает новый исторический период. После захвата Византии латинянами и вплоть до 1261 года империя не была способна создавать значительные художественные произве-

дения. Между тем Сербия быстро шла в рост, заново основывая и расширяя свои государственные и церковные учреждения. Наследник Немани Стефан, добившись в 1217 году королевской короны из Рима, стал именоваться Первовенчанным королем Сербии и Приморья. Самый младший сын Немани Растко, в монастыре Савва, сначала святогорский монах, а затем игумен родового, основанного Неманей монастыря Студеница, с одобрения никейского императора и с благословения вселенского патриарха в 1219 году провозглашает автокефальность сербской церкви и получает титул архиепископа. В результате было прекращено непосредственное вмешательство греческой Охридской архиепископии в церковные дела Сербии, а сербские архиепископы стали избираться из представителей сербского клира. Тем самым для развития национальной культуры были обеспечены наиболее благоприятные условия. Одновременно Савва и Стефан занялись созданием литературных творений, темой которых стала жизнь их отца Немани, завершившего свой жизненный путь скромным монахом на Святой горе Афон в Хиландаре. Савва и Стефан видели в создании культа Немани, родоначальника семейства, основу для утверждения святости происхождения всей династии Неманичей. Этим был заложен фундамент для развития книжности на национальном языке, получившей в последующие века самое широкое развитие. Саввой был осуществлен перевод с греческого языка ряда законодательных текстов и церковных установлений, которых впоследствии придерживались не только монастыри, но и государственные светские правители. Многие епископии, учрежденные в Сербии после 1219 года, укрепили церковь, стали рассадниками национальной культуры, очагами искусства. Из богослужения был вытеснен греческий язык и, как в надписях на фресках, заменен сербским. Савва оказал непосредственное влияние и на художественное творчество — и своими идеями в качестве заказчика, и своими связями с художественными кругами виднейших культурных центров Византии.

После смерти Савву почитали в Сербии святым, прославив его, как и его отца, в литературных произведениях и литургических песнопениях. Династия Неманичей XIII века состояла в основном из выдающихся государственных деятелей. Они сумели создать могущественную державу, опирающуюся на экономическую мощь рудников, развитое скотоводство, оживленную торговлю с Приморьем и Византией. Преемники первых Неманичей про-

должны развитие заложенных Неманей и Саввой церковных и государственных идей и, значительно усилив свою военную мощь при короле Милутине, в 1282 году начали присоединение к Сербии южных областей, принадлежавших Византии. Эта деятельность продолжалась непрерывно вплоть до смерти царя Душана в 1355 году. Византийскому императору пришлось породниться с Милутином, отдав в 1299 году за него свою дочь, чтобы хотя бы на некоторое время приостановить сербскую военную экспансию.

В исторических условиях XIII века Сербия была одной из тех немногих православных земель, где культурное развитие могло продолжаться беспрепятственно, в отличие от Византии, где оно оказалось прерванным из-за завоевания империи латинянами. Это было время, когда Сербия создала свои величайшие живописные произведения и породила тот монументальный художественный язык, появление которого позволяет считать XIII век особым в истории византийской живописи.

Нет никаких сомнений в том, что успехи сербского искусства были во многом определены участием в его развитии византийских художников: из-за недостатка заказов в самой Византии они в это время разбрелись по другим государствам на территории Средиземноморья. Появились такие художники и в Сербии — либо по собственной инициативе, либо по приглашению, поскольку здесь возник общественный слой, способный обеспечить для них не только кратковременные заказы, но и длительную, многолетнюю работу.

В 1208 году или незадолго до этого, когда монах Савва возвратился в Сербию с Афона, он привез с собой мощи своего отца, находившиеся прежде в Хиландаре, и местом упокоения для них он избрал храм Богоматери в Студенице, монастыре, где сам стал архимандритом. Одновременно он вместе со своими братьями — великим жупаном Стефаном и великим князем Вуканом — позаботился о том, чтобы украсить храм-усыпальницу отца фресковой живописью. Для этого Савва пригласил из Византии, а может быть, и привез с собой мастера-грека. В конце 1208-го или в 1209 году этот мастер вместе с помощниками расписал храм Богоматери в Студенице, до этого не имевший росписи. Роль свою и братьев в украшении храма Савва отметил в пространной, исполненной золотом надписи, проходящей в кольце купола. Под репрезентативной надписью Саввы мелким греческим курсивом в форме молитвенного обращения оставил свою

Студеница,  
церковь Богоматери,  
фрески 1208–1209 г.  
(илл. на с 544, 545).



подпись и автор живописи. Однако имя мастера нам неизвестно, поскольку именно та часть надписи, где оно находилось, оказалась утраченной.

С росписью храма в Студенице появилось в Сербии искусство, никогда прежде здесь не виданное — не только в силу своей исключительной красоты, но и потому, что Савва осуществил в храме декорацию, имитирующую во фреске мозаичное убранство. Такого рода роспись расположена в наиболее значимых в сакральном отношении частях храма, а именно в алтаре и подкупольном пространстве. В конхе апсиды на желтом фоне фрески, покрытом приклеенными листками золота и с нанесенными краской рисунком, имитирующим кубики мозаичной смальты, изображена фронтально фигура Богоматери с младенцем Христом, ей поклоняются два архангела. Ниже, в апсиде храма, — «Евхаристия». Благодаря тому что алтарная преграда низкая, эти фрески хорошо доступны взорам молящихся. Аналогичным образом исполнены «Благовещение» и «Сретение» над алтарной преградой и около нее. Они помещены на заметных местах в восточной части подкупольного пространства, куда были молитвенно обращены взоры верующих. В верхних зонах подкупольного пространства представлены евангелисты в парусах и пророки на южной и северной стенах. Фрески здесь имеют синие фоны, но рисунком имитировано впечатление мозаичных кубиков, а надписи окружены, как в мозаиках, рамами и исполнены золотом. Вероятно, так было сделано и в куполе, но его роспись не сохранилась. Так Савва осуществил в Студенице замысел, родившийся прежде в Хиландаре, — попытку создать иллюзию храмовой декорации в богатой мозаичной технике. Вдали от византийских городов, среди балканских горных хребтов было трудно осуществить мозаичную декорацию, для которой требовалось много мастеров и сложные технические средства.

Остальные фрески храма — «Поклонение жертве» в нижней зоне апсиды, изображения диаконов и святителей в жертвеннике и диаконнике, некоторые из евангельских праздничных сцен, святые в рост в нижней зоне наоса — были исполнены на синих фонах, без имитации мозаичной техники. По желанию Саввы фрески были выполнены так, что изображения святых на заметных местах написаны на фонах из дорогой синей краски — лазурита, нимбы их украшены тонкими накладными пластинками золота, золотом же выполнены и надписи. Между тем изображения, расположенные на участках, труд-

недоступных взорам верующих, например в диаконнике или жертвеннике, в узких боковых проходах, имеют обычные синие фоны, нимбы — без золота, надписи здесь исполнены белилами. «Иерархия» фресок по богатству и драгоценности употребленного материала зависела от значимости храмового пространства, где находились изображения, а также от доступности их взорам предстоящих верующих. В эстетическом смысле это был сплав духовных, сакральных элементов и чистого упоения красотой и роскошью. Здесь была создана та система декорации храма, которой впоследствии в разных вариантах придерживались почти все заказчики из рода Неманичей на протяжении всего XIII века.

Савва впервые ввел обычай выполнять все надписи на фресках — имена святых, названия праздников, тексты на свитках — на славянском, сербском, языке. Поскольку и главный мастер, и, вероятно, его помощники были греками, Савва поручил делать надписи сербам. Они, скорее всего, были книжными писцами, поэтому во многих местах, и прежде всего на свитках с текстами, можно заметить их неумелое владение кистью фрескиста. Савва, как и все византийские богословы, понимал, какое большое значение имеют в изображении надписи. Много раньше Саввы с таким же вниманием относились к этому вопросу другие ученые византийцы. Так, например, Константин Философ, в будущем славянский апостол-просветитель Кирилл, в споре с иконоборцем Иоанном, бывшим константинопольским патриархом, о том, почему в Византии не почитается изображение без надписи, но почитается крест, не имеющий никакой надписи, по свидетельству биографа второй половины IX века, отвечал следующим образом: «Всякий крест имеет облик Христова креста, но не все иконы имеют одинаковый облик». Руководствуясь поучительным смыслом надписи в изображении, Савва и пожелал, чтобы их исполнили на языке сербского народа. Со времени росписи Студеницы и вплоть до конца XIII века этого обычая строго придерживались все те, кто определял в средневековой Сербии программу декорации храма.

Храм в Студенице посвящен Богородице Эвергетиде. Возможно, это сделано по желанию Саввы, часто гостившего в одноименном монастыре Царьграда еще во времена существования Византийской империи, до латинского завоевания. Савва сделал там перевод монастырского тупика, приспособив его для Хиландра и Студеницы. Как и храм в этом константинопольском монастыре, студе-

ническая церковь имела в качестве храмового праздника Успение Богоматери. По-видимому, Савва пожелал особенно выделить этот праздник, что привело в декорации Студеницы к достаточно необычным изменениям в традиционном распределении цикла праздников: «Успение» представлено здесь на одном из самых значительных мест на северной стене в подкупольном пространстве, а на его традиционном месте, на западной стене, помещено «Распятие». Вместо привычного «Причащения апостолов» Савва пожелал, чтобы в Студенице была представлена «Евхаристия» — в тот момент, когда Христос обеими руками благословляет хлеб и вино, стоя за престолом, а к нему с двух сторон приближаются апостолы. Сцена в таком виде известна в XI веке, но лишь по одному памятнику — Литургическому свитку константинопольского происхождения; роспись в Студенице — самый древний среди известных сейчас примеров такого варианта в монументальной живописи.

Как одаренный писатель и гимнограф и как человек начитанный, Савва, вероятно, определил и выбор письменных и литургических текстов, послуживших идейной основой для изображений. Можно отметить, что сцены «Благовещение», «Распятие» наполнены символическими образами: в «Благовещении» это «вертоград заключенный», в «Распятии» — изображения пророков, Церковь и Синагога. Эти мотивы перешли в изобразительное искусство из песнопений знаменитого византийского гимнографа Андрея Критского, а также из песнопений в честь Богородицы. При этом облик, который они получили в Студенице, достаточно редок в византийском монументальном искусстве. В это же время был создан и иконографический тип Богоматери Студеницкой, изображенной на юго-западной пилястре храма.

Заслугой Саввы является и то обстоятельство, что над гробницей Немани в юго-западном углу храма представлены портреты родоначальника династии Неманичей и его сыновей. У входа в храм, судя по одному из списков Жития Стефана Немани, на стене был написан текст дарения — хрисовула Немани Студеницкому монастырю — так, как это было принято в некоторых константинопольских церквях. К сожалению, текст хрисовула исчез под поздним слоем живописи, а портреты Неманичей переписаны в XVI веке. Вообще в 1568 году было принято обновление поврежденных древних фресок, в результате чего утрачено более половины живописного ансамбля Студеницы времен Саввы.

Некогда при главных воротах монастыря, на стенах круглых башен, бывших здесь прежде, находились фрески с изображениями основателей Студеницы: Симеона Немани, его сыновей Стефана, Вукана и Саввы. Уцелели лишь портреты Стефана и Вукана, исполненные тем же мастером, который работал в наосе студеницкого храма. Подражая древней традиции «золотых ворот» византийских городов, которые имелись в Константинополе и Салониках, Савва пожелал, чтобы основатели и создатели самого крупного тогда в Сербии монастыря были торжественно представлены при входе в него и были бы прославляемы и поминаемы входящими. Было важно, чтобы уже у ворот всякий из входящих сюда знал, в какой и чей монастырь он вступает.

Художественное значение живописи Студеницы далеко превосходит ее культурно-историческую важность. Студеницкие фрески — первый среди сохранившихся ансамблей памятник нового стиля XIII века византийской монументальной живописи. Композиции и фигуры больших размеров заменили здесь прежние, камерные по масштабу сцены и изображения отдельных святых. Графичность комниновской живописи, орнаментальность драпировок полностью исчезли, уступив место обобщенности и монументальности трактовки. Спокойные движения, торжественные позы фигур свидетельствуют о желании придать изображениям наибольшую величественность, достоинство. С ликов исчезает выражение сильных эмоций, лишь кое-где, как, например, на ликах святых жен в «Распятии», остается едва приметная деформация черт, в данном случае для того, чтобы обозначить чувства горести и жалости. В целом лики удаляются от того впечатления конкретности образа, которое было свойственно фрескам в Нерези. В Студенице создается новый, абстрактный тип святого, лик которого все больше и больше утрачивает прежнее портретное значение. В искусстве Студеницы вообще меньше описательности, повествования, а больше живописи, меньше подражания натуре, больше стремления к созданию некоего обособленного, замкнутого мира изображения. В стилистическом отношении искусство Студеницы созревало, очевидно, вне художественных проблем придворного искусства комниновской эпохи, в каких-то монастырских мастерских Константинополя, которые не были охвачены общей для XII века тенденцией передать духовную жизнь личности во внешнем облике, в выражении лица, создать порой чисто декоративную красоту изображения, что в конце XII века

привело придворное направление византийской живописи к поверхностной изысканности.

Сеть линий, прежде покрывавшая поверхность фигур, в Студенице исчезла, и форма предстала в своем обнаженном виде. При отсутствии каких бы то ни было подчеркнутых акцентов форма кажется несколько уплощенной и на первый взгляд, на расстоянии, почти незаполненной. При этом студеницкий мастер употребляет только подчеркнута чистые тона, особенно тщательно выписывая лики и карнацию в целом. Штукатурный грунт на участках, где написаны головы святых, выглаживался так тщательно, что становился мелкозернистым и зеркально гладким. Затем на него наносились краски, столь плавно сливающиеся друг с другом, образующие такие мягкие переходы и нежные цветовые созвучия, словно они были исполнены не чистой фреской, а в такой технике, где краски смешиваются на основе связующего. Освещенные поверхности в ликах, имеющие желтый тон, незаметно переходят в желтовато-зеленые узкие тени, а белые пряди волос сливаются с серыми затененными частями. Оттенок цвета, близкий к сепии, является почти повсюду подкладочным под волосы и бороды, а красный цвет используется как акцент в контурах век, в углах глаз, на губах и в рисунке носа, оживляя абстрактную материю, придавая ей художественную убедительность. Лики святых — вершина студеницкого живописного ансамбля. Автор росписи был верным последователем византийских эстетических воззрений, согласно которым лик как наиболее глубокий образ духовности был центром всей художественной проблематики. Византийцы считали, что всякое живописное произведение только в лике представляет «лик и образ того, ради кого оно было написано», — так об этом свидетельствует анонимный писатель, автор славянского Жития Кирилла, которое было создано приблизительно после 869 года.

Мастер заботился о живописной убедительности каждой детали в своих фресках. Он тщательно выписывает волоски на торсе Христа в «Распятии» и на теле Иоанна Предтечи, разыгрывает целый небольшой художественный этюд, изображая руку Христа в «Евхаристии», виднеющуюся сквозь вино в стеклянном потире, который стоит на престоле; с воодушевлением передает материальность архитектурных сооружений в этой же сцене; придает форме монументальность, когда пишет широкие драпировки одеяний с отблесками света, исполненными другим цветом и более светлым тоном. Существенно и

то, что студеницкий мастер — редкий рисовальщик. Его линия, точная и гибкая, без лишних подробностей, является зримым воплощением того понимания классики, которым художник руководствовался в формировании облика своих персонажей. Живописец исключительного таланта, мастер фресок в Студенице создал такие произведения, которые, подобно «Распятию» или фигуре Иоанна Милостивого в алтаре, являются наивысшими достижениями византийского искусства. Судя по всему, студеницкий живописец прошел выучку в одной из константинопольских мастерских, притом в такой, где работали и мастера с Кипра или Синая, близкие ему в передаче мягкости и одновременно монументальности формы, в цветовой палитре. Мастера эти, как показывают сохранившиеся произведения, остались обособленными среди художников своей эпохи<sup>29</sup>.

*Примечание 29*

Жича,  
церковь Спаса,  
фрески ок. 1220 г.

Савва еще раз сумел пригласить для работы в Сербии выдающихся мастеров своего времени. Это было в 1219 году, когда он возвратился в Сербию из Никеи. Именно тогда он, по утверждению сербского писателя Феодосия, создавшего в конце XIII века Житие Саввы, привел с собой из Константинова града «мраморники и сликаре», то есть мраморщиков и живописцев. Действительно, Савва хотел, по всей вероятности, завершить созидание и украшение монастыря в Жиче, ранее начатого строительством по совместному заказу Саввы и брата его Стефана. Учредив Жичу как место пребывания сербских архиепископов, Савва, наверное, хотел, чтобы мраморщики украсили храм декоративным полом и алтарной преградой, а живописцы расписали его стены, бывшие до тех пор без фресок.

Впервые пострадавшая в конце XIII века при нашествии половцев, церковь в Жиче тем не менее сохранила фрагменты своего первоначального декора: в боковых певницах это сцены «Распятие» и «Снятие со креста», отдельно стоящие фигуры апостолов, в люнетах над проходами в боковые нефы — полуфигуры архангелов, а в капелле во втором ярусе башни-звонницы — почти целиком сохранившаяся декорация нижних зон. Вероятно, константинопольские живописцы украсили только сам храм, поскольку живопись в звоннице много слабее по мастерству и консервативнее по стилю. К сожалению, сохранившиеся фрески находятся не в лучшем состоянии: на них в значительной степени поврежден верхний, наиболее тонкий слой. Однако совершенно бесспорно, что росписи церкви в Жиче — произведение великих масте-

ров: рисунок, легкий и сдержанный, проведенный длинными, непрерывными линиями, настолько точен и определен, что фигуры апостолов благодаря ему воспринимаются сразу в целом, в своих классических позах, а детали приобретают выразительность, например изысканно очерченная драпировка вокруг бедер Христа в «Распятии». Широкая, обобщенная трактовка объемов, сдержанное движение фигур — средства, при помощи которых мастера достигают впечатления монументальности религиозного изображения. Как и в Студенице, искусству которой живопись Жичи ближе всего, одухотворенность и величавое достоинство, эллинистическая красота ликов и поз святых вместе с насыщенным, холодным по тону колоритом создают новый образ мистической духовности. Взащенная в константинопольских монастырях живопись такого толка стала особенно любимой в среде сербских церковных иерархов.

Пути к лучшим столичным художникам Савва мог изыскать благодаря своим связям с царьградским монастырем Богородицы Эвергетиды. Во время последнего пребывания в Константинополе перед своей смертью, в конце 1234 года, Савва отправился в монастырь Св. Андрея и, как повествует его младший современник — сербский писатель Доментиан, «исполнил святыя потребности» при помощи императорских мастеров, часть которых оставалась, очевидно, жить в Константинополе и после того, как из города, захваченного латинянами, императорский двор переселился в Никею. Наверняка Савва был хорошо знаком и с салоницкими живописцами, поскольку именно им, по уверению Феодосия, он поручил исполнить большие и богато украшенные иконы для салоницкого монастыря Филокал. Иконы эти Феодосий еще в конце XIII века мог видеть в монастырской церкви.

Фрески капеллы в звоннице Жичи — работа гораздо менее искусных и самостоятельных мастеров. По своим художественным решениям эти росписи принадлежат комниновской эпохе. Фигуры Константина, Елены и архидиакона Стефана в нижней зоне капеллы представлены в рост, а четыре святителя и преподобные Савва Освященный и Феодор Студит — в особых рамках, как иконы. Лики в этих фресках написаны пластично, но света передаются в виде частых и толстых линий, нанесенных на освещенные участки. Такая стилистическая отсталость убеждает, что фрески капеллы являются работой каких-то провинциальных мастеров, подвизавшихся приблизительно около 1220 года. Фрески пострадали от пожара, краски

## Примечание 30

Кориша,  
церковь Св. Петра,  
фрески ок. 1220 г.  
(илл. на с. 468)

выгорели, поэтому какое бы то ни было суждение о колористическом даре живописцев невозможно<sup>30</sup>.

Росписи Сербии 1220–1230-х годов свидетельствуют, что Сербия в это время давала пристанище не только крупным мастерам из прежней византийской столицы, но и художникам, не отличавшимся блестящим талантом. Кроме того, можно полагать, что именно в это время возникают и местные сербские мастерские, получающие свои первые заказы. Речь идет о части живописи в Студенице, росписи пещерного храма известного сербского пустынножителя Петра Коришского и остатках живописи в капелле башни-звонницы в церкви Св. Николая близ Куршумлии.

В обители Петра Коришского в горах над селом Кориша близ Призрена приблизительно в 1220 году (поскольку лишь тогда сербы заняли Призрен) появилась фресковая роспись, заказчиком которой был сам отшельник. В нижней зоне росписи представлено «Поклонение жертве» и фриз фигур святых воинов, в верхней — иконографически необычная композиция Деисуса с Христом на престоле, Богородицею, держащей в руке плат, Иоанном Предтечей со скрещенными на груди руками, архангелом Михаилом и двумя апостолами. Все святые в нижней зоне изображены под живописными арками, опирающимися на живописные же колонки — в соответствии с традицией XII века. Несведущий в политических и церковных обстоятельствах своего времени (а ведь именно тогда сербский архиепископ Савва сместил в Призрене греческого епископа и поставил на его место своего владыку), Петр перемешал в надписях при изображении святых греческий и сербский языки.

Рыжеволосые святые с охристой карнацией ликов, круглыми пятнами румянца, с резкими контурами написаны плоскостно и выглядят так, словно и не имеют объема. Их одеяния, также словно без веса и объема, отличаются декоративностью, как и элементы пейзажа и архитектурные формы в композициях. Это типичное искусство византийских отшельников, какое известно нам в Каппадокии, Южной Италии, на греческих островах и т. д. Оно прославляло аскетов, святых, награждаемых за подвижничество узорчатыми богатыми одеяниями Горнего Иерусалима. Весьма близка к этим росписям была и живопись миниатюр Призренского Евангелия XIII века, возникшего, по всей видимости, в подобной общественной среде. Очевидно, смиренный пустынный Петр, в отличие от своего архиепископа Саввы, не мог ни добраться до великих греческих художников, ни понять их творчество. Исполнение



своего заказа он поручил тем скромным мастерам, которые, скорее всего, сами появились там, где совершал подвижничество Петр, сидя в своей пещере<sup>31</sup>.

Вскоре после 1219 года, по случаю превращения Никольской церкви под Куршумлией, построенной еще Неманей, в собор топлицких епископов, были выстроены звонницы у западного фасада храма. Вероятно, тогда же появились и фрески в нижнем ярусе южной капеллы храма, пострадавшие от времени, но сохранившиеся до наших дней. Огромного размера фигуры святителей и Богоматери — высотой более трех метров — находятся в нижней зоне, а сцены, не поддающиеся идентификации, красочный слой которых сильно смыт, — в верхней. Лики в этой росписи переданы уже пластично, но типы ликов еще повторяют образцы комниновского времени. Фрески исполнены в соответствии с идеалами высшего церковного клира: охристый цвет карнации, коричневые тени и рисунок контуров черного цвета<sup>32</sup>.

Остатки росписей в капелле входной башни монастыря Студеница и ее фасадов — самая ближайшая аналогия фрескам капеллы-звонницы в Жиче. «Поклонение отцов церкви» на восточной стене капеллы и «Преображение» над ним, в следующем ярусе, — единственные фрагменты, сохранившиеся от древнего декора в интерьере. Огромная композиция «Древо Иесеево», хотя и плохо сохранившаяся, занимает целиком всю наружную стену, обращенную в монастырский двор. Обобщенно решенные фигуры святых — того же типа, что и в росписи звонницы в монастыре Жича. Тем не менее на ликах уже нет тех толстых белых линий, которыми в Жиче обозначались блики света. Когда-то фрески обгорели, поэтому трудно судить об их колористических достоинствах. Можно думать, что они являются произведением мастеров средней руки<sup>33</sup>.

Более значительными были художники, трудившиеся во внешнем притворе и его боковых капеллах, пристроенных к церкви Богоматери в 1230-х годах королем Радославом — внуком Немани. Среди этих фрескистов наиболее консервативным по стилю является мастер, работавший в северной капелле. Здесь лучше всего сохранилась композиция «Поклонение жертве» с Василием Великим и Иоанном Златоустом, находящаяся в особой нише. Типы святых заимствованы из живописи XII века, а трактовка ликов, имеющих слабо выраженный объем, еще целиком принадлежит художественной концепции комниновского времени, несмотря на то что световые

*Примечание 31*

Куршумлия,  
церковь Св. Николая,  
фрески после 1219 г.

*Примечание 32*

Студеница,  
фрески башни,  
ок. 1235 г.

*Примечание 33*

Студеница,  
церковь Богоматери,  
боковые капеллы  
и притвор,  
фрески ок. 1235 г.  
(илл. на с. 465)

акценты нанесены уже широкими мазками кисти. Неумело исполненный и чрезмерно подчеркнутый рисунок контуров, и более всего — неуверенность в построении объема огрубляют лики святых. Несколько более мастеровитым был живописец, расписавший внешний притвор церкви в Студенице. В отличие от сотоварищей, работавших в боковых капеллах, он исполнил фрески на желтых фонах, возможно некогда покрытых золотом. От его росписи остались лишь несколько фигур, и то плохо сохранившихся, в южном окне, тогда как вся остальная декорация уничтожена. Эти фигуры имеют много общего с фресками мастеров, расписавших южную капеллу. Судя по портретам Неманичей и двух первых сербских архиепископов в южной капелле, можно предполагать, что заказчиком росписи был король Радослав и что написаны они были в 1235 году, как, вероятно, и фрески в северной капелле и внешнем притворе. В цикле из четырех сцен роспись южной капеллы прославляет память родоначальника правящей династии — Симеона Немани. Содержание цикла было вдохновлено текстами литургических песнопений архиепископа Саввы, посвященных Немане. Иконография этих сцен, в которой сразу заметно влияние композиций на темы земной жизни Христа или житийных циклов святых, опирается также на литературные уподобления и сравнения в книгах, написанных Саввой об отце. Студеницкий цикл послужил образцом для сходных циклов в капеллах, посвященных св. Симеону Немане в Сопочанах и Градаце. По стилю роспись Радославовой капеллы в Студенице более всего похожа на фрески в звоннице Жичи и в башне при входе в Студеницкий монастырь. Между тем в передаче объема их автор ушел значительно дальше фрескистов — своих современников: впечатление значительного объема ликов создано у него при помощи интенсивных темных теней, проходящих параллельно с контурами в глазницах, вдоль носа, в извивах прядей волос и бород. Белые утолщенные линии, при помощи которых во фресках капеллы в Жиче как бы разливался по лику свет, здесь заменены короткими штрихами, и то лишь возле глаз, ноздрей, на гребне носа. Эти штрихи утратили свою прежнюю главную роль в моделировке лица. Фрески южной капеллы нартекса в Студенице свидетельствуют о том, что и мастера весьма среднего уровня окончательно проявили себя сторонниками пластичности в интерпретации образа<sup>34</sup>.

*Примечание 34*

Наряду с этими мастерами невысокого уровня, среди которых были и архаичные живописцы, и фрескисты, включившиеся в русло развития современных художественных

тенденций, в Сербии по приглашению княжича Владислава, будущего короля Сербии, вновь появились крупные греческие художники. Они прибыли в Сербию, чтобы осуществить заказ Владислава — украсить фресками задужбину княжича — монастырь Милешева. Это произошло до 1228 года, когда Владислав еще не стал королем, как об этом можно судить по двум его портретам в росписи храма. А когда он обрел королевский сан в 1234 году, какой-то неизвестный мастер приписал ему на голове корону.

Милешева,  
церковь Вознесения,  
фрески до 1228 г.  
(илл. на с. 546–549)

Вероятно, мастера Милешевой были художниками, прошедшими выучку в одной из мозаичных мастерских Константинополя, Никей или Салоник. Они без труда могли осуществить замысел ктитора — создать во фреске имитацию мозаичного убранства храма. Вместе с тем художники Милешевой следовали и обычаям, уже сложившимся в монументальном искусстве Сербии: в наиболее значительных в сакральном отношении компартиментах храма исполнять росписи на золотых фонах, где при помощи рисунка квадратиков имитировалось впечатление мозаичной смальты. Так исполнены фрески наоса и одна из композиций притвора — над входом из притвора в храм, между тем как в алтаре и нартексе фрески написаны на синих фонах и без имитации рисунка мозаических кубиков. Замысел, осуществленный еще в Студенице, в Милешевой воплощен даже более широко, поскольку золотые фоны имеют фрески всего наоса, а не только его отдельных компартиментов, специально выделенных росписью. Как истинные мозаичисты, мастера Милешевой оставили рядом с головами святых небольшие поля прямоугольной формы с синим фоном, чтобы вписать в них имена святых.

Сразу можно заметить, что некоторые сцены в декорации наоса находятся на необычных местах: «Преуготовление хлеба и вина к Евхаристии» — на западной стене подкупольного пространства, «Рождество Христово» — на северной, «Сошествие во ад» и «Снятие со креста» — на южной стене подкупольного пространства. Вероятно, художники, расписавшие эту церковь, не имели опыта в украшении интерьера храма рашского типа, который значительно отличался от привычного внутреннего пространства крестово-купольного византийского храма. Низкая апсида милешевского храма могла вместить лишь изображение Богородицы в конхе, ныне утраченное, и «Поклонение святых отцов» — ниже, сохранившееся лишь частично. Для «Евхаристии» — ее иконография здесь сходна с «Евхаристией» Богородичной церкви в Студенице — необходимо было найти другое место: художники разместили ее высо-

ко под куполом. В «Снятии со креста», иконография которого в данном варианте известна по памятникам раннего XIII века, центром композиции является дугообразная крупная фигура Христа. В силу этого сцена легко могла быть вписана в люнет, очерченный полукруглым абрисом. «Сретению» пришлось изменить свое традиционное место и расположиться на западных пилястрах высоко под куполом, в качестве пары к «Благовещению» на восточных пилястрах, ибо эту сцену легко можно было разделить на две части: Богоматерь с Христом и Иосиф написаны на одной пилястре, Симеон и пророчица Анна — на другой. Нарушения в традиционном порядке этих сцен повлекли за собой изменения в обычном расположении остальных композиций — иллюстраций евангельских праздников, сюжетно и хронологически зависящих друг от друга.

Остальные изображения распределены по своим традиционным местам: поскольку в куполе представлено «Вознесение» (ибо милешевский храм был посвящен этому празднику), постольку ниже, на восточной стене, написана довольно редкая сцена — «Христос благословляет апостолов перед Вознесением».

«Успение» расположено на западной стене наоса; «Вход в Иерусалим», «Жены у гроба» — на северной и южной стенах западной траверсы; апостолы — в боковых певичах, как и в Жиче (это повторяется в большинстве сербских храмов XIII века); воины находятся на стенах рядом с певичами, мученики — в западной траверсе, пустынники, предстательные в рост и по пояс, — в нартексе.

Кроме того, в нартексе расположены три композиции хорошей сохранности, дополнявшие циклы, развивавшиеся в наосе: «Моление о чаше», «Предательство Иуды», «Явление апостолам по Воскресении».

Значительное место в системе декорации храма заняли портретные композиции. В наосе представлен ктитор с моделью храма в руках, подводимый Богоматерью к Христу. Семейный портрет Неманичей находится в притворе. Это Неманя, изображенный как монах, «богоносный отец» Савва — как архиепископ, король Стефан Первовенчанный и его сыновья Радослав и Владислав. Члены правящего дома стоят рядом, их изображения помещены на северной стене нартекста, а напротив них, на южной стене, рядом с Константином и Еленой написан неизвестный византийский император, скорее всего это Иоанн III Ватац. Напротив, над входом в диаконник, представлен тогдашний игумен Милешевой. Светские властители в этом династическом портрете написаны с молит-

венно поднятыми руками. Они повернулись к Савве и св. Симеону Немане, которые благословляют их и поручают, по всей вероятности, Христу. Изображение Христа некогда находилось над входом в наос, ныне же фреска утрачена. Итак, в Милешевой впервые представлена типично сербская династическая композиция, которая впоследствии трансформируется в так называемое «горизонтальное генеалогическое древо» правящей династии Сербии и которая в таком виде будет существовать в сербской живописи вплоть до конца XIII и отчасти начала XIV века (Радославова капелла, храмы в Студенице, Сопочанах, Градаце, Драгутинова капелла, Столпы Св. Георгия в Расе, церкви в Арилье, Богородицы Левишки). Осиянные святостью, первые Неманичи выступают здесь заступниками своих потомков перед Спасителем, а Симеон Неманя представлен, по выражению некоторых древних авторов, как «Предтеча, вводящий в царствие небесное».

В Милешевой весьма трудно было бы четко разделить фрески по принадлежности их отдельным мастерам, однако по стилистическим особенностям, художественной манере совершенно очевидно, что фрескистов было несколько. Относительно легко выделяются три весьма различные манеры в написании фигур святых, как и три разных типа ликов. Эти три манеры соответствуют трем весьма одаренным мастерам, лучшим среди тех, которых имела европейская живопись XIII века. Весьма характерна живопись в нижних зонах подкупольного пространства и западной трапезы. Здесь, кроме персонажей «Успения» на западной стене, в изображениях святых чувствуется поэтизация их облика. Достигается это, в частности, и выбором особого типа святых, отличающихся физической красотой, имеющих почти треугольные по очертанию головы, а выражение ликов мягкое и доброе. Из-под тщательно причесанных волос виднеются несколько ниже обычного уровня расположенные и заостренные вверх уши. Исполнены эти лики пастозно, краски нанесены довольно плотными слоями, с намерением достичь постепенности переходов одного цвета в другой. Таковы изображения апостолов в певницах, в композициях «Благовещение», «Ангелы у гроба Господня», мучеников, воинов, а также ктиторийский портрет и др.

От этих фресок явственно отличаются росписи верхних зон подкупольного пространства. В «Снятии со креста», «Благословении апостолов на проповедь», «Сретении», медальонах в арке над иконостасом фигуры полны драматизма, экспрессии. Лики отмечены стилизацией, деформирующей черты, они имеют почти трагическое вы-

ражение. Их черты — резко характерные, с большими носами, разделенными по вертикали на две части, с колористическими контрастами — написаны беспокойными, смело и темпераментно широкой кистью нанесенными мазками. Завершающие моделировку белильные световые акценты, обозначенные короткими штрихами, выглядят чрезвычайно декоративно. Характерно, что в ликах почти как правило употреблены на одной стороне узкие зеленые тени, а на другой — коричнево-красные. Звучный интенсивный колорит отличается от нежности и хрупкости живописной материи у мастеров, трудившихся в нижних зонах подкупольного пространства храма. Подчеркнутый рисунок как будто предназначен яснее выявить для зрителя фигуры и сцены, расположенные высоко под куполом.

Мастер «Успения Богоматери», создавший значительную часть росписей в притворе и алтаре, был, пожалуй, наиболее современным. Он в первую очередь озабочен проблемой передачи объема и в этом значительно отличается от остальных художников, расписывавших храм в Милешевой. На ликах святых, им написанных, зеленые тени разливаются по большей части поверхности, что отличает их от ликов, написанных в Милешевой другими фрескистами, и от ликов персонажей в более ранних росписях сербских храмов, где тени всегда узкие и обязательно слиты с контуром. Рядом с этими зелеными тенями мастер милешевского «Успения» кладет неширокие пятна охры, румян, белил, продолжающих блики света. В результате этого лики отмечены таким сиянием, что складывается впечатление, будто поверхность кожи поблескивает, словно покрытая маслом.

Исключая росписи верхней зоны наоса, булыжная часть фресок в милешевском храме, несмотря на значительные размеры фигур, интерпретирована как искусство интимное, тонко одухотворенное, тихое и лиричное. Красота детали не уступает по своему значению красоте целого. Внимательные к тонкостям и нюансам фрескисты увлеченно и с большим совершенством пишут лики, выбирая на своей палитре цвета, способные наилучшим образом передавать мягкость переходов, нежность материи. Именно поэтому у них всех, исключая мастера росписи верхних зон, композиционное построение сцен и трактовка драпировок получили второстепенное значение. В передаче одеяний фрескисты Милешевой поступают как истинные мозаичисты: широкие вертикальные складки, различные по тону, определяют объем фигуры и, одновременно, передают переходы света и тени при помощи колористических контрастов

теплых и холодных тонов. В большинстве сцен главная фигура выделена своими размерами и постановкой ее в центр композиции, тогда как другие участники собраны в группы, подобно хорам окружающие главного героя, и отеснены к краям изображения. Очевидно, что выделению главного персонажа мешали бы архитектура или пейзаж на заднем плане. Они появляются в росписи Милешевой лишь в исключительных случаях, и то как маленькие живописные кулисы, по одной на каждую из сцен, и только для того, чтобы обозначить, что действие происходит в определенном земном пространстве. Однако как ни осторожно намечены эти детали изображения, они убеждают, что мастера росписи храма в Милешевой уже начали проявлять интерес к обогащению сцен фигурами, к конкретизации действия, что станет в искусстве одним из главных способов выражения лишь после середины XIII века.

Ансамбль милешевских фресок — искусство, вдохновленное художественными принципами византийских мозаик IV и VII веков, такими, например, как мозаики в солунских церквях Св. Димитрия и Св. Георгия. Но может быть, следует предполагать существование в византийских городах XII века каких-то несохранившихся памятников, сыгравших роль посредников между древними мозаиками и фресками храма в Милешевой. Один из таких памятников, но не XII века, а чуть более раннего времени, принадлежащий к солунской художественной традиции, находится в Драче. Это мозаики раннего X века в церкви Св. Стефана. Искусство Милешевой не нашло глубокого отражения в сербской среде, как не имели его и другие великие росписи XIII века, исключая ансамбль Сопочан. Неизвестно, где продолжили свою деятельность живописцы, работавшие в Милешевой, после того, как они покинули Сербию. Близкие художественные принципы, хотя и неизвестно через какое посредничество, обнаруживаются в памятнике гораздо более позднем — в живописи 1280-х годов храма Св. Софии в Монеувасии на Пелопоннесе. Общность проявляется в трактовке драпировок, характере архитектурных фонов. Мастера, расписавшие милешевский храм, были во всяком случае не сербами, а греками, поскольку во фресках рядом с некоторыми изображениями святых в нижней зоне сохранились сербские пометы с именами святых, чтобы затем мастер-серб мог бы написать их на своем родном языке <sup>35</sup>.

*Примечание 35*

После смерти Саввы примерно в 1236 году король Владислав пристроил к милешевскому храму внешний нартекс с боковыми капеллами, где и положил тело святите-

Милешева,  
внешний нартекс,  
фрески после 1236 г.

ля, перенесенное из Тырнова. В это время, вероятно, и была исполнена огромная композиция «Страшный суд» на основе текста Ефрема Сирина. В средней части сцены на желтом фоне изображены Деисус с Христом в центре, а вокруг — ангелы и апостолы. Группы грешников и адские муки даны на красном фоне, остальные части композиции — на синем. Вся поверхность фрески имеет рисуночную имитацию кубиков мозаичной смальты. В это время в Сербии уже не было художников, создавших первую, основную роспись милешевского храма. Однако местные мастера, хотя и обладавшие несравнимо меньшими способностями, стремились перенять приемы предшественников. Они явно были полны желания воспроизвести принципы декорации наоса церкви в Милешевой — об этом свидетельствуют фигуры некоторых святых, «мозаичная» трактовка драпировок. Но в этих фресках форма все же более грубая вследствие подчеркнутого рисунка, неумелой живописи лиц, сурового по тону колорита. Нельзя исключить возможности того, что мастера росписи притвора учились у великих художников, ранее работавших в милешевской церкви, поскольку и композиции сцен они строят аналогичным способом. Более всего их, однако, заботило не отстать от своего образца в передаче пластики лиц: здесь они используют приемы, в которых можно обнаружить копирование манеры первых милешевских художников<sup>36</sup>.

Примечание 36

По-видимому, в это время уже существовали местные художественные артели и мастерские. Об этом убедительно свидетельствует дружина мастеров, расписавшая между 1220-ми и началом 1250-х годов три храма Сербии: Богородицы Левишки, Св. Николая в Студенице и храм в монастыре Морача. Эти ансамбли связаны между собой идентичностью многих типов святых, почти тождественным рисунком, сходной цветовой палитрой и совершенно одинаковым почерком надписей. Естественно, что от росписи к росписи мастера становились все более зрелыми, обогащали свои выразительные средства и постепенно пришли к зрелому пластическому стилю во фресках Морачи.

Церковь Богородицы Левишки была расписана впервые еще в 1220-х годах, когда она стала кафедральным храмом одного из епископов, вновь поставленных архиепископом Саввой. В сохранившихся сценах из цикла Чудес Христовых — «Браке в Кане», «Исцелении слепого», а также в изображении Богородицы Элеусы с Христом Кормителем на руках отчасти еще заметно влияние позднекомниновского «маньеризма» в драпировках, но в лицах уже нет и следов орнаментально-линейной разра-

Призрен, церковь  
Богородицы Левишки,  
фрески 1220-х гг.  
(илл. на с. 103, 469)





Призрен, церковь Богородицы Левшики.  
Богоматерь Элеуса с Христом Кормителем. 1230-е

Студеница,  
церковь Св. Николая,  
фрески 1230-х гг.  
(илл. на с. 104, 105)

ботки, хотя и в них, как и в драпировках, чрезмерно подчеркнуто плоскостное начало. Иконография фресок еще совершенно комниновская, а отдельные оплошности в рисунке свидетельствуют о молодости мастера.

Фрески храма Св. Николая в Студенице возникли приблизительно в 1230-х годах. Фигуры из сохранившихся сцен праздничного цикла — «Вход во Иерусалим» и «Же-



Студеница, церковь Св. Николая.  
Вход в Иерусалим. Деталь. Христос. 1230-е

*Студеница, церковь Св. Николая. Иоанн Предтеча. 1230*



ны-мироносицы у гроба», — как и образы Иоанна Предтечи из наоса, Богоматери с ангелами в алтаре, оставляют впечатление полноты объемов, достигнутой благодаря под-

черкнутым контрастам света и тени. Колориту присуща щедрая яркость, интенсивность, рисунку — благородство. Правда, в очертаниях драпировок еще чувствуется некоторая жесткость, а в пропорциях — несоразмерность: фигуры выглядят несколько укороченными, причем эта особенность словно унаследована из стенописи храма Богородицы Левишки.

Морача, церковь  
Успения Богоматери,  
фрески 1251–1252 г.  
(илл. на с. 106, 107)

В храме монастыря Морача, задужбине князя Стефана, сына Вукана и внука Немани, роспись завершена в 1251–1252 году. Остались лишь фрагменты былой декорации: в люнете над главным входом полуфигура Богоматери с младенцем между двумя ангелами, а также роспись диаконника. Здесь главный мастер написал на восточной стене «Богоматерь Знамение», «Благовещение» и Деисус в медальонах, а по остальным стенам развернул цикл из двенадцати сцен, посвященный св. Илии. Цикл помещен в диаконнике, вероятно, с намерением раскрыть



Морача, церковь Успения Богоматери. Рождество Илии Пророка. 1251–1252

Морача, церковь Успения Богоматери. Илия Пророк в пустыне. 1251-1252



его символику как прообраз Евхаристии. Четко моделированные, прекрасно пропорционированные, статуарные фигуры со спокойными, размеренными движениями участвуют в действии, происходящем как бы на неглубокой сцене, где, как и в росписи Милешевой, появляются некоторые признаки пространственности в написании пейзажа и архитектурных форм. Кулисы начинают изображаться, как, например, в «Рождестве св. Илии», в перспективном сокращении — том типе «обратной» перспективы, который вскоре стал обычным для византийского искусства. Лики святых, с ясно переданной пластикой при помощи широких мазков кисти, несут черты героического характера. Движения святых, соответствующие теме, полные смысла позы, как, например, на одном из самых прекрасных творений сербской живописи XIII века — изображении св. Илии в пустыне, выражают внутреннюю мощь и духовную силу. Несмотря на то, что фоны синие, живопись храма в Мораче светлая, певучая по интонации. Художественно цельное, осмысленное и продуманное как единый ансамбль, стилистически передовое, с фигурами полновесных, объемных форм, сдержанной силы, это искусство более, чем какие-либо остальные памятники Сербии того времени, предвозвестило творчество великого мастера росписи Сопочан<sup>37</sup>.

*Примечание 37*

Эти же явления можно отметить в почти одновременном росписи Морачи памятнике — живописи церкви Св. Апостолов в Пече, созданной по заказу высшего церковного владыки Сербии. Храм, судя по всему, был воздвигнут в 1230-х годах по желанию архиепископа Саввы I, так как в нескольких источниках именно он назван ктитором церкви Св. Апостолов. Так же именуется он и на фреске в этом храме, написанной в XIV веке. Храм Св. Апостолов был воздвигнут в Жичской архиепископии с целью создать усыпальницу сербских архиепископов по образцу церкви Св. Апостолов в Константинополе — мавзолея вселенских патриархов. Живопись, согласно надписи в апсиде, была завершена при наследнике Саввы на архиепископском престоле Арсении I, что произошло, вероятно, около 1260 года. Арсений в распределении композиций, в иконографической программе росписи постарался последовательно воплотить замысел Саввы. В наиболее значимых в сакральном отношении местах храма он разместил, следуя идее Саввы, сцены, которые и определили индивидуальный характер программы росписи храма. Деисус с тремя огромными фигурами в рост написан в конхе апсиды как символ мемориального, надгроб-

Печ,  
церковь Св. Апостолов,  
фрески ок. 1260 г.  
(илл. на с. 472,  
550–552)

ного предназначения храма. Монументальное «Вознесение» по образцу декораций храма в Жиче, царьградских храмов Св. Апостолов и Св. Софии, а также храма Св. Софии в Салониках помещается в куполе. В самых верхних зонах в подкупольном пространстве на стенах представлены пять следующих сцен: «Воскрешение Лазаря» и «Уверение Фомы» — на южной стене, «Явление Христа апостолам по Воскресении» — на западной стене, «Тайная вечеря» и «Сошествие Св. Духа на апостолов» — на северной. Из пяти сцен земной жизни Христа, расположенных на стенах без соблюдения хронологического порядка, четыре совпадают по сюжетам с композициями в наосе храма в Жиче. Эти сцены прославляли память о событиях, произошедших в доме апостола Иакова в Иерусалиме на Сионе, где и возникла первая кафедральная церковь христианского мира — «мать церквам». Архиепископ Сербский Никодим в предисловии к переводу Иерусалимского типика в 1318–1319 годах писал, что «Савва, увидев в святом граде Иерусалиме образ церкви славного Сиона и святого Саввы Иерусалимского, пожелал по тому же образцу створити и эту великую церковь», то есть храм в Пече. Очевидно, что тот же образец послужил архиепископу Савве основой и для другого великого храма Сербии — храма монастыря Жича. «Мать сербским церквам» — как некоторые сербские писатели называют Жичу — первая получила такую программу росписи, где подкупольное пространство было отведено под изображение сионских праздников. Тем самым роспись в Жиче оказала влияние и на церковь Св. Апостолов в Пече, которую после перемещения сюда архиепископии в конце XIII века также стали называть «матерью сербским церквам». Доментиан, младший современник Саввы, сопровождавший его, по-видимому, в одном из паломничеств, отмечает в повествовании о хождении в Святую землю все события, произошедшие на Сионе и обусловившие славу и почитание Сионского храма во всем христианском мире.

Остальная живопись храма в Пече расположена на своих традиционных местах или с незначительными отклонениями от них, появившимися как следствие строгого соблюдения единства в проведении главной идеи росписи. Евангелисты здесь помещены в парусах, «Поклонение жертве» — в алтаре, «Причащение апостолов», поскольку не могло быть целиком размещено в апсиде, разделено на две части и расположено на склонах алтарного свода. Редко встречающиеся ветхозаветные сюже-

ты — «Христос Ветхий деньми», «Видение пророком Даниилом Небесного Иерусалима», «Даниил во рву львином», «Явление ангела царю Давиду», «Покаяние Давида перед Нафаном», «Три отрока в печи огненной» — и еще несколько хуже сохранившихся изображений такого рода помещены в жертвеннике. Они символизируют главным образом тематику евхаристической жертвы.

Особую роль архиепископ Арсений отвел изображениям, в которых он почтил память своего предшественника — Саввы. Впервые в сербском искусстве Савва представлен в числе святителей — замыкающим их вереницу в композиции «Поклонение жертве». Основой для этого могла послужить традиция, известная по ранним византийским памятникам, — когда выдающиеся местные святители изображались по краям фриза с образами отцов церкви. Позднее этот обычай последовательно сохранялся во многих сербских храмах в средние века. Подобно тому как афиняне прославляли своего митрополита Михаила Хониата, киприоты — своих почитаемых архиереев, жители Охрида — св. Климента и архиепископа Константина Кавасилу, так и сербы почтили память своего первого местного архиепископа — св. Саввы, представив его в росписи.

Второй раз по желанию Арсения св. Савва изображен в апсиде жертвенника — в тот момент, когда он, Савва, вместе со своим преемником Арсением совершает Чин проскомидии на жертвенной трапезе. Это редкая и необычная композиция: в ней живший тогда архиерей Арсений представлен в сослужении со своим предшественником — архиепископом Саввой. Эта сцена вполне реалистична, так как все это когда-то происходило в действительности. Но она же и глубоко символична, ибо написана в жертвеннике, где совершается служба преуготовления евхаристических частиц. В то же время она имеет и значение исторического источника, поскольку Арсений представлен в ней как старец преклонных лет. По этому портрету Арсения можно заключить, что фрески храма Апостолов возникли примерно в 1260-е годы, ибо по старости и болезни Арсений в 1236 году оставил архиепископский престол сербских владык, а в 1266 году умер. Его тело было погребено в той церкви, об украшении которой он столько заботился. Этим и было положено начало обычаю погребать сербских владык в Пече, и замысел о предназначении храма Св. Апостолов как мавзолея-усыпальницы был, таким образом, осуществлен. Арсений для работы в церкви Апостолов выбрал мастеров, кото-



рые оказались способными осуществить его желание: развить стилистические принципы живописцев, расписывавших для св. Саввы церковь Богоматери в Студенице и храм в Жиче. Их принадлежность к тому художественному направлению, основные достижения которого связаны с работами по заказам представителей высшего церковного клира, можно уяснить из ряда особенностей росписи: темного колорита изображений, синих фонов, преобладания тональной, светотеневой обработки формы, а не колористических приемов моделировки, внимания к глубокому драматичному содержанию, осмысленной богословской учености. Единственным драгоценным украшением здесь являются серебряные, а в древности, наверное, и позолоченные, нимбы отдельных святых и серебряные звезды на синем фоне неба в «Вознесении». Отчасти в этом приеме возобновляется один из принципов декорации росписи Богородичной церкви в Студенице и, может быть, храма в Жиче. Там на синих фонах мерцали золотые нимбы или, как в студенинском «Распятии», золотые звезды. Кроме этого, лишь Христос из композиции «Вознесение» в Пече представлен в одеяниях, украшенных золотым ассистом, подобно одеяниям некоторых святых в Студенице. При этом стилистически его фигура очень близка изображениям святых на иконах. Благодаря отдельным образам росписи — Богоматери и ангелов в куполе храма, евангелистов в парусах, Христа из Деисуса в алтаре — кажется, что здесь в монументальное искусство были перенесены типично иконные решения. Драпировки высветляются поверхностями белого цвета различной очертаний, от них отходят, веерообразно расширяясь, густо положенные линии, длинные и короткие, — все это близко напоминает приемы наложения золотого ассиста на одеяниях святых в иконах. По-иконописному тщательно и неторопливо, со сглаженной моделировкой пишет лики святых главный мастер церкви Св. Апостолов в Пече, работавший в куполе и подкупольном пространстве. Его живопись характеризуется густотой цветových тонов, их сочностью в объеме решенных ликах святых, темно-красным рисунком, темно-зелеными тенями на одной стороне лика и светло-зелеными — на другой, охрой и румянами рядом с тщательно нанесенными белильными высветлениями в виде пятен и сливающихся друг с другом штрихов. Все это как будто указывает на руку мастера, который в тяжелые времена власти латинян в Византии был лишен значительных заказов на стенные росписи и привык работать только в иконописи. Может быть, по-

этому в его живописи продумана и отмерена любая деталь, а каждый лик предельно выразителен. При этом он не дает преобладать в общем решении цвету, дабы развитие цветовой мелодии не могло погасить, уничтожить светотеневое, тональное значение целого, так же как не допускали этого и мастера, работавшие в Студенице и в Жиче. Непрозрачные красочные слои и густой приглушенный колорит являются здесь средствами для выражения глубокого драматизма, понятого как борьба света и тьмы. Главный художник росписи церкви Св. Апостолов сотрудничал при работе в барабане со своим помощником, написавшим апостолов в «Вознесении» на южной стороне. Примитивный и несравнимо менее умелый, этот помощник пишет лики одного и того же типа с высоким, слегка вдавленным лбом и небольшими, невыразительными глазами. Лишь общность цветовой палитры и попытки подражать главному мастеру в рисунке связывают произведения помощника с искусством главного фрескиста. Главный мастер выступает в своем творчестве как сознательный и яркий представитель зрелого пластического стиля XIII века. Во многом он является предтечей мастера, создавшего роспись в Сопочанах. Как и в Мораче, и даже более смело, у него местами лишь намечены, а местами богато развиты архитектурные фоны. Здания представлены в сокращениях, основанных на принципах как перспективы «с птичьего полета», так и с «лягушачьей», то есть на точках зрения сверху и снизу (например, в сцене «Явление Христа апостолам»), а типы его святых уже предвещают появление фигур из росписи в Сопочанах.

Несколько более традиционным выглядит мастер фресок в апсиде. Его фигуры гораздо менее пластичны, ибо здесь контрасты света и тени даны едва заметно, а значительные поверхности светлой карнации, проработанные без колористических акцентов, выглядят незаполненными и маловыразительными. Монументального эффекта он достигает лишь размерами своих фигур, обобщенностью и широтой ровных живописных поверхностей и протяженными линиями свободного, четко выявленного рисунка. Кроме двух названных художников, в алтаре работали еще два мастера: один, написавший «Причащение апостолов», и второй, менее одаренный художник, может быть его помощник, написавший на южной стене фронтальные фигуры четырех святителей и медальоны с мучениками, а затем трудившийся над фресками в жертвеннике. «Причащение апостолов», по колориту более светлое, нежели остальные изображения, отличается рядом осо-

бенно удачных деталей в северной половине сцены, где мастер быстрыми пастозными мазками свежих по цвету красок добивается впечатления монументальности от своих небольших по размеру изображений. Как ни странно, но этот мастер, в сущности не имеющий ничего общего с милешевскими художниками, по приемам деформации ликов, по непосредственности стилизации изображенных им святых приобретает нечто общее с манерой того милешевского мастера, который исполнил полуфигуры в медальонах арки над иконостасом. Между тем его помощник, работавший в алтаре и жертвеннике церкви Св. Апостолов, — гораздо более слабый рисовальщик, к тому же он неумело передает характерность своих персонажей. Может быть, именно поэтому, как это бывало довольно часто, ему и было поручено расписывать те компартименты храма, которые скрыты от взоров верующих.

Сохранившиеся композиции в храме Св. Апостолов показывают, что художники, подобно большинству мастеров храма в Милешевой, выделяли главную фигуру значительно увеличенным масштабом, не очень заботясь об общем построении, конструкции и соотношениях частей. Идея, которую они стремились донести до зрителя, заимела для них заботу о красоте целого. Росписи церкви в Пече славят Божество, недостижимое и таинственное, а не его существование на земле. Своеобразие их художественных решений, хотя и связанных в целом с проблематикой сербского искусства XIII века, заставляет предполагать, что в Печ они были приглашены из Византии и, после того как они покинули Сербию, здесь не осталось их последователей. Вообще уникальность и неповторимость каждого из великих сербских памятников XIII века — лучшее доказательство того, что мастера здесь появлялись по особым приглашениям для исполнения значительных заказов, по завершении которых они оставляли Сербию и возвращались на родину<sup>38</sup>.

В стилистическом отношении ближе всего фрескам храма Св. Апостолов в Пече фрагментарно сохранившиеся росписи в небольшой капелле Преображения из комплекса келий, посвященных св. Троице, на Спасовой Воде над монастырем Хиландар на Афоне. Возникшие около 1260 года, во времена короля Уроша I, а может быть, и по его заказу, эти фрески украшали церковь при кельях. В этом месте два сербских писателя — хиландарские монахи Доментиан и Феодор Спан — создавали и переписывали произведения, сыгравшие впоследствии необычайно значительную роль в сербской литературе. В кон-

*Примечание 38*

Хиландар, капелла Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой Воде, фрески ок. 1260 г. (илл. на с. 471)

хе апсиды здесь представлена полуфигура Богоматери, придерживающей на груди медальон с младенцем Христом, ей поклоняются два ангела. Эти изображения, а также три фигуры фронтально стоящих отцов церкви в нижней зоне апсиды, из которых лучше сохранилась фигура св. Григория Великого, — единственное, что уцелело от первоначального ансамбля живописи в капелле. Талантливый колорист, мастер этих фресок насытил основной цвет карнации свежими, сгармонизованными по тону соотношениями зеленого, охры, кармина, белого. При этом он, как и автор композиции «Причащение апостолов» в Пече, особенно потрудился, чтобы придать образам святых как можно более реальный вид, самое большое внимание обращая на передачу живости взгляда тщательно написанных глаз персонажей. Четкость пластики, которая создана при помощи живописи, основанной на колористических началах, монументальность объема ликов и драпировок позволяют отнести мастера этих фресок к числу наиболее выдающихся представителей зрелого пластического стиля XIII века. В создании образов он использует и приемы некоторой деформации черт лица, как это особенно любил делать тот мастер в Пече, который написал «Причащение апостолов»<sup>39</sup>.

*Примечание 39*

Хиландар,  
башня Св. Георгия,  
фрески  
середины XIII в.  
(илл. на с. 470)

Этим же временем следует датировать несколько более слабые в художественном отношении хиландарские фрески в башне Св. Георгия, находящейся в юго-западном углу монастырских укреплений. В небольшой церкви, помещающейся на верхнем ярусе башни, сохранились древние росписи в нартексе, в нижней зоне: св. Зосима и Мария Египетская, Павел Фивейский, Евфимий Великий, Савва Иерусалимский, св. Арсений и др. На фасадах представлены житийный цикл св. Георгия и редкий цикл иллюстраций на тексты Канона на исход души Андрея Критского. Фигуры в рост, изображенные в нартексе, трактованы плоско, с постепенными переходами света и тени, в манере, близкой тем приемам, которым отдавал предпочтение мастер росписи в апсиде храма Св. Апостолов в Пече. Святые, изображенные в нартексе, сохраняют некоторые особенности типов святых из искусства XII века. Между тем фигуры в обоих циклах наружных фресок выглядят подчеркнуто пластично, ибо вместе с четкостью и определенностью рисунка большую роль в формировании впечатления пластики играют нанесенные в один прием, но темпераментно мазки красок, создающие резкие контрасты света и тени. Небольшое количество фигур в сценах, упрощенные пейзажные кулисы убеждают в том, что эта живопись возник-

ла до появления фресок в Сопочанах. Судя по старанию мастера передать настроение персонажей через выраженные лики, особенно заметно во фресках нартекса, этот художник опирался на традиции живописи XII века<sup>40</sup>.

К середине XIII века Сербия была уже подготовлена к тому, чтобы принять в свою художественную среду новую группу крупных мастеров, которым было суждено значительно изменить самый облик религиозной живописи и в своих произведениях осуществить синтез всех самых передовых художественных тенденций, намеченных в искусстве первой половины XIII века. Они были приглашены королем Урошем I украсить интерьер церкви Св. Троицы в монастыре Сопочаны. Работу они завершили между 1263 и 1268 годами — в период между вступлением на архиепископский престол Саввы II (когда он бы мог уже быть изображен в процессии архиереев в алтарной композиции «Поклонение жертве») и женитьбой Драгутина, старшего сына короля Уроша, так как в сцене смерти королевы Анны, матери короля Уроша, Драгутин представлен юношей лет пятнадцати и без жены. Окончание работы над росписью храма, вероятнее всего, следует связывать с 1265 годом.

Мастера расписали в это время в Сопочанах алтарь, наос, нартекс и две его боковые капеллы, а также жертвенник и диаконник. Наиболее искусные живописцы исполнили фрески алтаря и наоса, опираясь на традиции столичной, придворной живописи, используя ее колористические приемы моделировки объемов, эллинистические формы и типы. Более слабые мастера — им было поручено расписать нартекс — придерживались приемов тонального письма и тех тенденций в живописи, которые принято именовать «монашескими». Два других художника, с достаточно высоким уровнем мастерства, исполнили роспись в боковых капеллах при нартексе. Еще двое мастеров, гораздо менее одаренных, чьи произведения были лишены монументальности, получили заказ украсить стены жертвенника и диаконника — помещения, недоступные верующим, где невысокие художественные достоинства фресок не могли нарушить величественности целого.

Вне сомнения, главными мастерами была определена рационально продуманная и целесообразная для храма рашского типа система декорации, весьма изменчивая в предшествующее время. Поскольку сам тип рашского храма был необычен в сравнении с традиционным типом крестово-купольного византийского храма, постольку и системы распределения его декора были неустойчивыми. В

*Примечание 40*

**Сопочаны,**  
**церковь Св. Троицы,**  
**фрески 1236–1268 гг.**  
*(илл. на с. 117,*  
*553–555)*

куполе Троицкой церкви в Сопочанах, вероятно, было изображение Христа с пророками, ныне утраченное. В парапетах — евангелисты, представленные за писанием текстов евангелий, а между ними два нерукотворных образа Христа — на чрепни (керамиде) и на убрусе (плате) — и два медальона с изображениями праотцев. Склоны подпружных арок и верхние части пилястр в подкупольном пространстве заняты изображениями пророков и праотцев в рост. В апсиде — Богородица с поклоняющимися ангелами (ныне почти не сохранившимися), «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве» с тремя первыми сербскими архиепископами, завершающими процессию отцов церкви. Значительные по размерам сцены евангельского цикла, посвященные Христу, помещены в двух зонах, одна над другой, в верхних частях храмовых стен, притом так, что каждая композиция обрела естественное архитектурное обрамление. При этом изображения были размещены таким образом, что сцены, иллюстрирующие события, которые следуют друг за другом по времени, представлены на двух противоположных стенах храма — северной и южной: «Рождество Христово» через все пространство храма напротив «Сретения», «Жены у гроба» напротив «Явления Христа по Воскресении женам-мироносицам», «Явление Христа по Воскресении апостолам» напротив «Уверения Фомы», «Распятие» напротив «Сошествия во ад», «Воскрешение Лазаря» напротив «Входа в Иерусалим» и т. д. В результате в каждой отдельной части храма представлено по одной замкнутой и цельной теме: под куполом это тема земной жизни Христа от «Благовещения» и «Рождества» до «Преображения», в западной травее — от «Входа в Иерусалим» до «Воскресения», в алтаре — события по Воскресении до «Сошествия Св. Духа на апостолов». Тем самым подчеркнута символическое значение композиций: в подкупольном пространстве они посвящены символике Воплощения, в алтаре — Евхаристии, в западной травее, месте, отводимом под размещение гробницы ктитора, — тематике смерти и Воскресения. В Сопочанах нет традиционной последовательности чтения сцен евангельского цикла в непрерывном движении — от восточной стены через южную и западную к северной. Вместо этого в пространстве храма образуются некие замкнутые, целостные циклы. В сводах боковых капелл-певниц представлены сцены: «Сорок мучеников севастьянских» и «Троица» (храмовый праздник Сопочан) в типе (иконографии) «Гостеприимства Авраамова», в нижних зонах певниц — апостолы в рост, а в западной травее — мученики и воины.

Роспись храма в Сопочанах — великолепное декоративное целое, единый организм — была создана дарованием главного мастера, настолько подчинившего всех со товарищей по работе своему художественному видению, приемам, колористическим решениям, что труд помощников практически слился с его творчеством и утратил индивидуальный облик. В росписи почти невозможно различить работу отдельных мастеров. Если декорации храмов в Милешевой и в Пече при цельности общего содержания имеют ряд характерных для каждой из них деталей, несущих на себе печать создавшего их исполнителя, то роспись храма Сопочан представляет собой величественное и гармоническое единство. Это единство во многом обуславливается идентичным решением всех наиболее крупных композиций, где мотив центрального треугольника дополнен фигурами по сторонам, наподобие заключительной массовой сцены театрального действия, своего рода финала с триумфальным славословием. Фигуры второстепенных персонажей не оттеснены к краям изображения и не уменьшены в сравнении с размерами главных героев, как в росписи в Милешевой, но равноправно участвуют в создании уравновешенной и симмет-



Сопочаны, церковь Св. Троицы. Св. Мина. 1265

ричной композиции, раскрывающейся своим монументальным размахом взорам верующих. Каждая из композиций воспринимается как завершающий акт той героической симфонии, где вновь и вновь повторяется мотив воспевания величия и достоинства, могущества и великолепия Божества. Здесь нет и следа повествовательности, увлечения иллюстративностью отдельной детали. Драматическое начало отходит на второй план, ибо восславляется победа. Камерное, лирическое настроение лишь иногда возникает, и то лишь во второстепенных деталях, поскольку превалирует величественный дух эпики, героики. Сопочанские святые имеют облик античных героев. Это носители тех или иных обобщенных типов и характеров. Стилизация образов — черта этого типа — делает невозможным проявление каких бы то ни было портретных особенностей. То, к чему стремились, но были в состоянии лишь наметить византийские мастера предшествующего периода, в Сопочанах достигло полноты выражения и совершенства гармонии.

Завершенность художественной проблематики своего времени проявляется и в передаче пространства, пластике фигур, способах выражения эмоционального мира персонажей сопочанских росписей. Будучи замкнуто на заднем плане сценографией кулис, которые переданы в сокращении, в соответствии с так называемой обратной перспективой, условное пространство изображения раскрывается в реальное внутреннее пространство самого храма, охватывая не только всю массовую сцену фресковой композиции с множеством ее участников, но и верующих в храме, предстоящих изображению. Каждая постройка, представленная в росписи Сопочан, — это уже не прежняя боязливо переданная в ортогональной проекции кулиса, но часть изображения, равноправная с фигурами, обозначающая место действия. Она подчиняется основной структуре композиции и вместе с тем сама строит ее геометрическую схему. Когда сцена происходит в пейзаже, архитектурные или пейзажные формы заднего плана выступают как единая сфера симультанного действия фигур, тогда как в искусстве более раннего периода эти формы лишь символизировали в виде неких парных кулис место действия, а участники сцены, разделенные на симметричные группы, были помещены в пейзаж и иллюстрировали эпизоды главной темы. Мощные фигуры сопочанских героев свободно движутся в пространстве, их внутреннее состояние характеризуется ныне не возбужденной мимикой лиц, а выразительными движениями тел, монументальными, широкими жестами.



Благодаря тому что на стенах грандиозного храма в Сопочавах персонажи сцен — событий из жизни Христа — изображены высоко, они еще больше убеждают во внутренней силе и возвышенности своего духовного мира, подобно актерам великих трагедий античности, которые в маскалтипах и монументальном строе жестов и движений доносили до далеко сидящих зрителей благородство и героизм своих персонажей. Просторные, тяжелые античные одеяния, облакающие тела атлетического сложения, и трактованные широко и обобщенно лики эллинистического типа, чья внутренняя энергия подчеркнута и цветовыми слоями, проложенными по четко определенному объему форм, — все это последовательно выявляет общую тенденцию к созданию эффекта монументальности и величественности целого. Огромное «Успение Богоматери» на западной стене — одна из прекраснейших и наиболее знаменитых сопочанских композиций — вобрало в себя все самые лучшие черты искусства великого сопочанского мастера. Эта сцена остается в памяти каждого, кто посетил храм в Сопочавах, как нечто никогда доселе не виданное, как неповторимый завершающий аккорд. Сопочанские фрески нужно представить себе во всем блеске золота, которое сияло на фоне в подражание мозаике. Впечатление роскоши усиливалось благодаря штукеровым украшениям с античными орнаментальными мотивами. Этот декор располагался по сторонам иконостаса и обрамлял большие иконы — мраморные и написанные на досках. Резьба венчала пилястры и украшала порталы в наосе. Воспевание небесного, отраженное и в драгоценности материала, и в выборе прекраснейших человеческих типов, образов земных добродетелей, достигло в Сопочавах небывалой дотоле степени монументальности, никогда раньше не встречавшейся силы воплощения героического начала. Немногочисленные образцы книжной миниатюры, некоторые примеры в иконописи убеждают в том, что обособленность живописи Сопочан — кажущаяся: в XIII веке за пределами Сербии, в Византии, существовали мастера, стремившиеся достичь зрелости и совершенства в воплощении монументального и трудившиеся если не с таким успехом, как в Сопочавах, то с идентичными намерениями.

Художники, работавшие в притворе и поставленные перед задачей разместить на стенах притвора обширные темы, столь часто изображаемые именно в нартексах византийских кафедральных храмов (Вселенские соборы, «Притча об Иосифе Прекрасном», «Древо Иесеево», «Страшный суд»), решили задачу, отведя каждой из тем

целую стену. Лишь в нижней зоне притвора изображены отдельно стоящие фигуры, в основном это знаменитые православные монахи-пустынники. Кроме того, здесь же находятся и две композиции на исторические темы: «Семейный портрет» Неманичей и сцена смерти матери короля Уроша I Анны Дандоло, помещенная над ее гробницей. Вполне естественно, что в притворе не могли быть достигнуты ни целостность, ни чистота монументальности, которые характеризуют искусство главного мастера росписи наоса сопочанской церкви. Развитое повествование «Притчи об Иосифе», поучительные детали «Страшного суда», утомительное повторение одних и тех же композиционных решений во Вселенских соборах не позволяли с достаточной полнотой выявить чисто художественный смысл ансамбля, достичь впечатления простоты и слаженности сцен в целом. Одного золота на фонах было недостаточно, чтобы выявить драгоценное художественное значение фресок в наосе храма. Живописное дарование мастеров, трудившихся в притворе, не могло соперничать с талантом художников, расписывавших храм. Поэтому они дают более скромные живописные решения, правда, в рамках одинаковых с росписью наоса тенденций и в трактовке пластики фигур, и в передаче глубины сценического пространства. Далека от великолепия фресок храма и колористическая палитра росписей в нартексе: художники сводят ее к охре, темно-синему, темно-красному и белому цветам, пытаясь при этом добиться впечатления пластики не живописными приемами моделировки формы цветом, как в росписи наоса, а тональными, контрастными.

Мастер росписи капеллы, посвященной Симеону Немане, в цикле иллюстраций жития Немани, подобном студеничскому, а также в отдельно стоящих фигурах нижнего яруса фресок старается следовать приемам мастеров, работавших в наосе. Пытаясь подражать объемности форм святых в росписи наоса, воспроизвести особенности их типов, он тем не менее избирает несравнимо более темную гамму цветов и приглушает героическое начало, присущее персонажам сцен наоса. Напротив, мастер капеллы Св. Стефана, примыкающей к северной стороне притвора, не стремясь подражать другим живописцам Сопочан, а доверяясь своим собственным познаниям и силам в искусстве стенописи, пишет святых, может быть, несколько архаично, но оживляет их облик игрой искрящегося цвета. Фигуры в сценах жития св. Стефана и отдельно стоящие святые выглядят у него жизненно и по-плебейски, без каких бы то ни было аллюзий на эллинистический

тип. Художники, расписавшие боковые капеллы, вероятно, по желанию заказчика сэкономили золото и исполнили фрески на обычных темно-синих фонах.

Мастера росписей жертвенника и диаконника применяют в живописных фонах вместо золота желтую краску, а фрескист, трудившийся в жертвеннике, даже стремится воспроизвести в рисунке, хотя и довольно грубом, узор кубиков мозаичной смальты. Несомненно, что мастер, писавший в жертвеннике сцены из жизни Богоматери, довольно примитивен: фигуры на его фресках укороченных пропорций, рисунок несовершенен и груб, цветовая гамма безжизненна. Однако и он пытался придать изображениям впечатление пластичности. Его со товарищ в равноте, такой же степени талантливости, автор фресок диаконника — сцен жития Николы и отдельных изображений святых, исполнил их в светлой колористической гамме, тонкими красочными слоями, но весьма плоско, что невольно придает этим фрескам характер искусства предшествующего столетия.

И хотя, вероятно, сопочанские мастера, подобно своим предшественникам, расписавшим храмы в Студенице, Милешевой и Пече, по завершении работы оставили Сербию, их искусство нашло глубокое отражение в сербской художественной среде. Десять лет спустя после завершения работ по первоначальной росписи Сопочан мастер, наверняка не принадлежавший к дружине сопочанских фрескистов, был приглашен для того, чтобы над местом будущего погребения ктитора в юго-восточном углу храма изобразить семейную процессию Неманичей, держащихся за руки, которых Богоматерь подводит к Спасителю. Процессия сербских властителей завершается на западной стене фризом с изображениями святых воинов. Художник с большим вниманием отнесся к произведениям великих творцов, работавших до него. Хотя он не мог с ними соперничать, но старался подражать их работе и не разрушать вторжением своей живописи впечатление драгоценной целостности росписи храма. Проявление подобной профессиональной тактичности естественно для любого средневекового мастера, но в этом вряд ли следует видеть серьезное влияние, которое роспись Сопочан оказала на последующую сербскую живопись<sup>41</sup>.

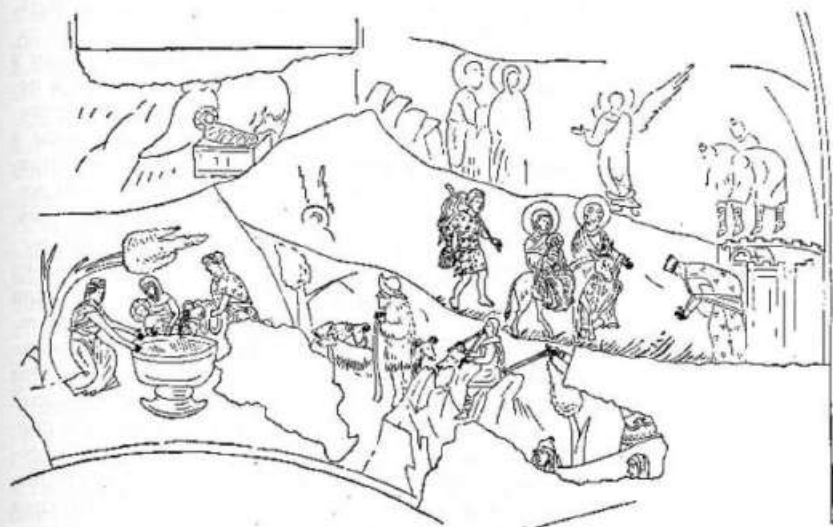
В 1275 году или около этого времени была завершена роспись храма Благовещения в монастыре Градац на Ибре. Исполнившие ее мастера продолжили, в той мере, насколько они были способны, стилистическое направление, начало которому было положено в росписи Сопочан.

*Примечание 41*

Градац,  
церковь Благовещения,  
фрески ок. 1275 г.  
(илл. на с. 123, 473, 474)

Приглашенные королевой Еленой, женой короля Уроша I, они, вероятно, получили от заказчицы совершенно определенное задание, как и строители, трудившиеся чуть ранее над возведением храма в Градаце. Хотя письменных свидетельств не сохранилось, само расположение композиций в храме позволяет считать, что образом для росписи послужила схема распределения основных сцен в церкви Богоматери в Студенице. Главные темы христологического цикла находятся на тех же местах, что и в храме в Студенице, то есть, таким образом, повторен достаточно нетрадиционный порядок размещения композиций. Естественно, что встречаются и отступления: так, в конхах апсид жертвенника и диаконника написаны значительных размеров полуфигуры Богоматери и Христа во гробе. В этих изображениях иллюстрируется одна из стихир, поющих в Чине службы Великой субботы, представленная впервые в монументальном искусстве. В западной травее в нижней зоне находится также единственный в своем роде цикл из трех сцен, посвященный Савве Сербскому. Наконец, в притворе расположены сцены, отсутствовавшие в Студенице, — богородичный цикл, Вселенские соборы и др. Подражание росписям в Студенице имело не стилистический, но идейный характер, оно совершенно отлично от современного понимания имитации. Храм Богоматери в Студенице как усыпальница родоначальника династии Неманичей пользовался глубочайшим почитанием в Сербии того времени. Прославляя память своего прадеда, король Милутин, сын королевы Елены, при возведении во втором десятилетии XIV века своей собственной усыпальницы — храма Св. Стефана в Баньской — пожелал, чтобы храм этот был устроен «по образу Св. Богородицы Студеницкой». Так повествует об этом биограф Милутина, известный сербский писатель архиепископ Даниил II. Даниил, тогдашний епископ в Баньской, должен был, как представитель короля и смотритель за работами, следить, чтобы желание Милутина было исполнено в точности. Однако в современном понимании усыпальница в Баньской несколько не похожа на храм Богоматери в Студенице, за исключением того, что возведена из драгоценного камня, похожего на студеницкий мрамор. Ее фасады облицованы по системе разноцветных шахматных полей, то есть совсем не так, как в Студенице. Между тем «иконография» архитектуры здесь та же, что и в Студенице, а может быть, совпадало и распределение композиций (живопись Баньской не сохранилась). Приблизительно так

Градец. Церковь Благовещения. Рождество Христово. Фреска южной стены наоса.  
Ок. 1275. Схема.



же было и в случае с росписью храма в Градце: художники отнюдь не буквально повторили порядок росписи Студеницы, но разместили по ее образцу сцены в наосе, переняв одновременно и иконографические решения некоторых изображений. Так, например, необычная иконография «Рождества Христова» в Градце с многочисленными повествовательными эпизодами, от «Рождества» до «Бегства в Египет», охваченными единым пространством, разделенным на зоны при помощи планов-горок холмистого пейзажа, повторяет студеницкую композицию, которая была написана заново в 1568 году, но с сохранением первоначальной иконографии. Для этой редкой иконографии существуют аналогии — икона XI–XII веков из монастыря Св. Екатерины на Синае и знаменитая миниатюра, относящаяся к тому же времени, что и роспись храма в Градце. Эта композиция, по сути дела, заимствована из римской пластики III века, со сцен на триумфальных вратах и арках, таких, как композиция рельефов арки Септимия Севера на Римском форуме.

Между тем когда дело касалось стиля живописи, то ни заказчица, ни работавшие для нее мастера не стремились к воспроизведению образцов начала XIII века. Ко-

ролева Елена — она, по свидетельству архиепископа Даниила, надзидала за производством работ и позаботилась о завершении живописи в Сопочанах, — может быть, больше, нежели сами художники, хотела, чтобы ее задужбина стилем своих росписей была похожа на храм в Сопочанах, возведенный по заказу ее уважаемого и почетного годами супруга. Как бы то ни было, можно сказать, что мастера Градаца стремились к тому, чтобы в как можно большей степени перенять сопочанские приемы и повторить общее величественное впечатление от росписи храма в целом. К сожалению, в храме Градаца, стоявшем без покрытия на протяжении нескольких веков, роспись целиком не сохранилась. Уцелели лишь несколько сцен евангельского цикла в наосе, отдельные композиции богородичного цикла и Вселенских соборов в притворе, замечательное «Благовещение» над входом в храм и некоторые изображения из ряда отдельно стоящих фигур. Эти фрагменты свидетельствуют о том, какой исключительный по значению памятник, близкий традициям росписи притвора в Сопочанах, ныне безвозвратно утрачен. Золото фона с имитацией мозаичной техники (в алтаре, на труднодоступных взорах местах, встречаются и синие фоны), лики святых эллинистического типа, близкого к типу сопочанских образов, монументальность в трактовке драпировок и ликов, атлетический облик святого — одного из ряда отдельно представленных фигур — все это особенности искусства, заимствованного от сопочанских мастеров. Правда, при этом драпировки святых во фресках Градаца не натянуты и полновесны, как в росписях Сопочан, а выглядят более мягкими, рыхлыми и опадающими. Головы трактованы с большей графичностью, особенно волосы и щеки, а на выступающих округлых участках подчеркнут блеск белильных рефлексов. Композиции лишены того величественного достоинства, того ощущения торжественности священного момента, которое столь разительно отличает сцены в наосе Сопочан, — фигуры во фресках храма Градаца беспокойнее в движениях. Цветовая гамма в основном осталась верна гармоническим соотношениям Сопочан, но словно утратила нечто от своего прежнего сияния. Искусство Градаца — завершающий творческий этап в развитии того художественного направления, к которому Сопочаны принадлежат, — этап, которому угрожает сухой академизм и немощное увядание<sup>42</sup>.

*Примечание 42*

Богдашичи,  
церковь Св. Петра,  
фрески после 1269 г.

В Сербии уже и раньше, до Градаца, встречались попытки воспринять искусство сопочанских мастеров не в качестве предмета последовательного подражания, но как

живописный опыт, как основу для новых, иных художественных поисков. Печатью подобных стремлений отмечены росписи в южной певнице небольшой церкви Св. Петра в селе Богдашичи близ Боки-Которской. Храм был воздвигнут зетским епископом Неофитом в 1269 году, а расписан, судя по стилю фресок, несколькими годами позже. От живописи сохранилось лишь несколько фигур святых мучеников и святителей в нижнем поясе и «Сошествие Св. Духа на апостолов» в своде. Эти фрески — творение мастера исключительного таланта, одного из лучших среди подвизавшихся в это время в Сербии. Образы святых, их мощные фигуры сродни сопочанским, а темная, насыщенная колористическая гамма — фрескам Печа. Новое же сказывается в живописной трактовке изображений. В них есть нечто чувственное и свежее, что достигнуто и манерой нанесения темных, сочных по тону красок, и тщательной выписанностью деталей. Нечто похожее можно обнаружить и среди памятников греческой иконописи этого времени, хотя количество сохранившихся произведений, созданных в такой манере, невелико. Следовательно, это направление явилось лишь любопытным эпизодом в истории византийской живописи на рубеже между третьей и последней четвертями XIII века. Мастер фресок в Богдашичах не был художником, сформировавшимся в среде живописцев Приморья, поскольку художественные явления на этой территории сербских земель всегда сохраняли совершенно особый облик; вероятнее полагать, что он был приглашен из каких-то центральных областей Сербии.

Влияние живописи Сопочан заметно и в третьем слое росписи храма Св. Петра в Расе. Вероятно, в последней четверти XIII века сюда были приглашены какие-то мастера, чтобы восполнить и обновить частично утраченную живопись храма Петра. В куполе и подкупольном пространстве живописцы переписали облетевшую к этому времени роспись IX–X веков, поправили в алтаре фигуру одного из архангелов XII века и написали новые изображения во внутреннем притворе храма, от которых уцелели до наших дней лишь сцена «Успение» над входом в наос, полуфигура св. Николая значительных размеров над входом в южный проход. Живопись этих мастеров сохранилась фрагментарно в куполе (Христос с архангелами и поясными пророками), в подкупольном пространстве (евангелисты) и в нижней зоне храма несколько фигур, среди которых образы св. Христофора, Христа, Иоанна Милостивого, Ефрема Сирина и неизвестного

Нови-Пазар,  
церковь Св. Петра  
в Расе.  
фрески конца XIII в.  
(илл. на с 475).

целителя. Мастера, создавая фрески, явно ориентировались на живопись сопочанского притвора и боковой капеллы, посвященной Симеону Немане, но результат, к которому они пришли в процессе своего творчества, оказался ближе всего не сопочанским росписям, а фрескам в капелле короля Драгутина, в так называемых Столпах Св. Георгия, а отчасти и фрескам храма в Арилье. Массивные, монументальные фигуры, чрезвычайно масштабно и обобщенно трактованные, решенные в темной колористической гамме, представлены на синих фонах; они выглядят не как произведения великого мастера, а как работа художника, который без особенных творческих устремлений и художественного пыла повторяет уже найденные когда-то приемы и решения. В его приверженности к великому искусству своих предшественников есть нечто от ремесленно-прилежного старания, но нет творческого усвоения его великих уроков, умения понять и продолжить их далее<sup>49</sup>.

*Примечание 43*

Нови-Пазар,  
Столпы Св. Георгия  
в Расе, притвор и  
Драгутинова капелла  
фрески 1282–1283 г.

Много способнее фрескистов, трудившихся в храме Св. Петра в Расе, был тот живописец, которого король Драгутин пригласил в 1282/83 году для украшения фресками Георгиевского притвора и капеллы в Столпах Св. Георгия. Капелла была сооружена при обновлении входной башни монастыря. Драгутин построил ее в память о Дежевском соборе 1282 года, на котором он передал верховную королевскую власть в Сербии своему младшему брату Милутину, став при нем, вероятно, соправителем. Король Драгутин в это время случайно упал с коня и сломал ногу. Преследуемый раскаянием за то, что отнял у отца престол, помышляя о смерти и стремясь подражать своему прадеду Стефану Немане, он назначил храм Столпы Св. Георгия местом своей усыпальницы. Там он и был погребен во втором десятилетии XIV века. В плохо сохранившемся, почти обрушившемся притворе храма Св. Георгия фрески уцелели лишь частично. Над входом в наос помещается грандиозное изображение св. Георгия на скачущем коне, а на сводах по сторонам — четыре сцены посредственной сохранности из житийного цикла, посвященного св. Георгию. Ниже, в северо-восточном углу притвора, находятся портреты ктитора монастыря — Стефана Немани и заказчика живописи — короля Драгутина, но и они сохранились лишь частично. Этот же мастер исполнил фрески, необыкновенно интересные и значительные для сербской истории, в капелле Драгутина в основании входной башни. В нижней зоне по желанию Драгутина была представлена процессия династии Неманичей, по образцу, близкому росписям в Сопочанах, где ко Христу, восседа-



ощему на престоле, последовательно подходят следующие лица: Симеон Неманя, Стефан Первовенчаный, король Урош I с женой Еленой, король Драгутин (с моделью храма в руках) вместе с сыном Владиславом и женой Кателиной, правивший тогда король Сербии Милутин с женой Еленой. Все они изображены в повороте к Христу, за исключением Милутина с женой, которые впервые в изображении такой процессии представлены фронтально. В четырех гранях ребристого свода в капелле помещены изображения четырех наиболее значительных сербских государственных соборов: в восточном — Стефан Неманя, изображенный как великосхимник Симеон, передает престол своему сыну Стефану; в южном — архиереи венчают на царство короля Уроша I, незаконно обошедшего в престолонаследии своего старшего брата Владислава; в западном — Драгутин, отнявший престол у отца, получает архиерейское благословение; наконец, в северном — король Драгутин передает престол своему брату Милутину. Композиционно решенные по образцу сцен Вселенских соборов, эти изображения сербских соборов выражают ту же идею, что и представленный ниже портрет семьи Неманичей, — идею непрерывности и преемственности власти «священной лозы» Неманичей. Во времена Дежевского собора эти изображения имели совершенно особое политическое звучание. Большой Драгутин над своим изображением в процессии Неманичей пожелал разместить медальоны с образами святых врачей Козьмы, Пантелеймона и Дамиана. «Ветхозаветная Троица» — единственная здесь сцена с чисто религиозным сюжетом — тесно связана с темой возведения на престол сербских правителей, поскольку может быть интерпретирована как иллюстрация Символа веры, который сербские короли, подобно византийским императорам, приносили в Чине венчания на царство. Остальные стены в капелле отведены под изображения отдельно стоящих фигур, а также полуфигур в медальонах.

Мастер росписи Драгутиновой капеллы в Столпах Св. Георгия был близок стилистическому кругу мастера, расписавшего капеллу Св. Симеона Немани в Сопочанах, но в сравнении с последним он был художником более высокого уровня. Монументальные драпировки его фигур исполнены полновесно и определенно. Масштабно решенные пластичные формы, зрелая античная красота, совершенный рисунок, сдержанный, когда характеризует спокойные статичные состояния, и разнообразно обыгранный, когда передает необычные движения тел — на-

пример, ангелов в «Троице» или бег коня, летящие драпировки плаща св. Георгия, — всё это черты искусства одаренного живописца, приверженца зрелого пластического стиля XIII века. Выполненные им фигуры кажутся несколько более вытянутыми по сравнению с пропорциональным строем изображений в Сопочанах. Скорее всего, мастер был греком, пришедшим в Сербию, научившимся здесь сербскому языку и письменности, но все же с трудом удерживающимся, чтобы рядом с ликами святых или в названиях сцен не прибавить к сербскому наименованию какой-нибудь греческий эпитет или греческую транскрипцию имени святого. Возможно, свое искусство он принес в Сербию из самого Константинополя, там в церкви Св. Евфимии на Ипподроме существуют фрески, по стилю и манере являющиеся наиболее близкой аналогией живописи капеллы Драгутина в Столпах св. Георгия. Вместе с тем этот факт — лишнее доказательство, указывающее на Константинополь как на один из возможных источников великой живописи Сопочан<sup>44</sup>.

*Примечание 44*

Давидовица,  
храм,  
фрески 1280-х гг.  
(илл. на с. 479)

Провинциальной и стилистически менее значительной выглядит живопись монастыря Давидовица, задужбины монаха Давида, сына Вукана и внука Немани, которого в миру, до пострижения, звали Димитрием. Возведенный на берегу Лима, близ Бродарева, мастерами-архитекторами из Дубровника Десиной де Рисой и его сыном Влахом в 1281 году, монастырь ныне представляет собой руины. От его декорации сохранилось лишь несколько отдельно стоящих фигур в верхних зонах северной капеллы, посвященной св. Димитрию, и некоторые фрагменты в подкупольном пространстве. Сохранившегося достаточно лишь для того, чтобы утверждать, что монах Давид при украшении своего храма в 90-х годах XIII века руководствовался опытом более ранних стенописей в Сербии: он пожелал, чтобы живопись в подкупольном пространстве и куполе была исполнена на желтых фонах, а росписи нижних зон храма и капеллы — на синих. Пластика фигур и ликов мало выражена — они почти плоскостные, не имеют привычных для этого времени реминисценций античности в формах, — все это убеждает, что монах Давид, в отличие от своего брата, заказавшего роспись монастыря Морача, не сумел пригласить хороших мастеров-греков для исполнения своего заказа и ему пришлось довольствоваться услугами одного из местных фрескистов, которому были неизвестны современные художественные тенденции, который не был также достаточно искусен в передаче пластики форм<sup>45</sup>.

*Примечание 45*

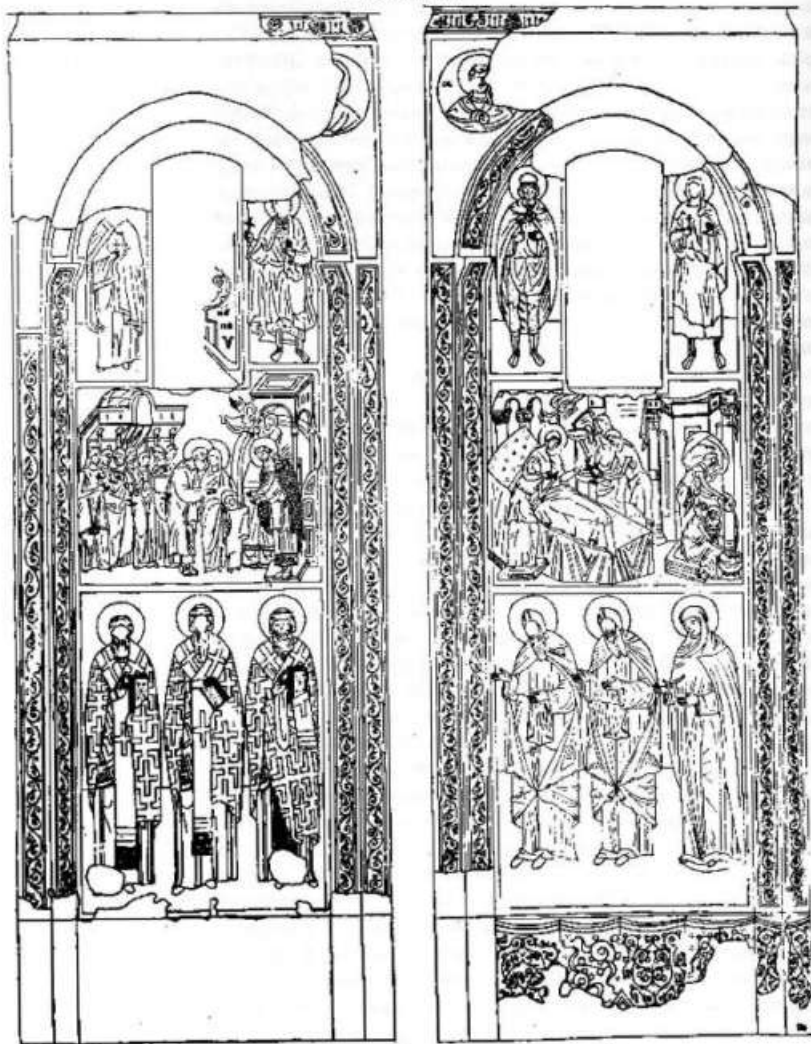
Влияние живописи Сопочан или произведений византийского искусства 60-х годов XIII века — периода усиленного тяготения к монументальности — можно отметить и во фресках храма Св. Ахиллия Ларисского в Арилье на реке Моравице. Храм был воздвигнут королем Драгутином, расписан по его же заказу в 1296 году. Мастеров для его украшения Драгутин, вероятно, пригласил из Салоник, поскольку художники засвидетельствовали свое салоницкое происхождение письменно: они оставили в одном из окон храма слово «ΜΑΡΠΟΥ» (греч.). Это акrostих, возникший в общественных кругах Салоник около 1258 года и в переводе означающий: «Михаила, вождя Ромеев Палеолога, громко славьте!». Таково было крылатое выражение — девиз сторонников Михаила VIII Палеолога. В период росписи храма в Арилье акrostих уже утратил свой политический смысл, но является для нас свидетельством о месте происхождения мастеров Арилье, а может быть, и их солидном возрасте. Их сотоварищи по работе сербы исполнили надписи — имена святых и названия композиций, а сами греки выполнили греческие надписи на свитках пророков во фреске притвора «Древо Иисеево».

В тот период, когда в Византии уже появились первые произведения зрелого палеологовского стиля, творчество мастеров Арилье, преданных былой монументальности — с их огромными композициями, обобщенной интерпретацией фигур, — воспринимается несколько архаичным и отчасти утомительным. Художники, основываясь на опыте и примере мастеров 60-х годов XIII века, заботятся о распределении сцен таким образом, чтобы в храме, построенном по рашскому типу, каждая композиция вписывалась в отдельную архитектурную поверхность и тем самым получила бы естественное обрамление. В системе росписи художники придерживаются в основном образца фресок в Сопочанах и объединяют отдельные пространственные компартименты сценами, близкими по тематике. Так, сцены евхаристической символики они собирают в алтаре («Поклонение жертве», «Причащение апостолов»), развитый цикл христологических Праздников, расширенный эпизодами Страстей, помещают в подкупольном пространстве, а три композиции из жизни Богородицы — «Рождество Богородицы», «Введение», «Успение» — объединяют в пространстве западной трапезной. В притворе расположены ветхозаветные и поучительные по тематике сюжеты «Древо Иисеево», Вселенские соборы, три сцены цикла, посвященного Жертвоприношению Авраама. В диаконике, посвященном св. Николаю, пред-

Арилье,  
церковь Св. Ахиллия,  
фрески 1296 г.

(илл. на с. 130, 132,  
133, 477)

Арилье, церковь Св. Ахиллия. Фреска северной и южной стены западной трапеи.  
1296. Схема.



ставлены иллюстрации его жития. Купол и паруса имеют традиционные изображения — в них Христос, пророки и евангелисты. Росписи нижних зон в певичах храма наиболее характерны по своей тематике: ее можно

объяснить лишь влиянием молитв в чинопоследовании литургии. В южной певнице в одном месте объединены изображения тех святых, которых особенно почитал ктитор храма, — это св. Ахиллий Ларисский, покровитель храма, крылатый Иоанн Предтеча с отсеченной головой в руках (образ, инспирированный текстом пророчества Малахии, который сравнивает Иоанна Крестителя с ангелом, уготовляющим земные пути Христу), затем два верховных первоапостола Петр и Павел, за ними Константин и Елена, Иоанн Златоуст, Богоматерь с младенцем Христом на руках. В северной певнице — остатки фриза святых воинов вместе с архидиаконом Стефаном. Идеология сербской церкви и двора отразилась в исторических портретах и композициях исторического содержания: в западной травее процессия монахов из рода Неманичей и группа сербских архиепископов, начиная с Саввы I и кончая современниками росписи — архиепископом Евстафием II и моравским епископом Евсевием. В притворе изображены король Милутин и король Драгутин с моделью храма в руках, а также жена Драгутина Кателина и сыновья Владислав и Урошиц. Здесь же, рядом со сценой погребения моравского епископа Меркурия, помещен и образ моравского епископа Герасима — современника росписи. Среди изображений Вселенских соборов в притворе помещена сцена, представляющая Собор Симеона Немани против еретиков, впервые изображенный еще в росписи притвора храма в Сопочанах.

Росписи Арилье неоднородны: здесь имеются и прекрасные по качеству фрагменты, и весьма слабые. При этом можно проследить определенную последовательность и в интерпретации драпировок, всюду сохраняющих верность монументальным традициям Сопочан (хотя порой впечатление их объемности достигается лишь плотностью рисунка складок и широкими бликами, словно внезапными отблесками света), и в типологии ликов, утративших, однако, свою прежнюю силу и монументальность и получивших множество подробно выписанных деталей. Композиции главного мастера росписи в Арилье отличаются необычайной живостью и свободой движения персонажей, иногда почти чрезмерными, например в «Причащении апостолов», так что эти изображения значительно удаляются от традиции сопочанских образов. У более слабых мастеров движения фигур жесткие и неловкие, как бы застывшие. Все художники насыщают композиции большим количеством действующих лиц, подобно мастерам фресок храма св. Николая в Прилепе, однако при этом они не упо-

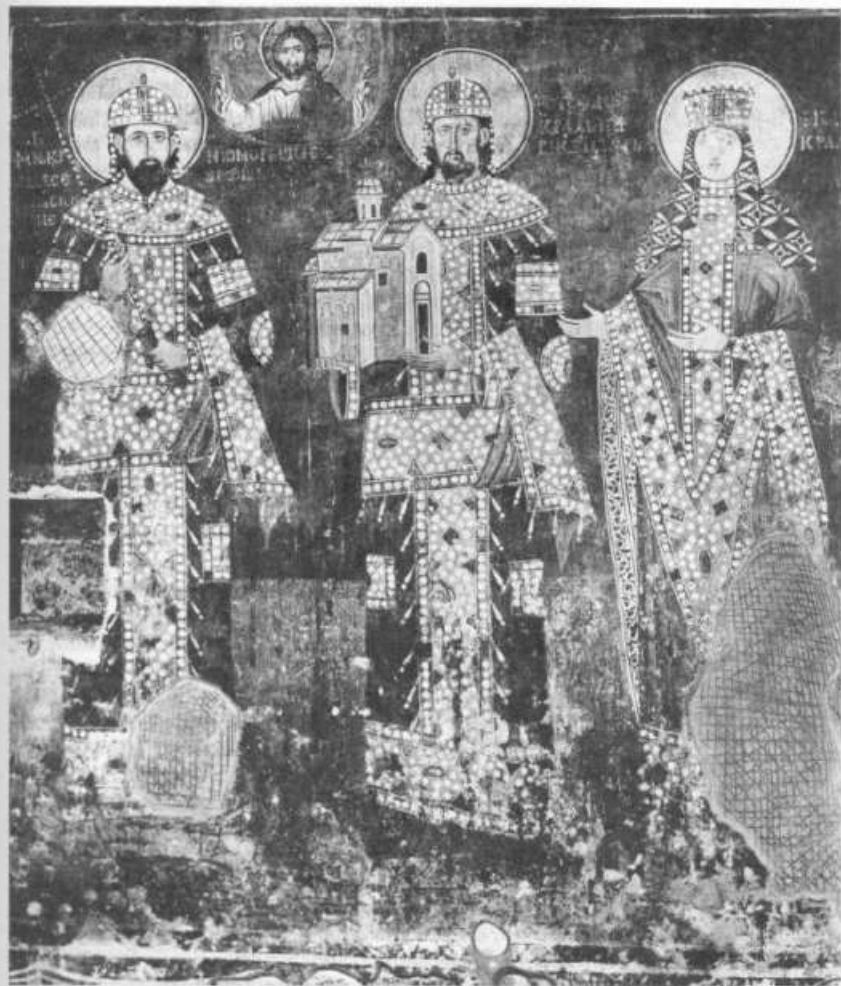
Арилье, церковь Св. Ахиллия.  
Рождество Богородицы. Деталь. 1296



или XII век, хотя иногда они встречаются и в начале XIII века. Фрески наоса и притвора исполнили в основном два мастера: более совершенный работал на южной стороне храма, а более слабый — на северной. Самый слабый из числа трудившихся в Арилье художников расписал диаконник. Для всех мастеров при этом характерно, что они

рядочивают их, как подобает в сцене на торжественный священный сюжет, и не распределяют их в пространстве, хотя пространство и намечено постройками, данными в «инверсной» (обратной) перспективе, но собирают их в беспокойные группы и размещают в плоскости изображения. У более слабых в художественном отношении мастеров рисунок подчеркнут, а зачастую контуры его настолько утолщены, что начинают играть роль теней, зато освещенные поверхности кажутся чрезмерно широкими и непроработанными в тональном отношении. Работу ведущего мастера отличают отчетливо выявленные сияющие цветочные слои карнации в ликах и общая светлая цветовая гамма («Благовещение», «Причащение апостолов», «Предательство Иуды», «Рождество Богоматери», портреты ктиторов). В его приемах нельзя не заметить знакомства с новым стилистическим языком палеологовского искусства, тогда как остальные фрескисты Арилье выглядят несравнимо более архаичными, часто отдающими предпочтение весьма устаревшим типам святых, происхождение которых уходит едва ли не в XI

Арилье, церковь Св. Ахиллия.  
Ктиторы. 1296



словно сами собой, непроизвольно разрушают те традиции и основы, на которых выросло их искусство, и подходят к неизвестной доселе проблематике. Например, вместо привычных для сюжетных композиций, наиболее репрезентативных способов изображения фигур в трехчетвертном

повороте, у них в сценах появляются либо абсолютно фронтальные, либо профильные изображения. Тем самым их искусство соотносится с новыми тенденциями византийской живописи конца XIII — начала XIV века.

Монашески строгая по своей колористической гамме, темной и напряженной, с тенденцией к деформации ликов с целью достижения их наибольшей выразительности, с системой применения темно-синих фонов, с углубленностью в проблемы иконографии, роспись храма в Арилье выглядит очень традиционной, ибо разрабатывает художественные проблемы, ставшие к этому времени уже пережиточным явлением. Можно было бы сказать, что здесь отразились все проблемы, которые ставились мастерами византийской живописи на протяжении XIII века, особенно те, что решались сопочанскими живописцами в 60-е годы XIII века. В Арилье замыкается круг исканий мастеров XIII века. Новое в сербской живописи появляется вне этого круга, со стороны, из византийской столицы, но нельзя не признать, что именно местной художественной средой была проделана внутренняя подготовка для восприятия новых тенденций<sup>46</sup>.

*Примечание 46*

\* \* \*

Сербия в XIII веке сыграла огромную роль в развитии византийской живописи. Обеспечив преемственность процесса художественной эволюции, она создала условия для возникновения в византийском искусстве особого стиля, который, развиваясь по времени между комниновским и палеологовским стилем, был не переходной фазой, а особым этапом с ясными стилистическими отличиями, индивидуальными художественными особенностями. Если на время оставить в стороне роль греческих живописцев, которая безусловно была огромной и не подлежащей никакому сомнению, то нельзя не связать развитие искусства этого времени с деятельностью сербской правящей династии Неманичей. Именно она своими заказами обеспечила возможность выявления, а затем и восхождения на высшую ступень совершенства изобразительного языка искусства XIII века. Развитию его сил, культивированию и обогащению его возможностей посвятили себя самые лучшие мастера из тех, которые работали в ту пору на востоке Европы.

Если попытаться осмыслить и суммировать для истории византийского искусства те художественные достижения, которые XIII век приобрел в сравнении со знаниями и художественной концепцией предшествующего столетия, то живо-



писи Сербии здесь будет принадлежать основная роль. Собранные воедино факты убеждают, что сокровищница художественных знаний была значительно обогащена в это время.

1. Монументальная живопись XIII века характеризуется подчеркнuto пластической трактовкой формы, чем сильно отличается от живописи предыдущего столетия, отдававшей предпочтение линии. Этой своей основной позицией искусство XIII века ближе византийскому искусству X и XI веков, нежели живописи XII века, непосредственно предшествующей ему по времени.

2. Живопись времени Сопочан коренным образом изменила принципы компоновки сцен, что в итоге, к концу XIII века, повлекло за собой торжество совершенно иного облика композиции в целом. Чем дальше по времени своего создания уходит произведение от начала XIII века, тем все большее количество действующих лиц вводится в композицию, с тем чтобы в результате в Сопочанах она действительно смогла стать массовой сценой. Одновременно наблюдается и еще одно характерное явление: главная фигура сначала все более продвигается по направлению к центру сцены, а затем в конце концов становится ее центральной осью. Поэтому отпала нужда, как это было ранее, а иногда встречалось и в композициях начала и первой половины XIII века, выделять главную фигуру увеличенным масштабом — она одинакового размера со всеми остальными участниками действия. Композиция вместе с тем становится идеально симметричной, с распределением фигур вокруг центральной оси. Сцена обращена всем своим широким разворотом к верующим, к предстоящим изображению в храме, что подчеркивает торжественность и величие целого. В сравнении с композициями XII века, включавшими лишь самое необходимое число фигур, а чаще лишь главных участников действия, связанных в особый орнаментальный узор тел и движений, сцены в XIII веке выглядят совершенно иными, новыми.

3. Новой является и передача пространства в изображении. Постройки на заднем плане сцены, раньше редко изображавшиеся, ныне начинают занимать все больше места, в соответствии с этим растет их роль в формировании условного художественного пространства. В XIII веке все чаще появляется наряду с известными прежде ортогональной и косой проекциями архитектурных палат еще и инверсная (обратная) перспектива. Увеличиваются и случаи применения различных видов обратной перспективы: «лягушачьей» и «с птичьего полета». Несомненно, что тем самым создается большая иллюзия пространственности, нежели прежде.

4. Наконец, живопись XIII века, вне зависимости от того, в малых или больших храмах она размещается, производит масштабное впечатление. Как правило, композиция занимает всю стену целиком либо ее значительную поверхность, обрамленную рельефной пластикой архитектурных членений.

Итак, объемность, пластичность фигур, крупная фронтальная симметричная массовая композиция с ярко выраженным условным художественным пространством стали главными отличительными чертами искусства XIII века, являясь одновременно и главными средствами достижения монументальности — тем новым опытом, который, трансформируясь и развиваясь, в начале XIV века явится составной частью искусства Палеологовского ренессанса.

\* \* \*

В противоположность живописи Македонии, составлявшей единое целое с живописью Эпира, — а обе эти области были тогда оплотом архаичных художественных тенденций, консервативных решений — в Сербии XIII века монументальное искусство было явлением творческим и прогрессивным. Судя по непосредственным аналогиям, по создававшимся в тот период фрескам Константинополя, Трапезунда, Синая, судя по сходным явлениям в иконописи и миниатюре константинопольского и никейского происхождения, пусть даже число сохранившихся памятников и невелико, — Сербия в период существования Латинской империи на территории Византии шла в ногу с самыми передовыми стилистическими направлениями, которые развивались как в творчестве мастеров древней византийской столицы, оставшихся там жить и при латинянах, так и в живописи художников Никейской империи (местопребывание византийского двора). Эти художники были увлечены новым духом эллинизма, вообще глубоко почитавшегося в Никее. Сербия участвовала в создании нового стиля XIII века. Этим общим художественным тенденциям и принадлежало будущее.

### От завоевания Македонии до падения Царства

**Время короля Милутина.** Граница между Византией и Сербией, беспокойная, но на протяжении целого столетия остававшаяся неизменной, была ликвидирована в 1282 году. Сербские воинские отряды под водительством нового короля Стефана Уроша Милутина прорвались в бассейн реки

Вардар, взяли Скопье, Штип, Полог и остановились перед Велесом, Прилепом, Охридом. Все попытки Византии вернуть захваченные города и земли не увенчались успехом. После нескольких походов сербов к Эгейскому морю по мудрому совету византийского полководца Михаила Главы были предприняты шаги к восстановлению мира с Милутином. Император Андроник II Палеолог решил выдать свою младшую дочь Симониду за сербского короля и в качестве приданого подарить Сербии завоеванные ею византийские области. Для окончательного завершения переговоров видный придворный деятель Феодор Метохит несколько раз ездил в Сербию. Наконец в 1299 году охридский архиепископ Макарий обвенчал короля Милутина с Симонидой. Новая византийско-сербская граница, признанная с обеих сторон, прошла значительно южнее, чем когда-либо прежде. До смерти Милутина (1321 г.) между византийским императором и сербским королем в основном сохранялись мирные отношения. В ктиторских надписях на стенах своих построек и в государственных актах Милутин часто с гордостью подчеркивал, что он «зять греческого императора кира Андроника».

Это было лишь частным проявлением новых политических и культурных тенденций, которые начали овладевать сербским обществом после захвата византийских городов в Македонии. Византинизация государственного управления и некоторых сторон общественной жизни проявлялась, в частности, и в том, что придворные получали византийские звания, а местная знать — византийские чины. Налоговая система все более приобретала византийские черты. Вкусы и мода заимствовались из новой среды, с которой все более сближалась Сербия. Когда знаменитый византийский книжник Феодор Метохит в качестве посланника императора посетил Сербию в 1298 году, он записал о сербском дворе следующие строки: «Сам король был весьма красиво убран драгоценностями. Он имел на себе столько богатых украшений из драгоценных камней и жемчуга, сколько могло на нем удержаться, и весь сверкал золотом. Весь дом блистал шелком и раззолоченной мебелью... Подавали разные яства и сласти на золотой и серебряной посуде... Короче говоря, все было устроено по ромейскому вкусу и по церемониалу царского двора».

С изменением границы государства Рашки Сербия вступила в области, в церковном отношении пребывавшие под юрисдикцией Охридской греческой архиепископии, с которой Сербия находилась в состоянии раскола.

Раскол был вызван тем, что Савва Неманич добился автокефалии сербской церкви. Сербь, в соответствии с уже сложившейся в XIII веке традицией, заменили византийских церковных иерархов, поставив на их места своих сановников. Между тем богослужение продолжало отправляться на греческом языке, сохранялись местные культы Македонии. Почитание охридских славянских проповедников Климента и Наума и охридского архиепископа грека Константина Кавасилы, прославляемых Охридской архиепископией, было подхвачено сербами. Изображения этих святых стали появляться в задужбинах сербских правителей и феодалов по всей Македонии. Иногда их помещали рядом с изображениями сербских святых — св. Симеона Немани и св. Саввы, культ которых был принесен из Рашки. В росписи многочисленных храмов также включали и фигуры местночтимых пустынножителей и монахов: Гавриила Лесновского, Прохора Пчинского, Иоакима Осоговского. Славянские надписи на фресках, характерные для Сербии в XIII веке, далее употреблялись только в Старой Рашке. В Македонии же сложилась традиция совмещения славянских надписей в сербской или иногда в македонской редакции с греческими, причем греческие надписи даже преобладали и помещались в церквах на наиболее значимых в сакральном смысле местах. Очевидно, постепенно вызревала идея, к середине XIV века претворившаяся в политическую программу, согласно которой Сербия должна была постепенно заменить Византию на Балканах.

Именно к этому времени относится восприятие местным искусством новых художественных достижений, идущих из Византии. Ушел в прошлое тип рашского храма, имеющего много романских и даже готических стилистических признаков. В живописи, всегда непосредственно связанной с византийскими корнями, наметилось снижение монументальности. Этот процесс начался в последней четверти XIII века и завершился около 1300 года. Строители церквей в Македонии вдохновляются византийскими храмами типа вписанного в прямоугольник креста, с одним или пятью куполами. В сербской Далмации между тем продолжается строительство монастырей в западном духе. Далматинское влияние на архитектуру получило отклик только в Рашке, правда в XIV веке значительно меньший, чем в XIII столетии. Земли Рашки, кроме Косова и Метохии, в течение XIV века постепенно отстают в художественном отношении, ибо архитектура здесь опирается на традиции XIII века, а талантливые живописцы редко по-

падают в эти области. В авангарде художественного прогресса в Сербском государстве XIV века вплоть до 1371 года оказываются центральные области страны — Македония, Косово, Метохия.

В эпоху короля Милутина монументальная живопись Сербского государства развивается параллельно с искусством Константинополя и Салоник: в одни и те же годы и на Босфоре, и в областях по реке Вардар возникают памятники, имеющие одинаковые стилистические особенности. Художники в Сербском государстве решали те же задачи, что и живописцы в столице Византийской империи, они равноправно участвовали в становлении нового художественного направления — так называемого Палеологовского ренессанса. Обстоятельства на редкость удачно способствовали тому, что в Сербском государстве работали в то время передовые живописцы эпохи, деятельность которых позволяет рассматривать и Сербия наряду с Константинополем и Салониками как метрополию искусства Палеологов. Лишь в первом десятилетии XIV века Палеологовский ренессанс достиг у византийских живописцев классического выражения и стилистической зрелости (придел Св. Евфимии в церкви Св. Димитрия в Салониках), а лучшие свои произведения эти мастера создали во втором десятилетии того же века (мозаики Кахрие-Джами и Фетие-Джами в Константинополе, мозаики церкви Св. Апостолов в Салониках, фрески в церкви Христа Спасителя в Верии, Св. Николая Орфанос и Св. Екатерины в Салониках). До этого, а особенно в течение переходного десятилетия в конце XIII — начале XIV века, ими был выработан особый стиль, соединивший в себе старые монументальные формы с новым пониманием цвета и тщательной лепкой объема (мозаичный Деисус в Св. Софии в Константинополе, фрески церкви Св. Евфимии там же, фрески монастыря Протат и Лавры Св. Афанасия на Афоне, Богоматери Олимпотиссы в Элассоне, Богоматери Перивлепты в Охриде и т. д.). Аналогичный путь проделала в это время и сербская живопись, чаще всего к тем же художественным решениям, что и византийская, хотя создавались и произведения с ярко выраженным местным оттенком.

Самым ранним памятником, отражающим черты переходного стиля, являются, по-видимому, фрески в небольшой однефной церкви, некогда посвященной Богоматери, в селе Сушица около Скопье. Неизвестны ни ее ктитор, ни время ее создания. Наличие как старых, так и новых художественных тенденций и преимуществен-

Сушица,  
церковь Богоматери,  
фрески конца XIII в.  
(илл. на с. 476)

ное преобладание тех из них, корни которых уходят в монументальный стиль XIII века, позволяют нам предположить, что, вероятно, эти росписи относятся к самому концу XIII столетия. Во всяком случае, славянские надписи на фресках указывают на то, что они возникли после завоевания Милутином этих областей. Возможно, церковь была приходской, так как в грамоте короля Милутина (1299–1300), выданной крупному монастырю Св. Георгия (Горга) в Скопье, упоминается поп в Сушице. От двух больших циклов в храме — Великих праздников и богородичного — осталась только одна четвертая часть. Но фрески эти довольно хорошо сохранились. Композиции здесь имеют развитые кулисы, перед которыми художник располагает все еще могучие и объемно моделированные фигуры в двух симметричных, противостоящих друг другу группах. Фигуры несколько более вытянутых пропорций по сравнению с излюбленными ранее, закутаны в драпировки с беспокойными, мелко изломанными складками. Необычная колористическая гамма с преобладанием локальных тонов, а также и поиски своеобразной пространственности отвечают духу новых тенденций. Вместе с тем во фресках церкви в Сушице нагляднее, чем в любом другом современном ей памятнике Македонии, ощутимо присутствие местных рашских традиций, изменившихся в духе новых времен<sup>47</sup>.

*Примечание 47*

Печ,  
церковь Св. Апостолов,  
фрески ок. 1300 г.  
(илл. на с. 141,  
478, 556)

Не сохранилось никаких сведений о том, как королю Милутину удалось создать свою придворную мастерскую, работавшую непрерывно в течение первых двух десятилетий XIV века и воплотившую на стенах церковей пожелания правителя и тех приближенных, которые были его советчиками по части искусства. Около 1300 года в Печ прибыл живописец, который, вероятно по заказу короля Милутина, расписал западный рукав церкви Св. Апостолов, служивший тогда притвором. Как раз в то время — как предполагают, около 1292 года — была окончательно перенесена в Печ резиденция сербского архиепископа, вынужденного покинуть монастырь Жича, поскольку этот монастырь был разрушен во время одного из военных походов половцев на Сербию. От этих росписей сохранился цикл Страстей — от «Тайной вечери» до «Шестивия на Голгофу» — и несколько величественных фигур на западной стене (две огромные фрески-иконы в нижнем ярусе: поясные «Богоматерь Милостивая» и «Св. Николай»; «Константин и Елена» в люнете над входом). На южной стене, вероятно, находилось изображение всех представителей династии Неманичей. Фреска эта была

*Печ, церковь Св. Апостолов.*

*Отречение Петра и Христос перед Пилатом. Ок. 1300*



заново переписана в XVII веке, от первоначальной росписи остались лишь портретные изображения Стефана Первовенчанного и короля Уроша I в образе монаха. Появление этих портретов в печской росписи наиболее убедительно свидетельствует о том, что именно король Милутин сыграл решающую роль в превращении церкви Св. Апостолов в главную церковь Сербской архиепископии.

Произведение живописца из Печа необычайно схоже с фресками церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, особенно типы святых, характер рисунка в целом и колорит. Правда, по сравнению с росписями охридской церкви Богородицы Перивлепты в росписи церкви в Пече отсутствуют коричневые тени на ликах святых и дробление форм на отдельные геометрические плоскости. Кроме того, более удлинённые фигуры, светло-зелёные тени на мягко округлённых ликах и сдержанность в их моделировке отличают эту живопись от первого известного произведения Михаила и Евтихия — фресок церкви Богородицы Перивлепты. И все же после знакомства с более

поздними произведениями этих мастеров можно предположить, что печские фрески были одним из этапов развития творчества Михаила и Евтихия, которые шли от монументальных форм к классицистическим произведениям второго десятилетия XIV века. Сохранившие глубину объема, которая достигнута поистине тщательной передачей деталей, печские росписи благодаря сценическому характеру композиций и богато разработанным архитектурным фонам входят в группу памятников переходного стиля, возникших около 1300 года<sup>46</sup>.

*Примечание 48*

Призрен, церковь  
Богородицы Левишки,  
фрески  
ок. 1310–1313 гг.  
(илл. на с. 143, 482)

Если можно лишь предполагать, работали ли Михаил и Евтихий или один из них по заказу короля Милутина в церкви Св. Апостолов в Пече, то при определении авторов фресок храма Богородицы Левишки в Призрене сомнений в этом вопросе не возникает. Упоминание имени живописца Астрапы в надписи на фресках притвора и характерные художественные приемы, во многом напоминающие несколько более поздние и подписные произведения Михаила и Евтихия в церкви Св. Никиты около Скопье и в Старо-Нагоричине, приводят к вполне определенным выводам. Астрапа — это прозвище живописца Михаила, ибо он подписывается в церкви Богоматери Перивленты в Охриде как изограф Михаил Астрапа. Естественно, что такую огромную церковь, какой была Богородица Левишка — кафедральный собор Призрена, обновленный около 1307 года королем Милутином с помощью призренских епископов Дамиана и Саввы, — Астрапа расписывал не один, а вместе со многими мастерами, среди которых, вероятно, был и его сотоварищ изограф Евтихий, работавший с ним и раньше и впоследствии.

Несмотря на то что утрачена почти половина живописной декорации церкви, можно заключить, что тематика росписей была чрезвычайно разнообразной: в наосе и боковых нефках размещались циклы Великих праздников, Страстей, Чудес и Притч, жития св. Николая, Акафиста Богоматери, Вселенских соборов и несколько ветхозаветных евхаристических сцен. Во внутреннем нартексе находилось изображение династии Неманичей, а во внешнем — рядом со «Страшным судом» и «Крещением» — располагались композиции, прославляющие Богоматерь («Древо Иисево», «Лестница Иакова», «Стихира Иоанна Дамаскина на Успение Богородицы» и т. д.), а также фигуры пророков, сивилл, античных философов, которые в свою очередь оказывались связанными с тем же кругом идей. Здесь же в нижней зоне изображена вереница портретов сербских архиепископов и призренских епископов. В приделах на вер-



Призрен, церковь Богородицы Левишки. Страшный суд. Фреска свода наружного притвора  
Ок. 1310–1313. Схема.



хнем этаже помещены сцены, посвященные св. Димитрию и св. Георгию, а на галерее между ними — одна из назидательных иллюстраций к средневековому роману о Варлааме и Иоасафе и композиция «Даниил во рву львином».

В этих фресках, возникших в ученой среде церковных деятелей высокого ранга, которые в большинстве своем были выходцами из монастырей Афона, продолжают поиски новой выразительности, предпринимаемые художниками в мастерской при дворе короля Милутина. Частично в них ощущается влияние более древних памятников, ранних работ Михаила и Евтихия, — подчеркнуто резкие движения, деформация фигур и ликов святых, но преимущество отдано уже сглаженным формам, изысканному колориту, свежим и гармоническим цветовым отношениям, классическим типам святых, их идеализированному облику. Появление признаков нового стиля обусловлено прогрессивными взглядами мастеров, работавших в церкви Богородицы Левишки<sup>49</sup>.

Жича,  
церковь Спаса,  
фрески 1309—1316 гг.  
(илл. на с. 480)

Сразу вслед за этим некоторые из мастеров, трудившихся в храме Богоматери Левишки, помогая там Михаилу и Евтихию и подражая их манере, приступили к росписи церкви Спаса в монастыре Жича. Работу оплачивали король Милутин и архиепископ Савва III (1309—1316), бывший епископ Призрена, а ныне возвысившийся до сана главы сербской церкви. Известно, что Савва хлопотал о строительстве призренского кафедрального собора и должен был хорошо знать мастеров, украсивших его фресками. Король и архиепископ в сопровождении торжественной свиты изображены в Жиче в композиции «Рождественская стихира» над главным входом в церковь: они шествуют к Богоматери, которая держит на коленях младенца Христа. В монастыре Жича, пострадавшем от нашествия половцев, именно в эти годы были предприняты большие восстановительные работы. Вероятно, по воле заказчика мастера последовательно повторили расположение сцен, размеры фигур, композиции росписей, выполненных еще при св. Савве, оставив нетронутой первоначальную живопись в пещниках. Фрагменты композиции «Вознесение» в куполе, евангельские события в подкупольном пространстве, отцы церкви из композиции «Поклонение жертве» и поясные изображения епископов на фресках-иконах в алтаре, крупные фигуры в рост в нижнем ярусе и огромное «Успение Богородицы» на западной стене — все это составляет декор наоса. Сцены из житий архидиакона Стефана и св. Саввы Освященного находятся в посвященных им боковых приделах, а композиции «Что ты принесем», «Сорок мучеников севастийских», «Хрисовул Стефана Первовенчанного Жиче», портретные изображения Стефана и его сына, фигуры апостолов Петра и Павла расположены на стенах прохода под башней-звонницей.

В образах святых монументальность обусловлена тем, что при поновлении фресок по рисунку XIII века были повторены размеры фигур, а в широте трактовки форм и в некоторой деформации ликов отразилось состояние развития стиля в художественной мастерской при дворе короля Милутина. Поэтому и случилось так, что в момент появления в Сербии нового искусства живопись Жичи стала самым монументальным его образцом<sup>90</sup>.

Примечание 50

Окончательный разрыв с остатками традиционализма наступил в дворцовой мастерской короля Милутина сразу по завершении работ в церкви Богородицы Левишки. Во втором десятилетии XIV века королевские живописцы, преодолев долгий путь художественного самосо-

вершенствования и обучения в крупных византийских центрах, пришли к тому же стилю, в котором работали их современники — лучшие живописцы Константинополя и Салоник. К этому времени относятся их росписи церквей Св. Никиты около Скопье, Св. Георгия в Старо-Нагоричине, Иоакима и Анны в Студенице и храма в Грачанице. Примерно в 1310 году, можно думать, окончательно установились прочные связи Михаила и Евтихия с королевским двором. Вероятно, тогда и была создана большая художественная мастерская с помощниками и учениками. Ее возникновение как раз совпадает со временем появления в Сербии других придворных художественных мастерских. Именно тогда мастера прикладного искусства были объединены при дворе брата Милутина, короля Драгутина, а вышивальщицы обучались в мастерской рядом с резиденцией его матери королевы Елены. Писатель и архиепископ Даниил II, как осведомленный современник, сообщает ценные сведения о деятельности мастеров при дворе Драгутина и Елены.

В церкви Св. Никиты, которую король построил и подарил Хиландару, сербскому монастырю на Афоне, не позднее 1316 года, живописцы Михаил и Евтихий, подписавшиеся на щите Феодора Тирона на южной стене, поделили свою работу почти идеально: один из них расписывал северную половину церкви, а другой — южную. Несмотря на близость творческих манер этих мастеров, четко прослеживается граница, разделяющая росписи того и другого, — она проходит посередине композиций «Причащение апостолов» в апсиде и «Успение» на западной стене. Росписи северной половины храма принадлежат более тонкому художнику: ощущение красоты материи, мягкие переходы от светлого к темному и изысканный колорит отличают его композиции от работ второго мастера, который лепит формы резкими светотеневыми контрастами и пишет густыми непрозрачными красками. Но вместе с тем оба художника стояли на одинаковых позициях в вопросах о соотношении деталей и целого, о способе расположения фигур в пространстве, о композиционных решениях и о достижении того художественного идеала, при котором фигуры приобретают классицистический облик. О глубокой осознанности ими своей художественной программы лучше всего свидетельствует тот факт, что наиболее выразительные композиции — «Пир в Кане Галилейской» и «Изгнание торгующих из храма» — помещены на самых широких поверхностях подкупольного пространства, на северной и южной стенах,

Церковь Св. Никиты  
близ Скопье,  
фрески до 1316 г.  
(илл. на с. 484)

которые вместе с верхними частями стен алтаря всегда находились перед взорами верующих. Кисти более одаренного мастера принадлежат изображения Христа и Богоматери на столбах рядом с иконостасом и св. Никиты — патрона храма — на северной стене. Эти фигуры выделены особо, под ними вместо обычно применяемой в нижней зоне живописной имитации гладких мраморных панелей в прямоугольном обрамлении дан совсем иной декор: с помощью светотеневых контрастов воспроизведен плетеный орнамент в подражание византийским беломраморным рельефам.

Часть росписей на сводах пострадала еще в средние века и была поновлена в 1483–1484 годах. Меньше всего первоначальных композиций осталось от цикла Великих праздников. Нижние регистры фресок со сценами Страстей, Чудес и Притч сохранились лучше. Все фигуры святых в рост, кроме изображений на западной паре столбов, относятся к первоначальной живописи. Как выбор сюжетов, ограниченный лишь самыми необходимыми сценами и наиболее чтимыми святыми, так и несложные иконографические изводы без особых отступлений от традиций говорят о зрелости творческого мышления мастеров, которые для церквей средних размеров имели четко определенные и обоснованные решения, образующие стройную и выверенную систему<sup>51</sup>.

*Примечание 51*

Студеница,  
церковь Иоакима  
и Анны (Кралева),  
фрески 1314 г.  
(илл. на с. 147)

К тому же времени, что и фрески церкви Св. Никиты, следует отнести и росписи церкви Св. Иоакима и Анны в Студенице, известной под названием Кралевој (Королевской) церкви. Согласно надписи на престоле в апсиде, ее строительство было завершено в 1314 году при попечительстве студеницкого архимандрита Иоанна. Король Милутин изображен на фреске как ктитор с моделью храма в окружении своих знаменитых предков — св. Саввы и Симеона Немани; подле них — молодая жена Милутина, Симонида. Иоаким и Анна — родители Богородицы — подводят Милутина к Христу. В этой миниатюрной церкви — кроме традиционных изображений в алтаре и куполе — могли быть помещены лишь циклы Великих праздников и богородичный.

Вероятно, из-за того, что количество композиций было ограничено и они, подобно иконам, располагались в непосредственной близости ко взорам верующих, их исполнение требовало особой тщательности и изысканности, что превратило фрески Кралевој церкви в подлинные шедевры. Создается впечатление, что росписи выполнены одним живописцем, хотя при внимательном рассмот-

Студеница, церковь Иоакима и Анны (Королевская). Введение во храм. Деталь. 1314



рению можно различить два почерка. Мастера повторили композиционное решение церкви Св. Никиты: на северной и южной стенах поместили две прекрасные исполненные и наиболее в духе времени скомпонованные сцены — «Рождество Богоматери» и «Введение во храм». Все свои знания о классических пропорциях и эллинистическом облике фигур, свои представления о трехмерном пространстве, ограниченном невысокими постройками и заполненным уходящими в глубину изображениями, все свое умение наделять образы физической красотой, добиваться светонесности колорита живописцы воплотили во фресках Студеницы.

Не приходится сомневаться в том, что росписи в церкви Иоакима и Анны принадлежат кисти королевских мастеров Михаила и Евтихия. Фигуры из композиций «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве» в алтаре по рисунку идентичны аналогичным изображениям в церквях Св. Никиты близ Скопье и Св. Георгия в Старо-Нагоричине. Лики большинства святых подобны лицам на подписных произведениях Михаила и Евтихия. Колорит этих росписей также вполне определенно подтверждает

их руку. Фрески Кралевой церкви являются вершиной на пути становления мастерства королевских живописцев: здесь уже нет ни укороченных пропорций фигур, как в композиции «Брак в Кане Галилейской» в церкви Св. Никиты, ни недостатков в письме, как на фресках южной стены в той же церкви<sup>52</sup>.

*Примечание 52*

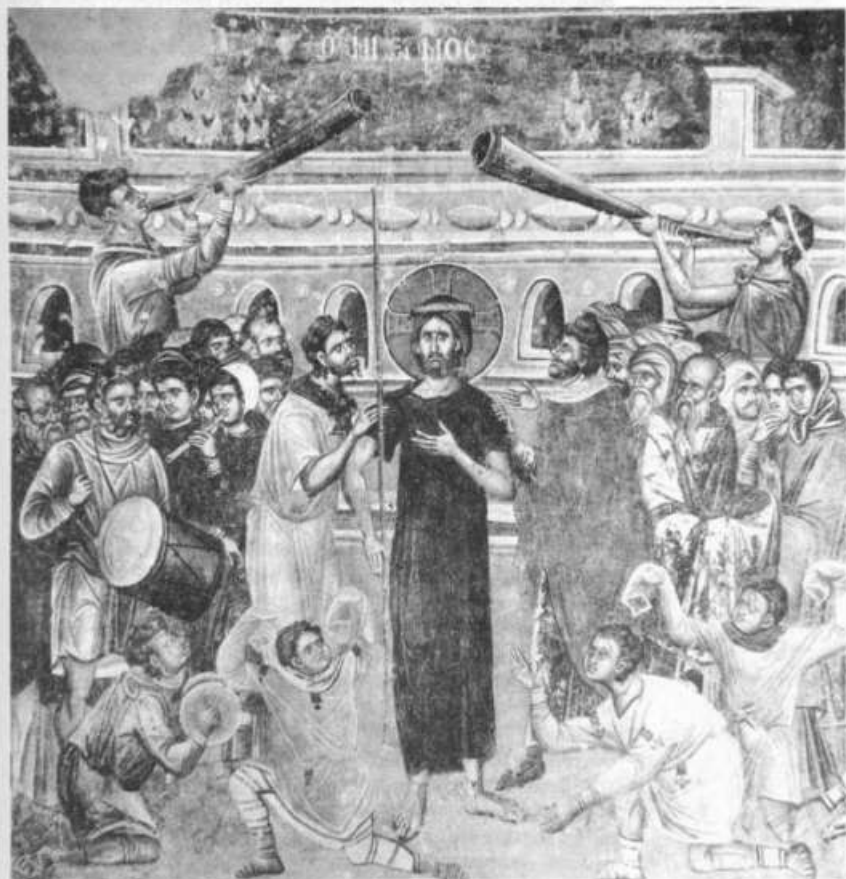
Старо-Нагоричино,  
церковь Св. Георгия,  
фрески 1317–1318 гг.  
(илл. на с. 149, 557)

Когда оба мастера — вероятно, к 1315 году — стали работать в Старо-Нагоричине, задужбине короля Милутина, где в 1313 году после победы над турками была обновлена церковь, посвященная св. Георгию, они уже полностью овладели приемами нового стиля и приобрели достаточный опыт для осуществления большого замысла — росписи великолепной пятикупольной церкви. После завершения работ в 1317/18 году, во время правления игумена Вениамина, живописцы, должно быть, с большим удовлетворением оставили свои подписи на цитах двух святых воинов на северной стене и юго-западном столбе. Мастера завершили свою поистине крупнейшую и значительнейшую работу.

Пантократора, «Небесную литургию» и пророков они расположили в центральном куполе. Пишущих евангелистов поместили в парусах, а их поясные изображения — в боковых куполах. Богородицу на престоле, окруженную ангелами, живописцы изобразили в конхе апсиды, а циклы Великих праздников, Страстей, Чудес и Притч, сцены после Вознесения Христова и из жития св. Георгия распределили по стенам наоса. Богородичный цикл помещен в жертвеннике, а цикл сцен из жития св. Николая — в диаконнике. Верхние зоны притвора заняли сцены Месяцеслова, а в алтаре и в апсиде находились ехаристические по значению композиции — «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве».

В изображениях нижней зоны отразилась позиция сербской церкви по отношению к Македонии, совпадающая, очевидно, со взглядами королевского двора. В композицию «Поклонение жертве» введены охридские святые Климент и Константин Кавасила, а возле них представлена фронтальная фигура первого сербского архиепископа — св. Саввы. На западной стене — местночтимые пустыnnики Прохор Пчинский и Иоаким Осоговский. Король-титор, представленный в сопровождении Симониды, поднял свой портрет до триумфального звучания тем, что рядом с его изображением помещена фигура св. Георгия, дарующего Милутину как победителю поднятый меч. Свои заслуги Милутин подчеркнул воспроизведением монограммы и своего титула на капителях в притворе, а

Старо-Нагоричино, церковь Св. Георгия. Поругание Христа. 1317–1318



изображение покровителя династии св. Стефана поместил перед Богородицей на северо-западном столбе храма. Покровитель храма св. Георгий и святой, соименный тогдашнему игумену, — св. Вениамин, изображены на юго-западном столбе возле Христа. В композиции иконостаса также нашла отражение важная для Сербии политическая идея: по одну сторону от царских врат помещена фигура св. Георгия, покровителя храма и небесного дарителя Милутиновых побед, а по другую — Богоматери Пелагонитиссы.

Как в церквах Св. Никиты и Кралевој, обширные и наиболее заметные поверхности стен мастера отвели для самых важных изображений. Сцены эти и в художественном отношении наиболее выразительные. Северную и южную стены наоса занимают сцены из житийного цикла св. Георгия, которые, против обыкновения, не разделены полосами разгранки, а объединены в цельную панораму с великолепными формами рисованной архитектуры, помещенной в пейзаже.

На западной стене находится огромная развернутая композиция «Успение», представлено и «Погребение Богоматери». Благодаря иконографическим новшествам эта композиция соединила в себе торжественную фронтальность сцены «Успение Богоматери» и ритмичность движения процессии, сопровождающей ее тело на погребение. Богатый опыт, накопленный художниками, наиболее полно проявился в росписях нагоричинского храма, где художники показали себя мастерами изображения многолюдных сцен и геометрично построенных композиций.

Движения фигур в росписях нижних зон и в алтарных композициях направлены к апсиде, а фигуры на столбах устремлены к центру храма, что достигается четким ритмом многократно повторяющихся поз. Композиции на северной и южной стенах как законченное целое представлены точно одна против другой. Геометрическая четкость и логика в расположении материала создали строгое по характеру и уравновешенное, симметричное по композиции целое. Ясность и наглядность, с которыми классически мыслящим мастерам удалось живописными средствами передать богословскую ученость своей эпохи, являются безусловными достоинствами нагоричинских росписей.

Сейчас трудно определить авторскую принадлежность того или иного изображения, и не только потому, что здесь оба мастера меньше придерживались своей прежней практики в распределении поверхностей стен, которые предстояло расписать, но и потому, что в Нагоричине после долгих лет совместной работы они сблизились почти до слияния своих почерков в единую манеру. Примечательно, что уже в это время они имели многочисленных помощников, среди которых были живописцы, как, например, расписывавший диаконник и отличающийся гораздо более низким уровнем мастерства<sup>53</sup>.

*Примечание 53*

В Грачанице, куда придворная живописная мастерская Милутина перенесла свою деятельность сразу после завершения фресок в Нагоричине и где она закончила работы перед смертью короля (в 1321 г.), помощники



Михаила и Евтихия смогли взять на себя выполнение еще более значительного заказа. Несмотря на отсутствие надписей, по особенностям некоторых фресок видно, что работой все еще руководили два старых мастера. Основные темы нагоричинской росписи — Праздники, Страсти, цикл сцен по Воскресению, Чудеса и Притчи, Месяцеслов, богородичный цикл и житие св. Николая — повторяются и в Грачанице. Однако здесь не только увеличено число сцен в некоторых циклах, но и добавлены сюжеты, отсутствующие в Нагоричине, — ветхозаветные сцены в алтаре, «Страшный суд» и генеалогическое древо Неманичей во внутреннем притворе, грамота Милутина Грачаницкой епископии на стене диаконника. При этом были использованы новые, до тех пор неизвестные иконографические решения. Сцены ветхозаветные и евангельского характера, размещаемые обычно в алтаре, и сцены с богородичной прообразовательной символикой, изображаемые на стенах притвора, соединены в росписях храма в Грачанице в один цикл в алтаре, получив тем самым дополнительный углубленный смысл. «Страшный суд», созданный перед смертью Милутина, поставлен в непосредственную связь с его портретным изображением и с «Лозой Неманичей», решенной здесь впервые по образцу иконографии ветхозаветного Древа Иесева. Велико число новшеств и в композициях циклов, порой уникальных по своим иконографическим особенностям в истории византийского искусства («Сошествие во ад», «Успение» и др.). В росписи в Грачанице более, чем в любом другом памятнике времени Милутина, проявились многогранность символического значения сцен и богословская ученость эпохи. Церковь в Грачанице служила кафедральным храмом местного епископа, и от этого зависели особая глубина и емкость идейного содержания ее живописи. Естественно, что в Грачанице — храме Рашки, как и в других рашских церквях (Левишке, Жиче, Кралевой), опущены все македонские темы, кроме образа св. Климента. Территории, на которых были воздвигнуты эти храмы, определили выбор почитаемых святых.

В церкви в Грачанице так же, как в церкви Св. Никиты в Нагоричине и Кралевой церкви, самые крупные и стилистически наиболее выразительные композиции получили почетное место на больших участках стен в подкупольном пространстве («Воскресение», «Сошествие во ад», «Снятие со креста», «Успение», «Оплакивание Христа», «Положение во гроб») или на западной стене («Страшный суд»). «Воскресение» заняло наиболее вы-

Грачаница, церковь  
Успения Богоматери,  
фрески ок. 1320 г.  
(илл. на с. 152, 485)

Грачица, церковь Успения Богоматери. Страшный суд. Деталь. Ок. 1320



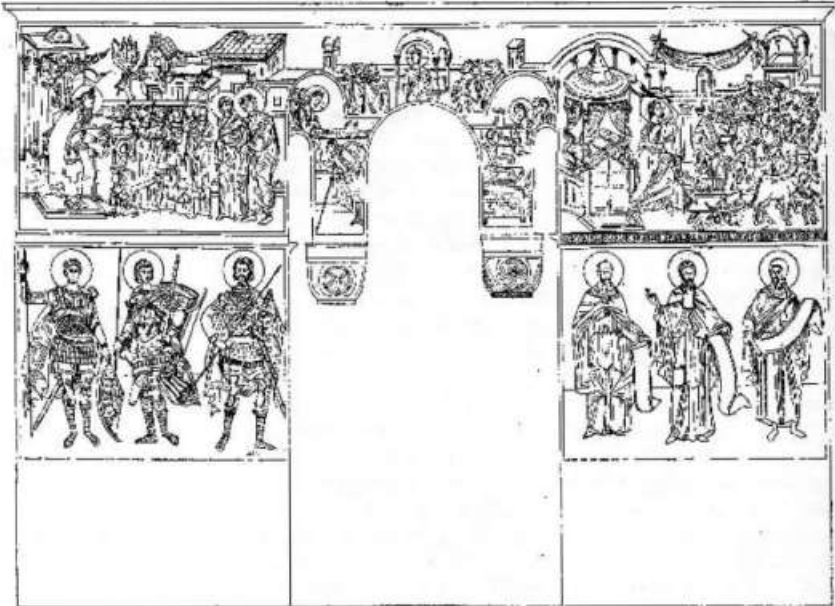
игрышное место — на всей стене над иконостасом, что не случайно: престарелый король был занят мыслями о смерти. Все эти композиции являются произведениями лучших мастеров, по большей части Михаила и Евтихия, причем некоторые фрески, такие, как «Рай», персонафикация моря из «Страшного суда», портреты ктиторов, являются подлинными шедеврами. Впрочем, ясно видно, что и некоторые из помощников этих живописцев были в состоянии в высшие моменты творчества подняться до вершины их мастерства (св. Иоанн Предтеча в жертвеннике, св. Меркурий на северной стене, портрет св. Саввы и др.). С точки зрения стиля гречаницкая живопись представляет собой поистине синтез всего опыта, умения и таланта живописцев придворной мастерской Милутина, вдохновленных столичным искусством Палеологовского ренессанса. Можно даже сказать, что самая красивая церковь, которую построил Милутин, получила самую великолепную в живописном отношении и самую возвышенную в богословском смысле роспись<sup>54</sup>.

Король Милутин был известен как покровитель церкви и за пределами своей державы. Его задужбины находились в Святой земле — Палестине, в Константинополье, Салониках, на Афоне, а его вклады доходили до церкви Св. Николая в Бари и ризниц Ватикана. Его представители делали заказы самым лучшим тогдашним мастерам, независимо от того, где они работали. Так, поставив себе задачей обновить и достроить задужбину своих почитаемых предков — монастырь Хиландар на Афоне, Милутин пригласил строителя, завершившего в 1293 году главный монастырский храм, и церковь эта оказалась самой красивой среди построек того времени на Афоне. Живописные работы, проводившиеся в храме между 1318–1320 годами, выполнялись под руководством безусловно выдающегося мастера. По-видимому, им был Георгий Каллиергис, константинопольский и салоникийский живописец, назвавший себя в одной из надписей «лучшим в Фессалии». Его деятельность в Константинополье высоко оценил знаменитый писатель Мануил Фил, а его произведения — такие, как фрески в небольшой церкви Христа Спасителя в Верии 1315 года и, очевидно, росписи в церкви Св. Николая Орфанос в Салониках, — говорят о нем как о художнике выдающихся способностей. Как свидетельствуют источники, этот мастер находился в тесном контакте с хиландарскими монахами и они прислушивались к его мнениям о художественных произведениях. Роспись в церкви Богоматери в Хиландаре, эта подлинная «энциклопедия живописи»,

*Примечание 54*

**Хиландар,**  
**церковь Богоматери,**  
**фрески**  
**ок. 1318–1320 гг.**  
*(илл. на с. 154,*  
*486, 487)*

Хиландар. Церковь Богоматери. Фрески южной певницы. Ок. 1318–1320. Схема.



сильно пострадала при поновлении в начале XIX века. Иконография композиций, сохранившаяся благодаря тому, что потемневшие от копоти фрески переписывались по старым копурам, во многом напоминает фрески Каллиергиса в Верии. А расчищенные или не подвергавшиеся переписыванию фрески и иконы — «Рождество Богоматери», «Введение во храм», «Изгнание торгующих из храма», «Недреманное око», ктиторские портреты и т. д., икона «Введение во храм» и изображение архангела — по почерку и утонченной манере письма чрезвычайно близки произведениям «лучшего мастера Фессалии». Это был живописец, придерживавшийся тех же художественных принципов, что и мастера при дворе Милутина, но его произведения отличаются более светлым колоритом и еще ббольшим совершенством исполнения. В иерархии мастеров Андроника II Палеолога он занимал верхнюю ступень лестницы<sup>50</sup>.

В годы правления Милутина далеко не все заказчики живописных работ в Сербии могли свободно, когда им это было необходимо, обращаться к тем мастерам, чьи услуги могли потребоваться королю. Королевских заказов было слишком много, чтобы у мастеров оставалось

*Примечание 55*

*Биело-Поле,  
церковь Св. Петра,  
фрески ок. 1320 г.  
(илл. на с. 483)*

свободное время. Поэтому образовались особые артели мастеров, взявшие на себя удовлетворение все более растущих потребностей иных заказчиков, не принадлежавших к придворному кругу. Об этом свидетельствуют росписи, сохранившиеся в двух небольших церквях — епископской и вельможной. Кафедральная церковь хумских епископов, небольшой храм Св. Петра в Биело-Поле на Лиме, была восстановлена после ее разрушения болгарями во второй половине XIII века. В 20-х годах XIV века она была расписана. Частично сохранившиеся сцены из цикла Великих праздников и поврежденные портреты сербских архиепископов и епископов рядом с портретным изображением первого ктитора этого храма — князя Мирослава, брата Немани, в притворе позволяют заключить, что стилю выдающихся живописцев подражали и менее искусные мастера. Искусство тех и других питалось одинаковыми эстетическими принципами; изображенные ими святые схожи между собой по внешнему виду, но менее талантливым живописцам недостает последовательности, художественной дисциплины, чтобы достичь совершенства. Необычные иконографические решения, особенно в «Вознесении» и «Преображении», зависят от того, что мастера опирались на такие толкования евангельских событий учеными православными богословами, которые редко отражались в искусстве. Своеобразие иконографии, равно как и то, что в состав декора включены портретные изображения местных церковных деятелей, обусловлено самим характером церкви в Биело-Поле, которая являлась одним из кафедральных соборов Сербии<sup>56</sup>.

Примерно в те же годы возникли и росписи церкви Богоматери Одигитрии, построенной в 1315 году в Муштутиште в Метохии — в задужбине великого казначая Драгослава. Небольшие фрагменты, оставшиеся от живописи 1320 года, — отдельные фигуры в алтаре и северо-западном углу наоса — показывают, что, несмотря на холодную гамму красок и светлый колорит, росписи в целом находятся в русле художественных концепций той эпохи. Мастера Муштутиште идут даже несколько дальше: стремясь отойти от академических приемов моделировки, они используют способ быстрого нанесения белил на изображения ликов и рук святых. Своим темпераментом они предвосхищают появление тех мастеров, которые после смерти Милутина, освободившись от влияния великих придворных живописцев, преданных классицизму и строгим правилам, начали поиски новых средств выразительности<sup>57</sup>.

*Примечание 56*

Муштутиште,  
церковь Богоматери  
Одигитрии,  
фрески ок. 1320 г.  
(разрушена  
албанскими  
националистами  
в 1999 г.;  
илл. на с. 156)

*Примечание 57*

Муштушите, церковь Богоматери Одигитрии.  
Святитель. Ок. 1320



С появлением в сербской среде Михаила и Евтихия здесь полностью изменились эстетические взгляды на религиозное изображение. Оба художника последовательно шли тем же путем, по которому развивалась живопись в Константинополе и Салониках, — они ни на шаг не отставали от императорских мастеров. Поэтому неудивительно, что на протяжении первых двух десятилетий XIV века сербские памятники нового направления возникли точь-в-точь в те же годы, что и фрески в прославленных храмах столицы Византийской империи и города св. Димитрия — Салоник, тех центров, где мастера в отношении стиля и программ росписей были самыми последовательными сторонниками ведущих византийских тенденций. Не чем иным, как только непосредственными контактами между живописными мастерскими при дворе сербского короля и при дворе его родственника — византийского василевса, могут быть объяснены идентичность и одновременность появления там художественных новшеств, а также и приблизительно одинаковый художественный уровень произведений. Общими чертами обеих мастерских являются совершенство исполнения и неукоснительное следование классической мере и классическим формам. Благодаря Михаилу и Евтихию, а также мастерам, обучавшимся у них, живопись в Сербском королевстве вновь поднялась до такого уровня, что стала значительным явлением в искусстве всего православного мира. Действительно, после мастера Сопочан едва ли появлялся в Рашке живописец, который мог бы соперничать со столичными, константинопольскими мастерами. Росписи церкви в Градаце, фрески третьего слоя в церкви Св. Петра в Расе, росписи времени короля Драгутина в Столпах Св. Георгия и в Арилье свидетельствуют, что живопись в Сербии, удаляясь от творческого первоисточника, постепенно становилась все более провинциальной. Только после восстановления придворной мастерской королем Милутином Сербия вновь включилась в международное развитие православного искусства. Новое, придя в сербскую живопись, быстро привлекло внимание и менее значительных местных мастеров, из которых образовался все расширяющийся круг его последователей.

Новое искусство сильно отличалось от живописи Сербии предшествующего периода. Вместо огромных появились небольшие изображения; фигуры колоссальных размеров и атлетического облика были заменены значительно меньшими и не столь могучими. Монуменальность и широта письма уступили место почти иконописной тон-

кости. Фронтальная, разворачивающаяся в ширину композиция, торжественная и величественная, подобная финальной театральной сцене, стала замкнутой по своему построению и обрела ритм античных рельефов. Прежняя композиция, обращенная к верующему, побуждала его к молитве, новая же была предназначена только для рассматривания. Исчез непосредственный контакт между образами фресок и верующими, пропала «иконность» религиозных изображений. Фигуры теперь даны в движении, они помещены в иное, чем прежде, условное художественное пространство, и поэтому они уже не образуют изолированных сцен — «кадров», обращенных к зрителю. Главную заботу живописца составляет теперь не репрезентативность сцены, а передача события или происшествия. Действительно, теперь изображение превратилось в сцену, выхваченную из общего развития драматического действия, оно перестало быть отдельной, завершенной, как прежде, патетичной по духу композицией. Вот почему византийский придворный поэт Мануил Фил (ок. 1275 — ок. 1345), оставивший после себя ряд описаний современных ему художественных произведений, высказал желание дополнить изображение словами: ему хотелось, чтобы святые начали говорить, так как реальность их изображения достигла степени, прежде неизвестной. Мануил Фил не приходит в состояние духовного экстаза перед художественным произведением, а прослеживает в нем действие, слово, душевные движения, то есть именно то, что и хотят теперь выразить живописцы.

Сложению новых типов композиций чрезвычайно способствовали архитектурные кулисы, изображавшиеся на фоне. По сравнению с искусством XIII века они стали более развитыми, размеры построек увеличились, они стали более фантастичными, роль их возросла как никогда прежде. Во втором десятилетии XIV века живописцы византийского мира выработали твердые принципы перспективного сокращения форм рисованной архитектуры, нашли собственные решения для создания иллюзорного пространства, не использовавшиеся ни до, ни после них. Они применяли одновременно несколько систем перспективной проекции, каждая из которых в отдельности встречалась в живописи и раньше, но, использованные одновременно, они оказались наиболее результативными. Преобладающей стала так называемая обратная перспектива, в соответствии с которой масштабы изображенных архитектурных форм сокращаются по направлению к зрителю, в противоположность приемам живо-



писцев Ренессанса, которые основывались на знании научной, геометрической перспективы — линейной. Такой способ не давал возможности подчеркнуть глубину пространства: изображение не развивалось в глубину, а, являя цельность стеной плоскости, несущей на себе композицию, раскрывалось в сторону зрителя. Расположением своих масс архитектурные кулисы подчеркивали композиционный центр или выявляли главное действующее лицо. В то же время, комбинируя различные точки зрения — сверху и снизу (перспектива «с птичьего полета» и «лягушачья» перспектива), слева и справа, живописцы добились того, что произведение получило свою собственную, подчиненную особым законам жизнь. Здесь, как и в драме, достигалось единство места и действия.

Организованное таким образом пространство художники наполняли фигурами, число которых, как правило, так велико, что каждая отдельная фигура словно теряется среди этого множества. Узнаются лишь главные персонажи. На основе закона симметрии и равновесия масс фигуры либо сгруппированы вокруг центрального мотива сцены, либо ритмичной вереницей тянутся одна за другой. Наиболее интересен тот случай, когда сцена перегорожена низкими стенами и фигуры располагаются в двух или трех планах. Тем самым каждый из этих композиционных планов обретает возможность жить собственной художественной жизнью. Фигурки появляются также в окнах изображенных зданий, среди пейзажных кулис, выглядывают из-за крепостных стен. Наряду с большим количеством фигур в композициях встречается и множество различных предметов обстановки: кровати, стулья, скамьи, колыбельки, аналои, сосуды и т. д. Никогда прежде в религиозных композициях в Византии не встречалось такого количества действующих лиц и предметов. Наполненность и повествовательность сцен стали методом интерпретации текста, наиболее подходящим способом удовлетворить стремление к иллюстративности, к тому, чтобы наиболее близко следовать книжному изложению сюжета.

Огромное число новых сюжетов появилось теперь на стенах храмов. Евангелие и традиционные литургические тексты, источник вдохновения живописцев, дополнялись поучениями и толкованиями мудрых богословов; церковные песнопения и жития становятся любимым чтением; ученость считается особым достоинством. Богословские знания, выходящие за пределы чисто художественного, питали идеалы живописцев и их меценатов.

Вот почему так много необычного и в иконографии тогдашнего искусства, так много загадочного в живописных композициях.

В полифонии тогдашней живописи можно различить и звучание реальной жизни раннего XIV века. Целостность священных сцен то и дело нарушается появлением фигур в современных одеждах — пажа или служанки, палача или восточного купца. В изображение проникают отдельные мотивы, взятые из природы: кипарис, возвышающийся из-за кулисы, птица, прилетевшая к водному источнику, бегущее животное в гористом пейзаже. Покой воспроизводится придворные обычаи, сцены из повседневной жизни, а также картины полевых работ, но участники этих сцен облачены в античные одежды. Ощущение реальности, вносимое такими деталями, снимается стилизацией, обычной для византийского искусства, антикизирующим видом целого, колоритом, далеким от естественных соотношений. По общему духу это искусство сохраняет верность прежним принципам: в воображаемое включаются элементы жизненного, существующее сливается с вымышленным; духовность и возвышенность используют мотивы реального и материального, чтобы обрести больше достоверности, понятности и благодаря этому стать доступнее, легче для восприятия.

**Образование Царства.** Память о короле Милутине наложила отпечаток на годы, непосредственно последовавшие за его смертью. Его государственная деятельность, позиция в области законодательства, отношение к искусству, сама его личность надолго остались для потомков образцом для подражания. Царь Душан, минуя отца, в своем «Законнике» восславляет Милутина как своего предшественника, помещает его портретное изображение рядом со своим в Белой церкви Каранской и в церкви Христа Пантократора в Дечанах, а во фреске церкви Св. Димитрия в Печской патриархии, изображающей сербский державный собор, возвеличивает восшествие Милутина на престол. И действительно, были веские основания продолжать и развивать политические принципы короля Милутина и культурные тенденции его эпохи. Душан, вступивший на престол в 1331 году, начал претворять в жизнь его идеалы. В результате больших завоевательных походов 1334 года он захватил у Византии ряд городов, важнейшими среди которых были Охрид и Прилеп, а уже в 1345 году его воинские отряды завладели большой территорией Фессалии и Эпира вплоть до

Коринфского залива, так что и Серры и Афон оказались на территории его государства. Полный гордости, он в конце 1345 года провозгласил себя в митрополичьей церкви в Серрах царем сербов и греков, а на Пасху 1346 года перед державным собором в Скопье болгарский и сербский патриархи и охридский архиепископ возложили на его голову царскую корону. Сербское государство стало царством сербов, греков, болгар и албанцев, а во главе церкви стал патриарх. Ощущение безмерного и на первый взгляд долговечного могущества охватило все высшие слои общества, а будущее присоединение Салоник и восшествие сербского правителя на престол православных императоров в Константинополе казалось лишь вопросом времени.

Десятилетнее правление полуслеплого Стефана, отца Душана, оставило едва заметный след в истории сербского искусства. Его задужбины — Спасовица, воздвигнутая на Велбужде после победы над болгарями, церковь Св. Николая Дабарского на реке Лим и Дечаны, его усыпальница, — или остались незаконченными, или позднее были разрушены. Такая же судьба выпала на долю церквей, возводимых его архиепископом Никодимом: церковь Св. Саввы в Лизице исчезла с лица земли, а храм Св. Димитрия в Пече был расписан много позднее, при одном из его наследников. Однако именно третье десятилетие XIV века стало поворотным этапом для истории византийской живописи. Правда, перемены, которые тогда произошли, обнаружили себя лишь в памятниках немного более позднего времени. Тем не менее уцелевшие изображения нескольких ликов из композиции «Поклонение жертве» в церкви Св. Николая Дабарского показывают, что как раз тогда классицизм зрелого Палеологовского ренессанса начинает утрачивать свое значение. В Сербии больше не работали королевские живописцы Михаил и Евтихий, а с ними исчез и замечательный придворный стиль.

Во второй четверти XIV столетия, а особенно в 40-х и 50-х годах, когда во владении Сербского государства находились обширные территории, распалось существовавшее веками единство замысла и художественного воплощения. На арену культурной истории выступили новые общественные силы, присутствие которых ранее едва ощущалось. Если прежде искусству в Сербии покровительствовали в основном правящая династия и архиепископы, которые также были близки ко двору, то со времен Душана роль меценатов начинают брать на себя более широкие слои общества и самые различные общественные инсти-

Церковь

Св. Николая Дабарского  
на реке Лим,  
фрески ок. 1330 г.

туты. Не только двор, который и далее, без сомнения, оставался главным заказчиком, но и архиепископы в Пече, и знать по всей территории страны, а несколько позднее и Охридская архиепископия начинают определять развитие искусства. Каждый из них вносит свои представления, прибавляет те или иные детали, изменяющие иконографию. Однако одновременное существование в сербском искусстве различных стилистических направлений объясняется не столько влиянием на него многочисленных сословий или учреждений, сколько иными причинами. Так, местные традиции в искусстве тех или иных областей более решительно, чем сословная принадлежность ктиторы, определяли разнообразие церковных изображений по всей огромной государственной территории Сербии. Около двух десятков памятников живописи второй четверти XIV века, расположенных в центральных областях страны, свидетельствуют об очень большой близости в понимании стиля сербским двором и сербской церковью, тогда как в области идеологии между ними существуют известные расхождения. Знать в Македонии и вокруг столиц, Скопье и Призрена, внимательно следя за событиями при дворе, стремилась подражать наиболее ценным художественным достижениям. Удаленная от центров феодальная знать на севере, в Рашке, была не в состоянии следить за придворной культурой и оказалась отсталой в художественном отношении. Охридская архиепископия со времени ее завоевания Сербией тщательно сохраняла в своей живописи собственные традиции и оставалась верной местным культам. Так образовались многочисленные направления в искусстве Сербского государства, которые в настоящее время довольно трудно проследить и систематизировать.

*Дечаны и родственные им памятники* Живописцы, выполнявшие заказы сербского двора и архиепископии, и неизвестный мастер, писавший для близкого к ним высокого сановника, остаются самыми верными последователями художественных традиций придворной мастерской Милутина. До завершения росписи Дечан — самого крупного художественного комплекса средневековой Сербии и наиболее значительного из сохранившихся памятников эпохи Душана — придворные и архиепископские мастера расписали ряд храмов, которые вместе с Дечанами составляют целостную и своеобразную группу.

Самым ранним памятником из созданных в традициях искусства Милутина являются росписи церкви Бого-

матери (Спаса) в селе Кучевиште близ Скопье. Они возникли около 1330 года по заказу знатной семьи, членами которой были Асен, Радослав и Владислава. Король Стефан Дечанский дал им дарственную грамоту на владение, а царь Душан с одобрения жупана Радослава передал эту церковь в дар своему монастырю Св. Архангелов около Призрена. Росписи здесь полностью сохранились. В куполе изображены Пантократор и пророки, в парусах — евангелисты, в апсиде — Богородица и «Поклонение жертве», а «Причащение апостолов» перенесено на боковые стены алтаря. Великие праздники написаны на сводах, Страсти — в самых верхних зонах стен, сцены по Воскресении — на северной стене и в алтаре, а композиции богородичного цикла размещены по всей церкви без соблюдения традиционной последовательности: они начинаются с четырех композиций в жертвеннике, продолжаютс я двумя сценами в алтаре («Благовещение Анне» и «Первые шаги Богородицы») и на южной стене («Введение во храм») и завершаются на западной стене («Успение», под которым расположено «Рождество Богородицы»). В нижнем регистре находятся изображения самых знаменитых монахов, а в диаконнике — фигуры епископов. Здесь же изображения Богородицы Элеусы и св. Николая, выделенные благодаря своим большим размерам и расположению в специально украшенных нишах.

Фрески были созданы по меньшей мере двумя живописцами-греками, переселившимися в этот край. Они оставили греческие обозначения рядом с изображениями святых. В тех же случаях, когда имена святых переданы в славянской транскрипции, они характерным образом искажены. Первый живописец придавал формам подчеркнутую пластичность, у другого они выглядят более плоскостными из-за резкого высветления карнации. Оба, в сущности, следовали искусству мастеров Милутина. По гармонии колорита, приемам построения композиций и общей схеме росписей храма они недалеко ушли от принципов первых двух десятилетий XIV века. Определенная жесткость в рисунке, отсутствие наполненности форм и особого благородства в цветовой тональности говорят не только о меньшем мастерстве художников, но и о новых явлениях в искусстве Сербии. Несколько укороченные пропорции фигур с крупными головами свидетельствуют о том, что мастера отошли от строгого канона своих учителей, вдохновляемых античностью. Склонность к повествовательности выражена у них более активно. Каждая сцена из цикла Великих праздников расширена благода-

Кучевиште, церковь Богородицы (Спаса), фрески ок. 1330 г. (илл. на с. 491)

ря тому, что одно или два изображения в виде пролога и эпилога дополняют рассказ о событии. Так, рядом с «Крещением» помещена «Проповедь Иоанна Крестителя», рядом с «Воскрешением Лазаря» — «Встреча Христа с Марфой и Марией», возле «Преображения» — «Беседа Христа с апостолами», возле «Входа в Иерусалим» — «Обретение апостолами осла и ослицы», рядом с «Воскресением» — «Возвращение Богородицы и апостолов в Иерусалим» и «Введение во храм». Повествовательностью отмечена и иконография отдельных сцен (в композиции «Распятие» одна из женщин собирает в чашу кровь Христа, в композиции «Вход в Иерусалим» мать кормит грудью дитя и др.). Новые идеалы, тяготение к иллюстративности, давшие о себе знать в византийском искусстве времен короля, становятся все заметнее.

Кучевинште,  
западная пристройка,  
фрески до 1337 г.

Не позднее 1337 года возле западного фасада церкви была возведена еще одна постройка с центральным порталом, с двумя боковыми капеллами для погребения и с параклессием на верхнем этаже. В южной капелле помещены портреты короля Душана и его жены Елены, из чего следует, что роспись закончена еще до того, как у них родился сын Урош. Заказчиками росписи были воевода Деян и его жена Владислава — сестра жупана Радослава, поэтому они представлены рядом с правителями. Трое их детей изображены в северной капелле. Согласно надписи рядом с южным входом, их сыновей звали Иоанном и Димитрием. К росписи капелл приступили, вероятно, сразу после окончания работ в церкви, ибо в нижних регистрах росписи капелл изображены апостолы и святые воины, фигуры которых, очевидно, намеренно не были представлены в церкви. Фрески придела выполняли не те мастера, что работали в храме. Судя по фрагментам стен иллюстраций 148 псалма, помещения были предназначены для захоронений. Росписи когда-то горели, так что их первоначальный колорит изменился. Позднее, около середины XIV века, над входом в храм было написано огромное поясное изображение Богородицы с Христом, отличающееся монументальностью и реалистичностью черт<sup>58</sup>.

Примечание 58

Трескавац, церковь  
Успения Богородицы,  
фрески ок. 1340 г.  
(илл. на с. 490)

После завоевания Прилепа в 1334 году король Душан приступил к обновлению расположенного высоко над городом известного монастыря Трескавац. Он дал ему три грамоты на владение имуществом, и, видимо, одновременно были начаты работы по росписи церкви. Как «король Сербии и Далмации» Душан изображен возле прохода из притвора в наос церкви. От росписей уцелели

лишь фрагменты в южном нефе (несколько фигур в рост) и уникальные в византийском искусстве росписи притвора: над фигурами мучеников в рост расположены сцены, иллюстрирующие церковный календарь — Месяцеслов (январь, март, апрель, июнь, август) с греческими стихами известного византийского гимнографа Христофора Митиленского. В южном куполе притвора находится поясное изображение Христа Эммануила, а в северном — впервые — изображение Небесного двора (в одеждах византийских придворных), иллюстрирующее стих 44(45) псалма. Полуфигура Христа-царя занимает здесь свод, а Богоматерь-царица и царь Давид в сопровождении святых воинов, которые одеты как византийские сановники, с высокими головными уборами и жезлами в руках — отличительными знаками высоких придворных чинов, приближаются к Престолу уготованному. Позднее эта тема станет одной из любимых в Македонии.

Поэтические по настроению росписи Трескаваца, созданные греческими изографами, вместе с тем сильно проигрывают от академического следования старым образцам. Они повторяют принципы начала XIV века — некоторые сцены Месяцеслова опираются даже на решения росписей Нагоричина. В пропорциях фигур заметна ориентация на античную традицию. По колориту эти росписи близки к памятникам, созданным незадолго до росписей Трескаваца, а в моделировке фигур схематично повторена манера предшествующих живописцев. Лишь подчеркнутая пластичность, менее активное использование широких зеленых теней на ликах и отказ от внешней их красоты говорят о том, что художники не вдохновлялись больше классицистическими образцами Палеологовского ренессанса и что это живописное направление приближалось к своему закату<sup>59</sup>.

После того как в 1335 году было завершено строительство церкви Пантократора в монастыре Дечаны, туда по приглашению Душана прибыло большое число мастеров, которые, согласно надписи в храме, закончили работу над фресками в наосе в 1348 году, а в притворе — в 1350 году. Огромные площади пятинефной церкви и трехнефного притвора потребовали долголетнего труда многих рук. Душан собрал мастеров со всей обширной территории своего государства. Несмотря на все старания художников приспособиться друг к другу, они все же не смогли стереть различий между собой. При внимательном изучении обнаруживаются не только различия в манере письма живописцев, но и их неодинаковые спо-

#### Примечание 59

Дечаны,  
церковь Христа  
Пантократора,  
фрески до 1350 г.  
(илл. на с. 166,  
167, 492)

собности. Ни в одном храме Сербии нельзя увидеть такого точного среза всех художественных явлений, как в Дечанах.

Давно уже сказано, что дечанская живопись энциклопедична по своему характеру. В двадцати огромных циклах, покрывающих стены церкви, запечатлена вся ученость создавшей ее среды и все знания живописцев. Во множестве композиций и в отдельно написанных фигурах нашли выражение отношения современников к вере, Богу и к земным делам. В росписях Дечан отразились взгляды сербского двора и представителей высшего церковного клира на задачи искусства в его служении религии и прославлении династии. Уже сам выбор тем говорит о том, что повествовательный дар живописцев значительно развился по сравнению с их первыми шагами в период правления короля Милутина. В его время традиционные сюжеты — Великие праздники, Страсти, Чудеса и Притчи, богородичный цикл, Вселенские соборы, Месяцеслов, Страшный суд, цикл, посвященный св. Николаю, вместе с евхаристическими и ветхозаветными композициями — обогатились новыми темами, прежде лишь изредка попадавшими на стены церквей



Дечаны. Церковь Христа Пантократора. Обращение Павла. 1345–1348



Дечаны. Церковь Христа Пантократора.  
 Апостол Филипп и внук царицы Эфиопской. 1345–1348



или вовсе не встречавшимися. Циклы из библейской Книги Бытия, Деяний апостолов, Притч Соломоновых, Акафиста Богоматери и сцены, иллюстрирующие книгу пророка Даниила, прежде редко встречались в живописи византийского мира; часть дечанских изображений уникальна, а некоторые композиции появляются впервые именно в Дечанах. Особое место отведено циклам житий святых: наряду со св. Николаем и Иоанном Предтечей тут прославляются покровители военных походов Душана — святые воины Георгий и Димитрий. «Древо Иессево» и «Древо Неманичей» дополняют этот огромный и притом сохранившийся до нашего времени ансамбль. Большое число циклов не единственное новшество, внесенное дечанскими живописцами. Следуя принципу повествовательности, они увеличивают число сцен в циклах до невиданного ранее множества, расчлняя иногда события одного цикла на более мелкие серии сцен. Таким образом, Дечаны превратились в богатейшую сокровищницу византийской иконографии, памятник, фрески которого благодаря тематическому изобилию стали неистощимым источником для творчества будущих мастеров.

Особое развитие в Дечанах получила иконография правителей. Здесь в многочисленных изображениях — от фигуры короля Стефана Дечанского с моделью храма в руках, помещенной над его гробницей около иконостаса, и от семейного портрета наиболее знаменитых Неманичей (св. Симеон, св. Савва, король Милутин, Стефан Дечанский, Душан и члены его дома) в юго-западном углу храма до развернутого генеалогического древа Неманичей в притворе — использованы одновременно все те иконографические приемы прославления сербского правящего дома, которые до правления короля Милутина существовали разрозненно и вводились постепенно. Кроме того, здесь было применено одно неизвестное до того времени решение. Над великолепным порталом, ведущим из притвора в наос, написаны склоненные перед огромным поясным изображением Христа Пантократора ктитория Стефан Дечанский и Душан, которые в окружении шестикрылых серафимов подносят Христу свернутые в свитки грамоты. Дечанскую композицию, опирающуюся на традиции византийской иконографии в изображении императора над порталом, отличают и своеобразные черты, связанные, очевидно, с каким-то особым текстом. В северо-западном углу притвора портреты царской семьи помещены рядом с изображением церковных иерархов — св. Саввы, патриарха Иоанникия и первого дечанского игумена Арсения, в чем выражена идея о единстве Сербского государства и церкви. Следуя утраченным ныне византийским образцам, живописцы в последней сцене Акафиста представили сербскую царскую семью, участвующую в литургической церемонии перед иконой Богоматери Одигитрии. Вероятно, традиционное в Византии присутствие императора на пасхальной литургии отразилось соответствующим образом и в сербских обычаях.

Особым вкладом в развитие иконографии архиепископов стало изображение Чина проскомидии в апсиде северного нефа, где этот литургический акт совершают первые иерархи сербской церкви — св. Савва и св. Арсений. Подобная сцена впервые появилась еще во второй половине XIII века в церкви Св. Апостолов в Пече. Эта композиция, в сущности, представляет собой переделанную на сербский лад иконографию Чина проскомидии, в котором участвуют высокие иерархи православной церкви, обычно — александрийские патриархи. Изображения особо почитавшихся первых дечанских игуменов — Арсения и Даниила, в период правления которых была осуществлена роспись храма, носят портретные черты. Столь

обширная и уникальная иконографическая программа дечанских росписей, вероятно, является заслугой этих игуменов, равно как и образованных людей из числа их блестящего окружения. Заслуги некоего неизвестного дворянина, по-видимому пожертвовавшего деньги для росписи параклессия Св. Георгия в притворе, также отмечены его портретом на северной стене притвора. Можно предположить, что им был Георгий Остоуша Печпал, родственник Душана.

Дечанские живописцы были свидетелями великих событий в истории Сербского государства. 1330-е годы были отмечены крупными завоевательными походами Душана. В 1340-х годах он стал царем, а сербская церковь из архиепископии была возведена в ранг патриархии. Накануне окончания росписей в Скопье торжественно был принят «Законник» царства. Некоторые из этих важных перемен отчасти отразились в живописи. Так, если в верхних регистрах росписей Душан изображен как король и соответствующая надпись сообщает его титул, то в нижнем он представлен в полном царском достоинстве. Именно тогда был сделан для него перед иконостасом огромный мраморный трон, где он восседал во время литургии. Над треном изображена покровительница храма — Богородица с Христом на руках, а рядом — основатель Сербского государства св. Симеон Неманя.

Искусство времени правления Душана получило внешний блеск, достойный могущества великого правителя. Так, в отдельных архитектурных формах дечанского храма использованы традиции храмов в Студенице и Баньскокой, а во фресках вновь после длительного перерыва применяются дорогостоящие материалы, как в искусстве XIII века. На фонах композиций, расположенных в наиболее значимых в сакральном смысле местах храма, вместо дешевой краски используется голубая лазурь, а на нимбах и одеждах святых — наклеенные золотые листочки. Однако блеск дорогих украшений, большие размеры фигур в нижних регистрах и в композициях Праздников, исполненный рост пророков в куполе, огромное изображение Христа возле иконостаса — все это не согласовывалось с теми академическими принципами, которых придерживались живописцы. Последовательно сохраняя художественные традиции эпохи Милутина, мастера дечанской росписи не вышли в творческом плане за рамки этих традиций. Лишь изредка встречается в их фресках благородство форм, но нигде нет живописной сочности, почти нигде не ощущается стремление преодолеть ремес-

ленный подход — такими качествами характеризуется живопись наоса. Заметные во многих случаях нехватка эмоциональности и сухость живописной трактовки скрыты декоративностью целого и занимательными подробностями повествования.

Творческий вклад дечанских мастеров выразился в сфере познавательной. Они поставили перед живописью новые задачи, которые лишь много позднее получили законченные решения и снискали многочисленных сторонников. Так, многие композиции Великих праздников разворачиваются на фоне каменистого ландшафта, никогда прежде не встречавшегося в росписях, — целостного и вместе с тем разнообразно расчлененного уступами, холмами и горками. В некоторых композициях Чудес и Притч архитектурные фоны столь богаты и развиты, что порой превосходят изображения архитектуры в росписях времен короля Милутина, хотя написаны на основе тех же принципов перспективы. Расцвеченные разнообразными оттенками темных и светлых охр, они лишились прежней пестроты и выглядят естественно освещенными. Дечанские живописцы в большей степени, чем их предшественники, населяют некоторые композиции, наиболее подходящие по сюжету, многочисленными персонажами: пахарями, работниками, певчими, священниками, вельможами в современных одеждах, — так, словно хотят приблизить события Священной истории к своему времени. Из этих изображений можно получить множество сведений о материальной культуре и обычаях Сербии XIV века.

Следует отметить, что художественные нововведения встречаются чаще у тех дечанских мастеров, которые работали в нижних регистрах росписи западной части наоса и в притворе. Имея склонность к использованию более светлого колорита, они прибегали к особым, редко встречавшимся до них в искусстве Сербии, свежим и изысканным цветовым сочетаниям. Изображенные ими фигуры антиклассичны, подчеркнута характерные черты лиц помогают передать особенности персонажа. Моделировка фигур в нижнем регистре делает образы святых почти реалистичными. Никогда и нигде портреты членов правящей семьи не были изображены столь натуралистично, как в дечанском притворе. Изображение царя Душана — с крупной головой и крепким телом — далеко от идеализации и лести. Нигде более Душан не представлен с таким реализмом. Его сын Урош, толстоватый мальчик с двойным подбородком, смотрит вверх, словно чувствует себя неловко перед живописцем. Безволие, при-

сущее ему в детстве, осталось и тогда, когда он стал правителем. Выделение самых существенных черт личности потребовало высокого мастерства от живописца, который не ограничился простым копированием внешности, но благодаря обобщению форм и красоте живописи, с обилием лазурных оттенков, достиг уровня своеобразной художественной концепции. В художественном сознании мастера словно бы присутствовала мысль о том, что реализм возможен даже в рамках византийской стилизации.

Если мастера, расписывавшие наос в Дечанах, своей работой отметили конец целой эпохи в живописи, а их искусство подвело итог пятидесятилетнему развитию одного из художественных направлений на его завершающем этапе, то мастера, работавшие над фресками призора, поставили новые художественные проблемы, решению которых посвятили себя их преемники<sup>60</sup>.

Трудно окончательно определить, откуда прибыли в Дечаны изографы. Ни один из них, кроме «Сергия грешного», не оставил своей подписи. Росписи церквей в Кучевиште и Трескаваце, близкие по стилю дечанским, свидетельствуют о том, что подобное искусство бытовало ранее в Македонии. Надписи с именами некоторых святых, выполненные в транскрипции, принятой в Адриатическом Приморье, отдельные музыкальные инструменты на изображениях, напоминающие те, которые были характерны лишь для Далмации, — все это указывает как будто на южные города Адриатического побережья — места, откуда могли прибыть в Дечаны некоторые из мастеров, подобно тому как зодчий Дечан Фра Вита пришел со своими помощниками — строителями и каменотесами из «Котора, града королевского». Именно в период строительства Дечан в Дубровнике и Которе жили и работали многие живописцы-греки. Источники упоминают Николу и Мануила, а несколько позднее — другого Мануила, Георгия и Иоанна из Драча. Два художника как раз во время строительства и росписи Дечан обосновались в городе св. Трифона, там женились, обзавелись имуществом и оставили потомство. Группа греческих мастеров, имена которых не упомянуты, правда, в сохранившемся платежном документе, в 1331 году расписала кафедральный собор города Котора, посвященный св. Трифону. В сохранившихся от их работы композициях — «Распятие» и «Снятие со креста» в апсиде, — по сути своей соответствующих византийскому стилю, фигуры выполнены, однако, в духе готической утрированности, с деформациями, ведущими к натурализму. В этом отно-

*Примечание 60*

Котор.  
собор Св. Трифона  
(Трифона),  
фрески 1331 г.

шении они скорее родственны некоторым мозаикам в рещальне собора Св. Марка в Венеции, созданным в тот же период, нежели дечанским фрескам. Влияние католической среды, для которой мастера творили в Которе (чем и объясняется употребление ими готических латинских надписей), превратило живопись греческих мастеров в соборе Св. Трифона в симбиоз византийского и западных стилей. Возможно, что какая-то группа греческих живописцев из Далмации работала в Дечанах, но, безусловно, не та, что расписывала кафедральный храм Котора. Влияние греческих мастеров распространялось в то время довольно широко. Немногочисленные фрагменты фресок во францисканских церквах в Баре и Сваче на южной части побережья Адриатического моря заставляют обращать внимание на тот факт, что в католических церквах сербского Приморья культивировалась византийская манера письма<sup>61</sup>.

Примечание 61

Во время исполнения работ в Дечанах архиепископ Иоанникий, резиденция которого располагалась недалеко, в Пече, по-видимому, воспользовался столь близким присутствием большого числа мастеров для того, чтобы — надо думать, с одобрения Душана — завершить необходимые живописные работы в церквах Печа. Два мастера с одним помощником около 1345 года расписали стоявшую до той поры без фресок однонефную церковь Св. Димитрия, задужбину архиепископа Никодима (построенную до 1324 года). В куполе вновь возникла тема «Вознесения», изображения евангельских Праздников заняли верхние части стен, а ниже расположился цикл, посвященный св. Димитрию, и две сцены из жизни Богоматери. Традиционные евхаристические композиции в алтаре, фигуры святых в нижних регистрах, равно как и Праздники, еще не выявляют особых иконографических замыслов сербского архиепископа. Между тем на полях крестового свода в западном рукаве рядом с двумя первыми Вселенскими соборами помещены изображения двух сербских соборов: на одном представлено торжественное провозглашение автокефалии сербской церкви под председательством св. Саввы, а на другом Неманя в образе монаха Симеона возводит на престол короля Милутина. Над всеми парит медальон с Христом Логосом. Оба изображения сербских соборов, следующие в иконографическом отношении за текстами известного деятеля сербской письменности Доментиана, в сопоставлении с двумя изображениями великих Вселенских соборов были призваны передать мысль о борьбе за истинную веру. Действитель-

Печ,  
церковь Св. Димитрия,  
фрески ок. 1345 г.  
(илл. на с. 488, 558)

но, на одном сербском соборе Савва произносит перед епископами проповедь об истинной вере, а на другом Милутин, как все сербские и византийские правители при восхождении на престол, обязуется ее бдительно хранить. Подобные изображения сербских соборов не встречались в монументальном искусстве на протяжении пятидесяти лет. Сербский правящий двор для изображения своих святых предков нашел более общие и подходящие в новых политических обстоятельствах иконографические решения. Между тем сербская же церковь для изображения своей истории придерживалась еще иконографических традиций XIII века, возникших под непосредственным влиянием св. Саввы и его преемников.

Архиепископ Иоанникий оставил память о своем ктиторстве на заложённом двойном окне на западной стене. Текст его молитвы написан рядом с фреской, на которой коленапреклоненный св. Иоанникий молится перед Богородицею за своего тезку. Кроме того, живописец поместил изображение Иоанникия рядом с портретами Душана, его сына Уроша и св. Саввы на южной стене западного поперечного нефа. Все они написаны на красных фонах, что пришло в византийское искусство из античности. В Сербии такие фоны встречаются лишь иногда в портретах королей, возможно, как отличительный признак их знатности (подобно красному цвету одежд, обуви, надписей с обозначением их имен). Однако этим, вероятно, не исчерпывалось все значение цветного фона. Для Мануила Филадельфа, например, красный цвет фона, на котором был изображен один из святых, являлся символом горячей веры святого. На фреске в Пече и правитель и патриарх представлены в нетрадиционных одеждах: их темно-голубые и темно-красные облачения с вышитыми образами святых и своеобразные по форме, не встречавшиеся прежде головные уборы отличаются от литургического облачения патриарха и от одежд византийского императора, в которых обычно изображался сербский король.

Два мастера поделили работу подобно тому, как некогда живописцы в церкви Св. Никиты: один расписывал преимущественно южную часть храма, а другой — северную. Впрочем, последовательно такого разделения они не придерживались. Живописец южной стороны храма подписался по-гречески под изображением Богородицы в апсиде. Формулировка подписи: «Дар Божий из рук Иоанна» — чрезвычайно ярко говорит о понимании сущности художественного труда в православном мире. Иоанн был более значительным живописцем, чем его

анонимный собрат. Его уверенно моделированные фигуры и тщательно выполненный рисунок выглядят особенно благородно в сочетании с гармонией колорита и искусной передачей драпировок. Античные пропорции тел, типы ликов (служанка с сосудом в сцене «Рождество Богоматери», пастухи в сцене «Рождество Христово») свидетельствуют о его образованности, а естественный цвет почвы и реалистично написанные деревья и травы показывают, что, вероятно, это был живописец выдающихся способностей и передовых взглядов. Второй изограф, лишенный темперамента, весьма робкий в употреблении сильных светотеневых контрастов, работал блеклыми тонами красок, был менее искусен в компоновке сцен, рисунок же его выдает нетвердую руку. Ему, должно быть, помогал еще менее искусный мастер, выполнивший на северной стене церкви довольно слабую композицию «Преображение». Все эти живописцы, вероятно, принадлежали к дечанской артели, так как их росписи необыкновенно схожи именно с фресками в Дечанах<sup>62</sup>.

*Примечание 62*

Печ,  
церковь Св. Апостолов,  
фрески ок. 1350 г.

Примерно в это же время некий неизвестный изограф расписал арку и столбы, на которые она опирается, между западным и центральным поперечными нефами церкви Св. Апостолов в Пече. Пророки, изображенные по двое тремя рядами на внутренней стороне арки, несколько медальонов с мучениками на боковых гранях, фигуры в рост Христа и Богоматери с младенцем на руках на широких сторонах столбов своим рисунком, колоритом настолько близко повторяют особенности фресок притвора церкви в Дечанах, что не остается сомнений в принадлежности фрескиста к дечанской артели живописцев. Сложный и беспокойный рисунок складок на гиматии Христа аналогичен изображению одежды Христа рядом с порталом, ведущим в наос церкви в Дечанах. Лик младенца Христа на руках у Богоматери подобен голове Эммануила в люнете того же портала, а запрокинутые и неестественно повернутые головы пророков повторяют решения из некоторых сцен «Убиения мучеников» в дечанском Месяцеслове<sup>63</sup>.

*Примечание 63*

Можно было бы предположить, что Сербская архиепископия в Пече имела свою живописную мастерскую, которая выполняла работы по заказам высших церковных иерархов и, в случае необходимости, предоставляла своих мастеров правителю. Именно такой момент мог наступить, когда была предпринята роспись Дечан. Однако некоторые особенности росписей печских храмов опровергают такое предположение и доказывают, что,



напротив, архиепископы приглашали к себе работать придворных живописцев. При архиепископе и книжнике Данииле II, предшественнике Иоанникия, создававшиеся в Пече фрески имели совсем иной облик, чем более поздние росписи. Хотя Даниил состоял своего рода художественным советником при королях Милутине и Стефане Дечанском при возведении храмов в Баньской и в Дечанах, а также принимал активное участие в строительстве зданий в Пече — церковью Богородицы Одигитрии, Св. Димитрия и огромного открытого притвора с башней-звонницей, все же созданные при нем росписи несут черты «монашеского» стиля, отличаются от антикизирующих образцов дворцовой живописи.

От созданных при Данииле росписей огромного притвора сохранились следующие фрагменты в юго-восточном углу: на арках пророки с символами Богородицы в руках; Богородица Млекопитательница на южной и «Древо Неманичей» на восточной стене; огромное изображение Богородицы «Живоносный источник» между св. Николаем и архиепископом Даниилом II над входом в храм Богородицы Одигитрии; архангел рядом с тем же входом; святые целители Козьма и Дамиан рядом с боковым порталом притвора. Фрески эти полны символического значения, в них заключен скрытый иконографический смысл, что как нельзя более соответствует особому положению Печской архиепископии как «матери сербским церквам». Возникшие сразу же после прихода Душана к власти — о чем свидетельствует композиция «Древо Неманичей» и лик молодого еще архиепископа Даниила на портрете, — эти росписи принадлежат двум мастерам. В верхних регистрах расположены фигуры, выполненные в блеклых тонах с разбеленной карнацией, тогда как в нижних преобладают звучный колорит, темные тона и пластически моделированные формы. Несмотря на то что здесь чувствуется некоторая связь с эстетическими идеями придворных живописцев, суровым обликом святых, далекими от классических канонов типами и приглушенным колоритом они отличаются от изображений на стенах дворцовых задужбин. Лишь пятнадцать лет спустя на стенах притвора в Леснове появились росписи, стиль которых напоминал лучшего мастера из тех, что работали при Данииле в нартексе церкви Св. Апостолов в Пече. Если бы в XVI веке не была поновлена большая часть печского притвора, то благодаря значительному числу помещенных там композиций можно было бы лучше понять художественные представления живописцев, работавших в архиепископской резиденции<sup>64</sup>.

Печ.  
притвор.  
фрески ок. 1330 г.  
(илл. на с. 493)

Печ.  
церковь Богоматери  
Одигитрии.  
Фрески до 1337 г.  
(илл. на с. 489)

Остается рассмотреть еще необычные фрески в церкви Богоматери Одигитрии, возникшие до того, как дворцовые живописцы Душана стали выполнять заказы патриарха Иоанникия. Они исполнены, по-видимому, не позднее 1337 года для архиепископа Даниила. Сам Даниил изображен тут же. На западной стене храма помещена ктиторская портретная композиция, на которой архиепископа Даниила, держащего в руках модель выстроенной им печской церкви, пророк Даниил подводит к Богоматери, восседающей на престоле с младенцем Христом на коленях. Здесь Даниил представлен значительно более старшим по возрасту, чем на портретной композиции в притворе. Этот крестово-купольный храм увенчан куполом с изображением Пантократора, пророков и евангелистов. Рядом с евангелистами изображены юные женские фигуры, олицетворяющие Божественную Премудрость. Своды заняты сценами Великих праздников, а по стенам стелются композиции циклов Явлений Христа после Воскресения и богородичного. В апсиде помещены изображение Богоматери, «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве». Диаконник посвящен Иоанну Предтече и сценам из его жизни. Нижний регистр наоса здесь, как и всюду, заполняют фигуры в рост святителей, мучеников, монахов и т. д. Над самым входом, под изображением Богоматери, написано «Причащение Марии Египетской», которое в византийских церквях чаще всего помещается именно на этом месте потому, что, согласно легенде, преобразование египетской блудницы произошло в церковных вратах под изображением Богородицы. Изображением св. Саввы в конце процессии в «Поклонении жертве» и четырех сцен жития другого сербского архиепископа, Арсения I, в жертвеннике архиепископ выразил свою приверженность сербской церковной традиции XIII века. Даниил сам написал Житие Арсения I и Службу ему, но живописец лишь отчасти следовал этим текстам; живое слово писателя и ктитора было более значимым.

Фрески в церкви исполнены тремя живописцами, различавшимися по уровню мастерства. Лучший из мастеров, композиции которого (среди них самая выразительная — «Распятие») расположены в основном в северной части подкупольного пространства и частично в жертвеннике (поясные изображения святых), был наиболее близок по духу к придворным мастерам короля Милутина. Уверенно строящий композиции и отдельные фигуры, склонный к классическим формам, художник тонко моделирует объем мягкими, плавными переходами от

света к тени, в то время как карнацию он кладет густым, плотным слоем. Между тем тон всей росписи задает другой живописец, так как ему принадлежит наибольшее число композиций. Его персонажи изображены в движении, часто драматическом, облик их по типу отличается от классических образцов, взгляд подчеркнут четко прорисованным темным зрачком, а колорит строится на сочетании светлых открытых тонов, что напоминает произведение народного творчества. Фигуры освобождены от тяжести объема, благодаря чему они кажутся более подвижными, а из палитры, чтобы подчеркнуть пестроту целого, исключены темные тона. Благодаря этому фрески драматически и декоративно спаяны в единый образ, обладающий выразительностью, до той поры невиданной в церквах, созданных по заказу высших иерархов. Аристократический живописный язык отступил перед народной речью. Третий мастер, композиции которого располагаются в боковых компартиментах западной части храма, вероятно, вообще не получил никакого художественного образования. Фигуры его до смешного непропорциональны, черты их ликов искажены, колорит и формы невыразительны. Его товарищи, более образованные мастера, очевидно, учитывая неумение этого живописца, попытались спрятать, насколько это возможно, его композиции от глаз верующих<sup>65</sup>.

*Примечание 65*

Росписями Даниила в Пече завершился целый этап духовного развития средневековой Сербии, продолжавшийся почти два столетия. Традиционное различие во взглядах на художественное творчество у монашества, а вместе с ним и высшего церковного духовенства, с одной стороны, и приближенных двора, с другой, было устранено с приходом на архиепископский престол Иоанникия. Монашество всегда стремилось к экспрессивности, единому сумрачному колориту, тональному письму, избегая эллинистической красоты ликов. Представители же светской власти тяготели к гармонии, классике, колоризму, идеалам византийских «ренессансов». Архиепископ Иоанникий нарушает это традиционное противопоставление, приглашая королевских мастеров для выполнения живописных работ в архиепископии. Тем самым в искусство архиепископского двора проник новый дух, который еще в эпоху короля Милутина сказался в украшении епископских кафедральных храмов, таких, как Богородица Левиньки, в Грачанице и церковь Св. Петра в Бело-Поле. Искусство сербского двора и церковных иерархов стало стилистически единым и оставалось тако-

вым вплоть до падения царства. Однако в искусстве церковных центров сохранились некоторые иконографические особенности, в частности сюжеты из истории сербской церкви. Что же касается государственных идеалов утверждения величия Сербской державы, тот тут усилила церковь и государство совпадали, так как в основе лежали общие интересы.

В истории сербского искусства второй четверти XIV века Дечаны и родственная им группа памятников являются прямыми преемниками придворной живописи короля Милутина. Мастера этой группы не только опирались на традицию предшественников, но и были в курсе новых художественных явлений византийского мира. Вот почему мы можем встретить в их творчестве некоторые старые решения и, с другой стороны, можем обнаружить в византийских миниатюрах (Оксфордский греческий Менологий 40-х годов XIV века: Gr. th. f. 1 [S. C. 2919]) решения, близкие сербским. Добавим также, что, например, в Пелендри на Кипре создаются фрески, необыкновенно похожие на дечанские. Отход от стилистических принципов первых двух десятилетий XIV века выразился у сербских мастеров в утрате строгости в системе росписи, в недостаточном внимании к моделировке фигур, в изменении типов ликов, увеличении числа главных персонажей за счет сокращения количества второстепенных фигур в композициях. Тектоника масс перестала быть главной целью; структурность изображения отступила перед усиливающимся повествовательным началом, перед активностью движений и несогласованностью деталей. «Кафаревуса» живописцев короля Милутина, их идеально выверенный художественный язык постепенно сменился простым повествованием в формах выразительных композиций с печатью народных вкусов; художественная дисциплина уступила место желанию мастера быть занимательным и необычным. Центр тяжести словно переместился из сферы живописи в сферу литературы. Главной заботой стало, что и как показать. Утратив свою первичность, живописный язык потерял ясность; классика отступала.

*Феодалная знать на юге* Обогащенная благодаря завоеваниям, одаренная новыми владениями и громкими титулами, получившая образование знать в эпоху короля и царя Душана стала играть видную роль в общественной и культурной жизни. Десятки церквей возникали как задужбины вельмож еще в правле-

ние Стефана Дечанского. При Душане их становится все больше, и территориально они распространяются все шире. Однако искусство вельмож в Сербии не было стилистически единым. Оно было подражательно и потому не отличалось высокой художественной ценностью. Региональные особенности проявлялись в нем более ярко, чем в искусстве придворном или же в произведениях, созданных по заказу высшего церковного клира. Памятники, возникшие в государстве Душана по заказам феодальной знати, могут быть четко разделены на две группы, значительно отличающиеся друг от друга: росписи церквей около столиц — Скопье и Призрена — и живопись храмов в Старой Рашке. Приближенные ко двору сановники из «державы ромеев», принадлежавшей самому царю, были более восприимчивы к новым веяниям, чем дворяне удаленных от центра северных областей, которыми управлял наследник престола, молодой Урош.

По заказу неизвестной феодальной семьи примерно в 1340 году был расписан храм Св. Георгия в Горни-Козяк около Штипа. На западной стене церкви частично сохранилось фрагментарное портретное изображение этой семьи. Мастера, один из которых был весьма слабым, поновили древнюю поврежденную живопись XIII века. Однако и их росписи постигла не менее печальная судьба: уцелели только композиция «Поклонение жертве» в алтаре, ряд огромных поясных изображений святителей над ней, несколько фигур святых на стенах наоса и отдельные сцены из цикла Великих праздников. Более умелый мастер, работавший на южной стене подкупольного пространства, подобно мастерам дечанской артели, оттачивался от принципов первых десятилетий XIV века и прибегал к смелым красочным сочетаниям, достигая выразительности незначительной деформацией ликов и акцентировкой живых движений. Изограф, кисти которого принадлежат фигуры святителей в алтаре, также опирался на цвет в стремлении выявить характер изображаемых лиц, но был более склонен к утрировке. Его фрески по типам некоторых, наименее искаженных ликов святых напоминают миниатюры константинопольской рукописи Апокавка, возникшие в те же годы. Различие между этими произведениями наряду с более высоким художественным качеством константинопольского памятника состоит в манере письма: живописец из Козяка наносит охру и белила на санкирную основу лика широкой кистью. Из-за столь неискusstvenных приемов его фрески выглядят грубыми <sup>66</sup>.

Горни-Козяк,  
церковь Св. Георгия,  
фрески ок. 1340 г.

Рила,  
башня Хрели,  
фрески 1334–1335 гг.

Значительно более утонченной является роспись болгарского Рильского монастыря, обновленного при власти сербов. Сербский протосеваст Хрель — Реля Крылатица народных исторических песен — в 1334–1335 годах, «при державе великого короля Стефана», построил в монастыре башню, верхний этаж которой был предназначен для небольшой церкви Преображения. Ее росписи с особо выделенными сценами из Жития патрона монастыря Св. Иоанна Рильского в наосе и с иллюстрациями к последним псалмам Давида в нартексе отчасти утратили былую прелесть из-за повреждения верхнего слоя живописи. Фигуры ангелов и музыкантов в композициях, иллюстрирующих тексты псалмов, по-античному прекрасные, представлены в живых движениях, исключительно тонко прорисованы и отражают придворные художественные вкусы того времени. Судя по сохранившейся иконе Св. Иоанна Рильского, происходящей из этого же ансамбля и ныне находящейся в музее Рильского монастыря, можно заключить, что и на фресках пластичность фигур некогда была еще более подчеркнута<sup>67</sup>.

*Примечание 67*

Люботен,  
церковь Св. Николая,  
фрески ок. 1348 г.

Приблизительно около 1348 года была расписана церковь Св. Николая в Люботене близ Скопье — задужбина жены аристократа Даницы и ее сыновей, построенная еще в 1336–1337 годах. Росписи верхних регистров сильно пострадали, так что от циклов Великих праздников и Страстей уцелели лишь отдельные фрагменты, и то значительно поврежденные. Композиции Чудес и Притч, ряд фигур в рост в наосе, «Причащение апостолов», «Поклонение жертве», «Чин проскомидии» и фигуры диаконов в алтаре — представляют собой лучшее из того, что сохранилось от ансамбля. Мастер, отличавшийся склонностью к нетрадиционным иконографическим решениям (в жертвеннике Агнца преутовляют александрийские патриархи Петр и Афанасий, Нерукотворный образ Христа на убрусе держат над диаконником два ангела), представил царскую семью Душана также в необычной композиции. Он изобразил членов царского дома в Деисусе, на месте Богоматери, слева от Христа, благословляющего их поднятой десницей. Тем самым в Деисусе в краткой и емкой формуле нашла отражение каждодневная молитва человека Средневековья, обращенная к Христу, о милосердии на Страшном суде. Приблизительно в это же время живописцы Запада и Востока вводят изображения правителей и ктиторов в соответствующих взаимосвязях в композиции «Страшный суд» (Джотто в капелле дель Арена в Падуе, миниатюрист хранящегося в Лондоне бол-

гарского Евангелия, созданного по заказу царя Ивана Александра).

Считается, что люботенские росписи принадлежат руке одного мастера, несмотря на то что фрески в алтаре выполнены на светло-голубом фоне и имеют греческие надписи, а в самой церкви — на темно-голубом фоне и имена святых написаны кириллицей. Эти росписи, в целом светлые и холодные по колориту, где оттенки голубого, зеленого и серого сочетаются с редкими ударами красного цвета и светлой охры, выделяются среди традиционных росписей своего времени, выдержанных, как правило, в теплых тонах. Безупречность моделировки форм, лишенных внутреннего очарования, точно рассчитанные, не допускающие никакой фантазии соотношения свидетельствуют об авторе как о ремесленнике, лишенном вдохновения и силы. Он прибегает к хорошо известным иконографическим схемам, представляя «Успение Богоматери» в трех эпизодах, а архитектурные фоны изображая в виде непрерывной длинной стены, протянутой позади всех композиций. Несмотря на то что число фигур в сценах уменьшено и они изображены статично, композиции выглядят слишком перегруженными из-за увеличения размеров фигур. Эпигонские, подражающие придворному искусству, эти фрески своим светлым и холодным колоритом предвосхитили многие особенности более поздних росписей<sup>68</sup>.

*Примечание 68*

Ко времени правления Душана относятся данные, позволяющие предположить появление художественных мастерских в небольших городах страны. В редких случаях — как, например, в Которе — это может быть подтверждено письменными источниками. По большей части существование подобных мастерских может быть установлено наличием сходных архитектурных сооружений или живописных произведений, возникших в одном и том же городе на протяжении нескольких десятилетий. Охрид в этом отношении располагает наибольшим числом сведений. К сожалению, богатую художественную жизнь Призрена, достигшую в то время высокого уровня, можно изучать лишь по незначительному числу сохранившихся памятников.

Две небольшие призренские церкви, задужбины вельмож Душана, — Спаса и Св. Николая — сходством своих планов и почти одинаковыми размерами доказывают наличие организованного городского строительства. Близость их росписей, особенно в отношении иконографии и системы расположения композиций, свидетельствует о существовании местной живописной традиции. В обеих церк-

Призрен, церковь Спаса. Богоматерь Параклисис. Ок. 1348





вах цикл Великих праздников дополнен сценами Страстей: некоторые композиции помещены в обоих храмах на одних и тех же местах, композиционные решения в ряде случаев полностью совпадают, некоторые фигуры представлены в одинаковых позах. Иногда среди славянских надписей встречаются или греческий эпитет, или греческая транскрипция имени святого. Можно подумать, что мастера, прибывшие откуда-то с юга и вжившиеся в новую среду, выучили славянский язык, но иногда обращались к своему родному письму. Церковь Св. Николая, согласно сохранившейся надписи, была задумана вельможи Драгослава Тутича, построившего ее в 1331–1332 годах, уже после того, как он постригся в монахи под именем Николая. Росписи сильно повреждены, но и по сохранившимся фрагментам ясно видно руку среднего мастера, умело подражавшего образцам более талантливых живописцев: он не стремился изменять стройных пропорций фигур, не деформировал ликов. Ему не хватало лишь таланта, чтобы достичь оригинальности<sup>69</sup>.

Церковь Спаса впервые упоминается в 1348 году, когда царь Душан передал ее вместе с владениями близлежащему монастырю Св. Архангелов, а ее бывшему ктитору, вельможе Младену Владоевичу, посланному в Охрид, даровал в Охриде церковь Св. Андрея. Росписи были исполнены в два приема: вначале были написаны композиции «Причащение апостолов», «Поклонение жертве» и «Спас на престоле» в алтаре, а затем остальные фрески. По-видимому, к моменту перемен в жизни ктитора оформление храма не было закончено. Когда после 1348 года новые мастера завершали декорацию церкви, то они включили в свои росписи старые композиции. Хотя после случившегося в храме пожара трудно судить о колористических достоинствах ансамбля, тем не менее очевидно, что более ранняя живопись невысокого качества, с фигурами укороченных пропорций, изображенных в разных позах; она значительно отличается от несравненно более высоких по художественным достоинствам фресок, возникших около 1348 года. Последние характеризуются в целом спокойным и уравновешенными композициями, стройными пропорциями фигур, а вместе с тем и определенным преобладанием линии над цветом в моделировке объемов. Лишь изображения Христа и Богородицы Параклисис, помещенные рядом с проходом из притвора в наос, исполнены другим живописцем более мягко и свободно<sup>70</sup>.

Четверо мастеров, расписывавших церкви феодальной знати в Призрене, почти не отличались друг от друга ни по

Призрен,  
церковь Св. Николая,  
фрески  
ок. 1331–1332 гг.

*Примечание 69*

Призрен,  
церковь Спаса,  
фрески ок. 1348 г.  
(илл. на с. 182)

*Примечание 70*

одаренности, ни по стилю. Они относились к тем среднего уровня мастерам, которые, ориентируясь на образцы большого искусства, стремились к последовательности в стиле. Между тем это искусство, как и близкие к нему росписи церквей на Балканах (Беренде в Болгарии, небольшие церкви Охрида, Костур — она же Кастория — в Греции и др.), не создало значительных художественных образцов.

*Вельможи* Искусство первой половины XIV века на севере Сербского государства оставалось гораздо более верным традиции, чем на юге. Его творцы не были ни готовы к быстрому принятию перемен, которые принесло время короля Милутина, ни убеждены в их необходимости. Создатели храмов, строившихся в бассейнах рек Ибр, Лим и Морава, жили воспоминаниями о величии той эпохи, когда центр страны находился в Рашке. Даже правители — Милутин, Стефан Дечанский, Душан — при строительстве своих церквей-усыпальниц подражали церкви Богоматери Студеницкой — надгробному храму их предка. Чтобы сделать свои храмы-усыпальницы похожими на храм в Студенице, они заимствовали отсюда и архитектурные формы, и методы строительства. Мастера долгое время в XIV веке в оформлении фасада прибегали к западным образцам — с романскими и готическими формами окон (церковь Богоматери в Пече, церковь Св. Николая Дабарского и др.). Если Метохия была областью, где сосуществовали различные типы построек, то на севере преобладала рашская традиция. Вельможи и позже продолжали строить однонефные купольные церкви, причем четырехгранный барабан, на котором покоился купол, иногда, как и в более ранних памятниках рашской школы, был равен ширине нефа. Сила влияния традиции, с одной стороны, и удаленность от средоточия художественной и политической жизни, с другой, привели к тому, что искусство в центральных областях тогдашней Рашки стало не только консервативным, но и, опираясь в основном на местные художественные силы, осталось без выдающихся мастеров.

Двое вельмож — жупан Браян, получивший при крещении имя Петр, и жупан Прибил с сыновьями Стефаном и Петром — оставили после себя произведения, приблизительно равнозначные и по идейному содержанию, и по их художественной ценности. Семейная церковь Браяна, посвященная Богоматери, находилась в Каране около Ужицы и известна под названием Белой церкви Каранской. Она была расписана между 1340 и 1342 годами. Тематику храмовой декорации составляют в основ-

Каран,  
церковь Богоматери  
(Белая церковь  
Каранска),  
фрески 1340—1342 гг.  
(илл. на с. 494)

ном композиции Великих праздников и обширный богородичный цикл. Из-за недостатка места четыре сцены Праздников выполнены в барабане купола, что встречалось только в X и XI веках, и то крайне редко. Ветхозаветные сцены, посвященные Аврааму, помещены на западной стене, точно так же как в притворе расположенной неподалеку церкви в Арилье. В алтаре единственная композиция — «Поклонение жертве». Рядом со входом в храм изображена Св. Марина, почитание которой пришло в Рашку из областей Македонии. Святая представлена посекающей дьявола топором — древнейшее изображение этого иконографического типа в сербской монументальной живописи.

Вероятно, все, кто был причастен к строительству или к росписи церкви, представлены здесь в портретных изображениях. На северной стене помещено изображение ктитора с семьей: женой, маленьким сыном и тремя взрослыми дочерьми. Над северным порталом находится небольшой портрет некоего иеромонаха Иоанна, а под изображением Богоматери Троеручицы, которое включено во фресковый настенный иконостас, представлена коленапреклоненной неизвестная монахиня. Под «Поклонением жертве» в нижней зоне апсиды, на том месте, где обычно пишутся декоративные «полотенца», помещены портреты двух священнослужителей, обращенных к центру апсиды, один из которых — Георгий, прозванный в народе Медошем. Несмотря на то что по сравнению с фигурами святых отцов масштаб этих фигур уменьшен и они опущены на регистр ниже, оба представлены участвующими вместе с архиереями в поклонении Христу Агнцу. Правящая семья тогдашнего короля Душана, изображенная на южной стене, напротив портретов ктиторов, окружена своими знаменитыми предками: Св. Симеоном, Св. Саввой и королем Милутином.

Фрески настенного иконостаса представляют значительный интерес. Рядом с Христом и Богоматерью Параклисис, над которыми изображены ангелы, написана Богоматерь Троеручица, чье почитание распространилось из кафедрального собора в Скопье. По сторонам на красных фонах изображены диаконы.

Весьма вероятно, что росписи были выполнены двумя мастерами, лучшему из них принадлежат росписи в алтаре и настенный иконостас. Он работал в традициях пластического стиля раннего XIV века, но при этом фольклоризировал образы и упрощал колористические сочетания, в то время как другой живописец, расписывав-

ший наос, подчас проявлял недостаточную художественную образованность. Хотя композиционные решения обнаруживают знакомство мастеров с высокими образцами из росписи церкви Иоакима и Анны в Студенице, они все же оказались не в состоянии найти совершенное выражение своим замыслам. Некоторая нелитературность в текстах надписей, а также их диалектные особенности свидетельствуют о том, что мастера были из одной области с их ктиторами-вельможами<sup>71</sup>.

*Примечание 71*

Добрун, храм,  
фрески 1343 г.  
(ил. на с. 495)

От стилистически родственных предшествующему памятнику росписей Добруна, в Вышеградской области, сохранились фрески только нижних регистров. Рядом с фигурами святых в рост представлена семья Душана и мужская часть семьи ктитора: Прибил с сыновьями и, вероятно, своим пожилым тестем по имени Стан, занимавшим при дворе высокое положение протовестиария. Возле них изображен игумен Ефросин с молитвенно скрещенными на груди руками. Над ними ряд медальонов с поясными изображениями святых, среди которых помещен пустынный Петр Призренский, чей культ вновь расцвел при Душане, а также фрагменты Вселенских соборов.

Лишь портретные изображения ктиторов, как и в ранской росписи, придают известную ценность этим стилистически несовершенным фрескам, выполненным в холодном, бесцветном колорите. В портретах мастер сумел глубоко проникнуть в природу изображаемого и без идеализации передать благородные черты старца протовестиария и игумена, представить грубые и однообразные лица жупана и его сыновей. Между тем, изображая семью правителя, живописец, оказавшись без модели, вынужден был фантазировать: Душана и его родственников он никогда не видел. Эти изображения не только не отражают реальных, портретных черт Душана и членов его семьи, но и написаны менее уверенно, чем остальные портреты<sup>72</sup>.

*Примечание 72*

Прокупле,  
Латинская церковь,  
фрески ок. 1340 г.

Должно быть, приблизительно в то же время по заказу неизвестного вельможи возникли росписи и в так называемой Латинской, или Южно-Богдановой, церкви в Прокупле. Сохранность фресок не очень хорошая. Композиция цикла Страстей и отдельно изображенные фигуры написаны с помощью резких светотеневых контрастов. Тени подчеркнуты утолщенными линиями рисунка, а освещенные места выделены широкими участками известково-белого цвета. Жесткость такого решения смягчается только живо исполненными драпировками одежд святых, с живописными зигзагами линий и причудливо изломанными объемами. Чистота красок и некоторые

плавно моделированные лики показывают, что художник прошел прекрасную школу, но не хотел нарушать своего стиля, определяющими качествами которого были жесткость объемов и массивность зданий, образующих архитектурные фоны <sup>73</sup>.

Сам король Душан был не в состоянии в условиях Старой Рашки заставить художников подняться над средним уровнем искусства, когда пожелал украсить фресками более ранний храм. К тому же случилось так, что работу выполняли посредственные мастера. Душан решил расширить и расписать храм в Сопочанах — задужбину своего знаменитого предка Уроша I, как некогда Милутин украсил храм в Студенице, а Драгутин — Столпы Св. Георгия, однако местные мастера, работавшие между 1342 и 1345 годами, не сумели воплотить его замысел. Наиболее одаренным был живописец, расписывавший большой открытый внешний притвор. Огромный поясной Деисус над входом во внутренний нартекс сильно пострадал, но сохранились некоторые сцены Чудес и Притч, размещенные в соответствии с порядком чтения воскресных евангелий. Тут встречаем и уникальное изображение Притчи о богаче, приготавлиющем себе житницы, которое насыщено массой жанровых деталей. Однако композиции построены без вдохновения, по одной и той же однообразно повторяющейся схеме: группы фигур располагаются симметрично одна против другой, а архитектурные или пейзажные кулисы вторят этой расстановке. Мастер здесь более тщательно, чем его современники-живописцы в Рашке, моделирует фигуры, хотя иногда встречаются фигуры с укороченными пропорциями. По колористическому решению сопочанские фрески наиболее близки к росписям храма в Люботене. Ктиторовство Душана подчеркнуто портретом его семьи и изображением его предков монахов и ктиторов Сопочан (св. Симеон, король Урош, королева Елена — все в иноческом образе).

Одновременно с работами в притворе в самом храме на южной и северной стороне были заложены промежуточные между боковыми капеллами и певницами и поновлены фигуры св. Георгия и св. Николая в параклессии. В надписи, помещенной рядом с изображением св. Николая, еще до недавнего времени можно было прочесть имя королевы Елены — очевидно, жены Душана; имя его самого было уже давно утрачено. Сохранившиеся четыре сцены из цикла жития св. Николая и несколько отдельных фигур представляют художника как слабого рисовальщика и неумелого ремесленника без творческого во-

*Примечание 73*

Сопочаны,  
церковь Св. Троицы,  
фрески 1342–1345 гг.

ображения: фигуры у него укорочены, похожи одна на другую, рисунок ликов следует одному и тому же типу — со вздернутыми носами; фрески невыразительны по цвету, грубы по фактуре.

Наименее талантливый из мастеров Рашки работал в те же годы в капелле Св. Георгия, где представлены сцены из житийного цикла Св. Георгия и отдельно стоящие фигуры, среди которых — св. Савва и архиепископ Арсений I в композиции «Поклонение жертве». Неестественность и неуклюжесть в движениях святых как результат плохого рисунка, примитивность облика как следствие незнания моделировки и, можно сказать, поварварски грубый колорит — все это поставило его росписи весьма далеко от византийской традиции, превратив их в народное творчество<sup>74</sup>.

Примечание 74

Таким образом, перед провозглашением Сербского царства живописное искусство на северной окраине страны вырождалось. Среди мастеров, не имевших серьезного образования, лишь изредка встречались художники, способные, разрабатывая иконографию сцен, продолжить художественную традицию, развить те образцы и мотивы, которые неизвестно какими путями доходили до них из метрополии. Монументальные росписи, за редким исключением, свидетельствуют, что уже давно прошли те времена, когда в этих областях творили великие живописцы.

*Высшее  
духовенство*

*Скопльсой митрополии*

Если в 1340-х годах росписи королевского двора и архиепископии стали стилистически едиными, то в искусстве, создававшемся на уровне епископии, ситуация была иной. В период правления короля Милутина росписи епархиальных церквей, которым покровительствовал сам король, имели мало общего с искусством архиепископии в Пече. Епископским храмам прежде служила классицистическая живопись, а архиепископии — живопись «монашеского» стиля. Теперь произошло обратное. Появление оттенка монашеских представлений в росписях епархиальных церквей Северной Македонии можно проследить на двух значительных памятниках — фресках церквей в Леснове и Лешаке.

С возведением Сербии в ранг царства и превращением Сербской архиепископии в патриархию прежняя епископия в Скопье стала митрополией. По решению государственного собора 1347 года Скопльсой митрополии были подчинены две вновь созданные епископии: Злетовская с резиденцией в монастыре Св. Архангелов в Леснове, и Доньеполошская (Нижнеполошская), епископ

которой имел местопребывание в монастыре Св. Афанасия в Лешаке около Тетова. Таким образом, прежние игуменства преобразовались в епархии.

Известный вельможа Йован Оливер, еще будучи великим воеводой Душана, воздвиг в 1341 году церковь в Леснове. Несколькими годами позднее, получив от царя титул деспота, он в 1349 году пристроил к храму открытый притвор с куполом. Росписи в церкви возникли в 1347 или 1348 году, в промежуток между получением ктитором достоинства деспота и постройкой притвора. На фреске, изображающей Йована Оливера, новый титул ктитора написан рядом с его именем, но на модели храма, которую ктитор держит в руках, притвор еще не изображен. Росписи в притворе были завершены, согласно надписи, в том же году, когда притвор был построен. Очевидно, обе живописные работы осуществлены после возведения Леснова в степень епископии, а их необычные стилистические и иконографические особенности связаны со своеобразными богословскими и художественными представлениями церковных иерархов, объединившихся вокруг Леснова. Портретные изображения двух из них — первых епископов Леснова Иоанна и Арсения — расположены в юго-западном углу нартекса по установившейся в Сербии традиции изображать в притворе местных епископов.

Храм расписывали четверо живописцев, а притвор — вероятно, один с помощниками. Все четверо мастеров наоса записали свои имена в небольших кругах, в орнаменте нижнего регистра. Имя одного утрачено, другой, которого звали Севаст, оставил подпись под изображением архангела Михаила в ктиторской композиции на северной стене, еще двое — Михаил и Марк — подписали свои имена под изображением Богоматери на юго-западном столбе церкви. Все вместе они подписались на произведении одного из них — наиболее талантливого, что значительно усложняет атрибуцию фресок, несмотря на существенные различия художественных манер живописцев. Мастера работали одновременно, однако участок поделили между собой не традиционно — в основном по горизонтальным поясам. Такое разделение свидетельствует не о разнице во времени исполнения тех или иных регистров росписи, а о том, что мастера, которые начали расписывать верхние зоны храма, отошли от этой работы. Видимо, они стали работать над иконами и миниатюрами (а миниатюр в Леснове, как в известном книгописном центре, должно было создаваться множество), и только этим можно объяснить наличие подписей всех живо-

Лесново, церковь  
Св. Архангелов,  
наос,  
фрески 1347–1348 г.  
(илл. на с. 496,  
497, 499)

писцев на фресках мастера, завершавшего украшение нижних регистров.

Наименее одаренному из живописцев принадлежат изображения Пантократора, Небесной литургии и пророков в куполе. Его фигуры огрублены, выделяются утолщенными черными линиями контура, невыразительны по цвету.

Работу продолжает другой, намного более способный художник. Ему принадлежат поясные изображения Сорока мучеников в кольце барабана, евангелистов в парах и, по-видимому, весь цикл Великих праздников в верхних регистрах, за исключением «Успения». Он был лучшим из живописцев, работавших над росписью церкви в Леснове, если не считать главного мастера. Он любил подчеркивать пластику фигур резкими светотеневыми контрастами, оставляя при этом лишь довольно узкие освещенные участки. Выразительность ликов передается деформацией черт: у них тяжелая челюсть, выступающий лоб и суровый взгляд. В творчестве этого мастера уже наметились тенденции, которые позднее пустили в Македонии глубокие корни.

Третий и по расположению фресок, и по художественному значению мастер работал только в средних регистрах церкви: ему принадлежат циклы Страстей, Чудес и Притч. Вместе с главным мастером в алтаре он выполнил композицию «Евхаристия» и несколько крупных поясных изображений на столбах. Живописец заполняет композиции невыразительными фигурами с большими головами и маленькими глазками; лики написаны в основном светлой охрой с коричневыми и зелеными санкирными тенями. Один и тот же иконографический тип повторяется в фигурах святых, варьируются лишь оттенки ликов, где, нюансируя светлые и темные охры, живописец пытается добиться ясной пластической выразительности. Однако попытки его остаются неуклюжими и наивными.

Самый талантливый живописец завершал декорацию храма, расписывая нижние регистры, где представлены цикл, посвященный Чудесам архангела Михаила, «Успение Богоматери», огромные поясные изображения на столбах и отдельно стоящие фигуры святых в нижней зоне. Вероятно, он включился в работу еще на начальных этапах: высоко в конхе апсиды помещается одна из его композиций — изображение Богоматери «Ширшая небес» между двумя ангелами. Создается впечатление, словно некоторое время он руководил всей дружиной художников. Образы святых, принадлежащие кисти этого масте-



ра, с удлинненными, яйцевидными по форме ликами, с большими глазами выделяются физической красотой, особенно помещенные в нижней зоне. Как правило, они изображены в пестрой нарядной одежде. Их лики написаны яркими и чистыми тонами. Глубокие санкирные тени сочетаются с яркой подрумянкой, положенной на охру в освещенных местах, и световыми бликами в виде прямых белильных штрихов. Одежды и нимбы наиболее почитаемых святых украшаются золотом, положенным в виде тонких листочков. Стремясь к тому, чтобы фигуры святых, расходящиеся недалеко от взглядов прихожан, как можно ближе напоминали иконные образы, мастер прибегает к особой шлифовке штукатурки: у него она мелкозернистая и выглядит маслянисто-гладкой, в отличие от штукатурки в верхних регистрах.

Несмотря на неодинаковый уровень мастерства и различия в манере письма, четверым живописцам удалось создать в лесновском храме стилистически единый ансамбль. Избегая строить сцены по классицистическому принципу — с симметричным расположением фигур и рассчитанной архитектоникой целого, мастера, как правило, помещают главную фигуру в одной стороне композиции и словно противопоставляют ей подробно изображенную сцену. Композиции в большинстве своем создают настроение взволнованности и тревоги, позы фигур, расположенных среди пейзажных и архитектурных кулис, — напряженные. Композиции переполнены людьми, животными, разными предметами, городскими видами, зданиями, горками и словно охвачены волной беспоконья, бурного и драматического движения. Красота внешней отделки потеряла всякое значение перед непреодолимым стремлением художников быть как можно более выразительными. Равновесие уступило место экспрессивности. Мастера жертвуют красотой физической (намеренно искажают черты ликов, подчеркивают их неправильность), дабы выявить внутреннюю сущность: взоры святых озарены верой и готовностью к духовному подвигу и молитве. Мир монашеских идеалов получил в росписи церкви в Леснове свое наглядное выражение.

Многие особенности лесновских росписей, появившиеся случайно, нашли своих последователей и сторонников среди монастырских художников Македонии и их заказчиков. Так, второй из мастеров, работавших в Леснове, живописная манера которого в целом более уравновешена, вероятно, работал в церкви Св. Афанасия в Лешаке. Церковь была задумана иеромонаха Антония, известно-

Лешак,  
церковь Св. Афанасия,  
фрески ок. 1350 г.

го еще во времена правления Милутина. Аптоний стал до-неполошским епископом и получил имя Иоанника как раз в то время, когда и Лесново возвысилось до ранга епархии. Сохранившиеся немногочисленные фрагменты фресок в Лешаке («Поклонение жертве», ветхозаветные сцены — «Гостеприимство Авраама» и «Три отрока в печи огненной»), располагающиеся, вопреки обыкновению, в нижних регистрах певниц, несколько фигур святых поясных и в рост) отличаются теми же особенностями, что и росписи второго лесновского мастера. Этот стиль в будущем найдет последователей среди старшего поколения живописцев Маркова монастыря<sup>79</sup>.

*Примечание 75*

В Марковом монастыре «экспрессивное» начало проявилось несколько иначе, чем во фресках Леснова. Живописцы создали совершенно иной образ на основе некоторых решений, впервые осуществленных лучшим лесновским изографом. Когда ему не хватало места для фигур и вся площадь и перед кулисами, и по сторонам была заполнена, он прибегал к редкому приему: он помещал эти фигуры под светлые замкнутые полукружия, словно покрывая их стеклянным колоколом.

Таким образом, лесновская живопись с ее духовностью и художественными открытиями оказала воздействие на целый ряд произведений. Ее творцы, подписавшиеся по-гречески, очевидно, были греками из недалеких мест, из Македонии. Локальные истоки их стиля, его живучесть, отсутствие аналогий в других местах свидетельствуют об этом лучше всего.

В росписи наоса в Леснове вовсе не подчеркивается богословская ученость. В некоторых композициях («Христос Архиерей с ангелом служат литургию» в апсиде, «Христос Архиерей Благословляющий» в диаконнике, отдельные сцены из цикла Чудес архангела Михаила) встречаются нетрадиционные иконографические решения. И только живописец, работавший в 1349 году в притворе церкви в Леснове, в соответствии с традицией палеологовской эпохи показывать в притворе целый парад теологических знаний, попытался претворить в живописные образы сложные богословские построения архиереев Злетовской епископии. Под Пантократором и пророками, которые изображены в куполе, на четырех парусах написаны уникальные в монументальной живописи того времени сцены Учений отцов церкви Василия Великого, Иоанна Златоуста, Григория Назианзина и Афанасия Великого, вдохновляемых персонализациями Божественной Премудрости. Священники, монахи и народ пьют из

Лесново, церковь  
Св. Архангелов,  
притвор,  
фрески 1349 г.

(илл. на с. 498)

рек, растекающихся из-под столов, за которыми сидят пишущие. Восточный рукав притвора посвящен Богоматери «Живоносный источник» и ее ветхозаветным прообразами и символами. Южный рукав притвора, где совершался Чин заупокойной литургии над монахами, содержит иллюстрации стихов к последним псалмам. В северном рукаве, где происходило крещение, находится цикл, посвященный Иоанну Крестителю. В своде написано «Видение пророка Иезекииля» («Христос во славе», окруженный воинством ангелов). В западном рукаве, где в своде помещено поясное изображение Христа Эммануила, представлена сцена мученичества Сорока севастийских мучеников и Притча о разумных и неразумных девах, которая должна напоминать верующим о том, что неизвестен час Страшного суда. Тему Судного дня дополняют фигуры Христа Судии и Богоматери Параклисиис на восточной паре столбов.

В неглубокой нише над порталом, ведущим в наос, представлен архангел Михаил на коне с обнаженным мечом в поднятой руке. Все изображение словно насквозь пронизано красным цветом. Архангел горит внутренним огнем, что напоминает высказывание Мануила Фила, который красному цвету ликов святых давал символическое истолкование, хотя и понимал, что живописцы часто этим злоупотребляют. Мануил Фил продолжал традицию раннехристианских толкований Псевдо-Дионисия или Григория Великого, согласно которым красный цвет ангелов является признаком их совершенства и близости к Богу, они опалены божественным небесным огнем. Рядом с тем же входом помещены фигуры патронов храма и покровителей земной Церкви — архангелов Михаила и Гавриила, а возле них — изображения Иоанна Предтечи и евангелиста Иоанна — святых, тезоименных ктиторах. Многочисленные фигуры с редко встречающейся иконографией (св. Христофор с младенцем Христом на плечах, прародительница Ева, св. Варвар и св. Моисей Эфиопские и другие) занимают нижний регистр притвора.

По иконографической программе лесновскому притвору принадлежит особое место в византийском искусстве XIV века. Его расписал мастер более образованный, чем художник, работавший в наосе церкви. Он опирался на классицизм раннего XIV века как в отношении пропорций фигур, так и в типах ликов. Умелый настолько, чтобы повторить выученное, он, однако, не был достаточно одарен, чтобы найти новые решения. Колорит его довольно сухой, сумрачный, приглушенный, из-за чего

написанные им фигуры, отчасти сходные с фигурами из притвора в Пече, производят впечатление безжизненных, лишенных объема и веса. И все же благодаря особой декоративности созданного им ансамбля этого художника следует причислить к мастерам, наиболее искусственным в решении композиций. Он в высшей степени продуманно распределил сложные сюжеты. В сводах рукавов креста размещение почти геральдическое: заключенный в круг центральный мотив, а на периферии — симметрично и уравновешенно построенные групповые композиции. В противоположность мастерам лесновского наоса, их открытому живописному языку, передающему хотя порой и наивное, но непосредственное чувство, роспись притвора, искусная, интеллектуальная и холодная, тяготеет к отвлеченным идеям и к академизму. Росписи притвора в Леснове свидетельствуют о том, что художники, работавшие в епархиях царства Душана, тоже иногда приходили к своеобразному классицизму, уже давно завоевавшему признание в среде патриархии и столь близкому к стилю придворного искусства.

Сановники Злетовской епархии умели сочетать старые местные культы Македонии с культами, принесенными со стороны, из Рашки, и посредством портретных композиций выразить иерархические отношения между правителем и его вассалами. Почитание пустычника Гавриила Лесновского, мощи которого покоились в храме, было подчеркнуто изображением его фигуры и сцены погребения в особых нишах возле иконостаса. Фигуры двух других — Прохора Пчинского и Иоакима Осоговского — помещены у главного входа, а св. Саввы Сербского и св. Симеона Немани — на западной стене. На северной стене наоса находится изображение ктитора, ведомого архангелом Михаилом, — лучший дворянский портрет в Сербии XIV века. В притворе изображение семьи ктитора уменьшено в размерах по сравнению с портретами членов царского дома и помещено под ними так, словно размерами фигур и их расположением изограф хотел передать вассальные отношения<sup>76</sup>.

*Примечание 76*

За пределами Македонии, на остальной территории Сербского государства, больше не обнаруживается столь резких различий между искусством придворным и произведениями, создававшимися по заказу высшего духовенства. Фрагменты фресок из разрушенной церкви пустычника Петра Коришского возле Призрена, возникшие, вероятно, в 1340-х годах, когда монастырь принадлежал Хиландару, говорят о стремлении мастеров достичь вы-

Кориша, церковь  
Св. Петра Коришского,  
фрески ок. 1350 г.

разительности ликов незначительной деформацией черт. Небольшая часть сохранившихся участков росписей, да и то сильно поврежденных, — «Христос Ветхий деньми» с поясными фигурами пророков, изображенных на отроствах лозы (в пещере отшельника), и сцены циклов Чудес Христа и богородичного (на скале, некогда служившей северной стеной храма) — не позволяет отчетливо представить себе художественные качества «монашеского» искусства Метохии<sup>77</sup>.

Таким образом, центральным памятником клирического искусства в Сербском царстве около середины XIV века остается Лесново.

*Примечание 77*

*Охридская архиепископия* Когда в 1334 году Охрид попал под власть Сербии, в состав государства вошла автокефальная Охридская архиепископия, которая со времен Саввы и Хоматиана находилась в раздоре с сербской церковью. Душан стремился решить церковные вопросы, сохраняя, пусть ограниченно, самостоятельность Охридской архиепископии. Вероятно, под давлением Душана архиепископский престол оставил грек Анфим Метохит, который еще долгие годы, уже без чина, принимал участие в церковных соборах в Константинополе. Его место занял архиепископ Николай. Очевидно, что в деле назначения охридских архиепископов Душан словно бы уподобил свою роль роли византийских императоров. В надписи на одной из фресок в церкви Св. Софии в Охриде Николай называет себя «первым из Сербии», подобно тому как некогда, после гибели царства Самуила, архиепископ Лев называл себя «первым из Ромей». Официальным титулом охридских иерархов и далее остается «архиепископ Юстинианы-Прима», но Душан в своих документах часто упоминает о своем «греческом архиепископе» и своей «греческой церкви». Архиепископы последовательно придерживались своих церковно-правовых титулов, так что формулировки Душана отражают истинную природу Охридской церкви. Николай наряду с сербским патриархом участвует в сербских государственных соборах и играет активную роль в возведении Душана в царский сан — акции, вызвавшей протест Вселенской патриархии, которая предала проклятию сербского правителя и сербскую церковь.

Официальным языком архиепископии и далее оставался греческий, но литургии служились и на славянском языке, что видно из упоминания сербских книг в записях и надписях. Во фресках, где преобладают греческие надписи, появляются и славянские, причем в серб-

Охрид, церковь Св. Софии. Ктиторская композиция в галерее нартекса.  
1346—1350. Схема, левая часть



Охрид,  
церковь Св. Николая  
Большичного,  
фрески южного фасада,  
1345 г.

ской редакции. Почитание местных святых, еще в начале XIV века пришедшее от сербов, продолжается и в дальнейшем. Так, вскоре после присоединения сербами Охрида жизнь архиепископии потекла по новому руслу.

Нынешнее церковное и политическое положение архиепископии нагляднее всего отражают две композиции, относящиеся к 1340-м годам. 1345 годом датируется фреска южного фасада небольшой церкви Св. Николая Большичного, где по одну сторону поясного изображения св. Николая представлены члены царского дома и их предки св. Савва и св. Симеон Неманя, по другую — охридский архиепископ Николай. Подобная композиция возникла в результате соглашения, по которому Охридская архиепископия признавала сербскую власть и прежде оспаривавшуюся автокефальность сербской церкви, тогда как король признавал самостоятельное положение «греческой церкви Охрида». Опытный мастер, следуя утвердившейся во всем византийском мире традиции, выразил в иконографической формуле юридические отношения между церковью и правителем, подняв изображение до уровня значительного художественного произведения. Общественное положение архиепископа Николая, а тем самым и положение Охридской архиепископии по отношению к сербской церкви нашло отражение и в композиции, написанной в те же годы на верхнем этаже нартекса охрид-

Охрид, церковь Св. Софии. Ктиторская композиция в галерее нартекса.  
1346–1350. Схема, правая часть



ского кафедрального собора — Св. Софии. Здесь неизвестный мастер представил Деисус, в котором глава сербской церкви патриарх Иоанникий подводит к Христу архиепископа Николая. Обе композиции со всей очевидностью демонстрируют, что сербский царь и патриарх, как некогда сановники в Константинополе, пеклись о поставлении охридского архиерея.

Архиепископ Николай становится в Охриде активным строителем церквей, инициатором обновления кафедрального храма и заказчиком росписей и икон. Церковь Св. Николая Больничного, служившая, видимо, придворным храмом, была расписана в 1335/36 году. Это однонефная постройка с коробовым сводом и с одной апсидой. Ее декор стал в Охриде образцом для росписи подобных церквей небольшого размера. В шельге свода располагаются медальоны с изображениями Христа в разных обликах, в апсиде — Богоматерь между двумя ангелами и «Поклонение жертве», в верхних зонах — цикл Великих праздников, а под ними ряд медальонов с поясными изображениями мучеников. Нижний регистр заполняют фигуры в рост: в алтаре изображены диаконы, в наосе представлены патрон церкви (св. Николай), покровитель города (св. Климент Охридский), фигуры избранных святых целителей, нескольких воинов, Константина и Елены и два-три изображения святых монахов.

Охрид,  
церковь Св. Николая  
Больничного,  
фрески наоса  
1335–1336 г.

Обычно церковь подобных размеров расписывали два мастера. В церкви Св. Николая, за редкими исключениями, они разделились так, что один работал на южной половине церкви, другой — на северной. Более умелым был тот, кто выполнял композиции на южной стороне: его фигуры уверенно нарисованы; их мощная пластика выявлена искусной моделировкой; карнацию мастер пишет при помощи светлого вохрения и холодных зеленых санкирных теней, подчеркивая белильными бликами отблески света на лицах. Его товарищ изображает менее весомые фигуры, не столь активно моделированные; на лицах рядом с зелеными тенями он использует охру теплого оттенка, почти желтую, и нигде не пользуется белилами для того, чтобы подчеркнуть наиболее освещенные места.

Близкие цветовые решения зрительно объединяют все росписи, а обращение к наследию раннего XIV века говорит о том, что живописцы были опытными и образованными. Однако из-за упрощенности композиций, недостатка подлинного ощущения классической формы и неумения построить впечатляющий и кристально ясный объем их произведения не поднимаются над уровнем ремесленничества средней руки. Они принадлежат переходному периоду в искусстве, когда старые приемы отмирали, а формы нарождающегося, так называемого декоративного стиля еще не стали преобладающими и не создали новой художественной целостности<sup>78</sup>.

*Примечание 78*

Охрид,  
собор Св. Софии,  
фрески 1346–1350 гг.  
(илл. на с. 196–197,  
499)

Во время обновления охридского кафедрального собора Св. Софии неизвестный живописец, в основном близкий мастерам церкви Св. Николая Больничного, работал над фресками небольшой капеллы, посвященной Иоанну Предтече, на верхнем этаже нартекса. Ктитором росписи, очевидно, был деспот Йован Оливер, о чем свидетельствует изображение его семьи рядом с портретом архиепископа Николая на западной стене. Около его портрета, возле фигур его жены Марии и сыновей Дамиана и Крайко сделаны сербско-славянские надписи, тогда как рядом с изображением архиепископа — греческая. Наряду с циклом Великих праздников, от которого сохранилось лишь несколько фрагментов, тут мы видим цикл, посвященный патрону капеллы Иоанну Предтече, а в нижнем регистре — изображение Иоанна Предтечи крылатого. Недостаток места был умело преодолен мастером путем совмещения нескольких сцен в рамках одной композиции. Тут он использовал решения некоторых сцен из цикла о ветхозаветном Иосифе, помещенных на стенах галереи Св. Софии. Обращался он и к старым роспи-



сям церкви Богоматери Перивлепты, откуда позаимствовал композиционную схему «Рождества Иоанна Предтечи». Созданные без вдохновения и лишенные тонкости колористического строя, эти фрески интересны лишь потому, что живописец оставил там свою подпись. На откосе окна под изображением креста сохранилось имя изографа «раба божьего Константина». Ниже подписан «Иоани грешный, руководитель хора, сын живописца». Возможно, что отец и сын происходили из охридской семьи. Греческие надписи позволяют предположить, что они, по-видимому, были греками.

Когда в Св. Софии Охридской были развернуты обширные мероприятия по украшению стоявших нерасписанных стен верхнего этажа нартекса, а также открытой галереи над парадным внешним притвором, построенным в 1314 году, то для работ в этом, самом значительном, храме города архиепископ Николай пригласил выдающегося живописца. Им был Иоанн Теорианос — самое крупное имя среди имен мастеров, работавших в Охриде в период сербского завоевания. Он подписался на мече архангела Михаила в композиции «Покаяние Давида». Вполне возможно, что мастер происходил из весьма многочисленного и часто упоминавшегося в исторических источниках византийского рода Теорианосов. Есть все основания считать, что он был выходцем из салоницкой художественной мастерской. Росписи верхних этажей западной части Св. Софии возникли одновременно с фресками в капелле Иоанна Предтечи, следовательно, после 1346 года и во всяком случае не позднее 1350 года.

Со значительно более слабым помощником Иоанн Теорианос выполнил в сводах Вселенские соборы, на южной стене — композицию «Видение Петра Александрийского», а на северной — «Покаяние Давида». Отдельно стоящие фигуры мучеников и монахов живописец расположил в виде длинного ряда и среди них поместил Деисус с патриархом Иоанникием, архиепископом Николаем и наиболее почитаемыми охридскими святыми Климентом и Наумом. Нежная живопись Иоанна Теорианоса, которую отличают стройные фигуры, лики розового вохрения с бледными светло-зелеными тенями и мягким светом в виде редких, тонких пробелов, представляет собой новое явление не только для искусства Охрида. Это особенное, лирическое настроение и новый стиль будут приобретать все большую популярность. Живописцу, работавшему вместе с Теорианосом, принадлежит большая часть фигур на западной стене. Его роспись отличается

грубостью рисунка, упрощенной моделировкой и глухим колоритом.

В работе над фресками галереи Иоанн избрал себе других помощников. Все вместе на северной стене они выполнили композицию «Страшный суд», а три остальные стены украсили сценами двух больших циклов: «История Иосифа Прекрасного», по текстам Ветхого завета и Ефрема Сирина, и «Канон на исход души», по текстам, приписываемым византийскому гимнографу Андрею Критскому. Оба цикла завершаются перед композицией «Страшный суд». Сопоставляя беспокойную земную жизнь, приведшую к царскому престолу, и монашеский путь, после смерти приводящий душу к Христу, живописцы словно хотели дать наставление правителю и духовным лицам о конечной цели и смысле жизни. В композиции, помещенной над центральным порталом галереи, заключена своеобразная политическая программа, церковное осмысление роли Охрида. Здесь с одной стороны сербскую царскую семью подводит к Христу св. Климент, славянский апостол и покровитель города, а с другой — византийскую чету ведет св. Пантелеймон, которому св. Климент воздвиг монастырь в Охриде и поминание которого по церковному календарю приходится на тот же день, что и Св. Климента. Глубинный, сложный смысл, пронизывающий всю тематику живописного ансамбля на верхнем этаже нартекса, соответствует особому значению Св. Софии как кафедрального храма.

Красота целого, нежность красочной поверхности, грациозность фигур составляют достоинства кисти Иоанна Теорианоса. Известный прием параллельного изображения удаленных по времени событий в рамках одной композиции, широко распространенный в искусстве XI–XIII веков и довольно робко использованный изографом Константином в капелле Иоанна Предтечи, находит свое дальнейшее развитие в сценах истории Иосифа Прекрасного. При этом Иоанн Теорианос обогатил фоны своих композиций, введя много гор, волнистых по очертаниям, а также роскошных архитектурных сооружений, делящих все изображение на ряд отдельных сцен, благодаря чему художнику удалось одновременно вместить в композицию множество событий, в которых участвуют маленькие, тесно сгруппированные фигурки. Человеческие фигуры художник уменьшает порой до детских размеров. Использование такого приема явилось следствием проникновения в искусство повествовательного начала. Под его влиянием живописцы Рильского монастыря,

Прокупле, галереи Сопочан и некоторых фресок Леснова приходили к аналогичным решениям. Так через цикл Св. Иосифа далекий мир Востока с его яркими одеждами, неграми, пастухами, фараонами и их пышными придворными празднествами, с его характерными фигурами погонщиков верблюдов, торговцев проник в одну из балканских церквей. Искусство Теорианоса своими реалистическими подробностями и своим документализмом далеко превзошло все то, что сумели рассказать об Иосифе Прекрасном мастера Сопочан и венецианского Сан Марко в XIII веке. Тут был совершен переход от абстрактного к конкретному рассказу, а вслед за этим изменилось изображение в целом, его словно пронзили токи реальной жизни XIV века<sup>79</sup>.

В те же годы Теорианос уже с новым помощником приступил к украшению небольшой церкви Козьмы и Дамиана в Охриде, более известной под названием Малые Св. Врачи. Судя по сохранившимся фрагментам, Теорианосу принадлежат фрески всей западной стены и части южной, его помощник расписал восточную стену и другую часть южной. Фрески северной стены не сохранились. Три композиции из цикла Великих праздников — «Рождество

Христово», «Преображение» и «Успение» — и несколько отдельных фигур в рост показывают, что Теорианос не внес никаких изменений в свою систему живописи по сравнению с фресками Св. Софии. В прекрасно нарисованных, сочно написанных ликах мы вновь встречаемся со светлой и прозрачной палитрой великого мастера. Менее одаренному помощнику Теорианоса, более склонному использовать приемы стенописи, в отличие от манеры выдающегося мастера, приближающейся к иконописной, принадлежат такие композиции, как поясной Деисус над апсидой, «Благовещение», Богоматерь «Живоносный источник» (названная в надписи «Нерукотворной») в конхе апсиды, центральная часть «Поклонения жертве» и некоторые фигуры святых в нижнем регистре южной стены. Вследствие обобщенной и вялой мо-

## Примечание 79

Охрид, церковь  
Св. Козьмы и Дамиана  
(Малые Св. Врачи),  
фрески ок. 1350 г.  
(илл. на с. 201, 202)



Охрид, церковь Св. Козьмы и Дамиана  
(Малые Св. Врачи). Св. Феодор Тирон. Ок. 1350

Охрид, церковь Св. Козьмы и Дамиана  
(Малые Св. Врачи). Св. Феодор Стратилат  
ок. 1350



делировки, без пластических акцентов лики приобрели своеобразный вид — с меланхолическим и словно полусонным выражением, с большими выпуклыми глазами, прикрытыми полуопущенными веками. Блекло и безвольно написанные, они не наделены ни красотой, ни рельефностью форм, в отличие от ликов святых, созданных главным мастером. Лучшее из произведений этого живописца — икона Богоматери Эпискеписис в храмовом иконостасе.

Каждый мастер явился творцом интересного иконографического решения. Теорианос, следуя охридской традиции, поместил в композиции «Поклонение жертве» вслед за Григорием Чудотворцем фигуру охридского архиепископа Константина Кавасилы, как это уже было сделано в церкви Св. Иоанна Канео и — при поддержке сербского правителя — в Нагоричине. Другому художнику принадлежит фигура св. Климента с моделью города в руке — самое раннее подобное изображение, которое позднее вплоть до XV века (Лескоец) повторялось в росписях. Это изображение св. Климента в качестве покровителя города с его моделью, созданное на основе иконографических изводов, представляющих императора Константина с моделью Константинополя в руке (мозаика Св. Софии Константинопольской) и св. Димитрия с моделью Салоник (салоникская монета XIII века), было, несомненно, целым открытием для Охрида в период правления царя Душана<sup>80</sup>.

В настоящее время не представляется возможным реконструировать все работы Иоанна Теорианоса в Охриде. Замечательная двусторонняя икона св. Климента и св. Наума, возможно принадлежавшая кафедральному храму Св. Софии, выдает его руку. Розовое вохрение ликов, воздушная легкость красок и свежесть цветовых сочетаний — это особенности именно его кисти. Благодаря этой иконе прекрасное искусство Теорианоса было окружено в Охриде особым почитанием. Жители города во время праздника в честь знаменитых святых проповедников — Климента и Наума — обходили крестным ходом с этой иконой весь город<sup>81</sup>.

Примечание 80

«Св. Климент»;

«Св. Наум».

Двусторонняя икона  
середины XIV в.,  
мастер  
Иоанн Теорианос

Примечание 81

Творчество Иоанна Теорианоса и мастеров, работавших с ним, наложило отпечаток на искусство Охрида времени правления царя Душана и архиепископа Николая. После длительного, полувекового перерыва в Охриде вновь появился живописец выдающегося таланта, входивший в число наиболее передовых людей своего времени. Произведения его предвещали новую эпоху в живописи византийского мира. Его поэтичное искусство определило время, оно уже проникнуто тем новым дыханием, которое лишь впоследствии возобладает.

Главным инициатором всех художественных движений был архиепископ Николай. Вкладывая в живописные работы и свои личные средства, и деньги архиепископии, он стремился создать иллюзию счастливых времен и решенных проблем. В этом ему помогали вельможи греческого происхождения, получившие в Сербском государстве высокие звания. Деспот Йован Оливер выступил в качестве ктитора росписи капеллы Иоанна Предтечи, а севастократор кир Исаак Дука вместе с архиепископом Николаем заказали иконы Христа и Богоматери Психосострии для иконостаса церкви Св. Софии — самые большие по размерам из сохранившихся средневековых икон Охрида. Вероятно, греческого происхождения был и Иоанн — севаст укреплённого города Просеника (расположенного между Мелником и Серрами). Портрет этого вельможи написан в притворе Св. Софии<sup>82</sup>. Вельможи греческого происхождения, словно в силу каких-то особых причин, объединялись вокруг «греческой церкви» в Сербии.

Архиепископ Николай, подобно иерархам сербской церкви в Пече, но вопреки установившейся в Охридской архиепископии традиции, отказался от услуг мастеров, которые придерживались монашеских убеждений. Искусство Охрида отличается от искусства сербского двора и сербской церкви, каким оно представлено в храмах Дечан и Печа, тем, что черпает из Византии самые передовые достижения, тогда как сербы в большинстве своем остаются верны классицистическим традициям раннего XIV века. Здесь нашли место формы, полные новой жизни. Охрид в основном продолжал прославлять своих собственных местных святых, лишь изредка обращаясь к сербским. Охридские живописцы, воодушевленные художественными исканиями крупных византийских городов, используя свою территориальную близость к ним, возглавили формирование передовых воззрений и новой эстетики. «Греческая церковь» в Сербии, независимо от уровня способностей

Охрид,  
церковь Богоматери  
Перивленты,  
иконы «Христос»,  
«Богоматерь  
Психосострия»,  
ок. середины XIV в.

*Примечание 82*

мастеров, ярче всего отразила «греческие» взгляды на искусство. Позднее эти явления нашли отклик в искусстве сербского двора и сербской церкви.

**Время правления царя Уроша.** После смерти царя Душана (1355 г.) в стране быстро меняется политическая обстановка. Вельможи, набравшие силу при Душане, становятся почти самостоятельными властителями в своих областях. Царская же власть слабеет, государственные соборы, олицетворявшие единство страны, больше не собираются, а удаленные от центра области царства теряют связь между собой. В 60-х годах XIV века политическая карта Сербского государства представляет собой сумму отдельных земель, лишь номинально признающих верховную власть короны. Царь Урош управляет из Македонии сначала с помощью своей матери — царицы Елены, потом короткое время самостоятельно, а с 1365 года — совместно с опытным и могучим соправителем Вукашином, добившимся королевского титула. На юге государства, в Фессалии, после безуспешных попыток получить престол утвердился сводный брат Душана — Симеон. В Костуре (Кастории) он провозгласил себя царем, а в качестве главной резиденции избрал Трикалу. Янину и часть Эпира он отдал своему зятю, деспоту Фоме Прелюбовичу, сыну Прелюба, известного военачальника при царе Душане. Серры вместе с большой округой и Афоном постепенно стали самостоятельными и приобрели черты отдельного государства. Ими правили сначала царица Елена и кесарь Воихва, а затем брат короля Вукашина — знаменитый вельможа деспот Иоанн Угleshа. К концу правления Уроша на севере страны усиливаются воинственные феодалы: Никола Алтоманович — в центральных областях старой Рашки, а князь Лазарь — на землях Ново-Брдо и в Поморавье; Бранковичи — в Косове и в Метохии, а Балшичи — в Зете.

Сербская церковь все более теряет свое могущество. Последствия анафемы, которой она была предана после провозглашения патриархии, ощущались все сильнее по мере ослабления царства. Около 1370 года в тяжелой политической ситуации, оказавшись перед опасностью турецкого вторжения, церковные власти некоторых южных областей страны переходят в подчинение константинопольскому патриарху.

Неожиданно в 1371 году положение резко изменилось. Король Вукашин и деспот Угleshа, вступившие в битву с турками, были окончательно разгромлены на реке

Марица около Черномена. Оба при этом погибли. Вскоре затем умер и царь Урош. Сербского государства не стало, а области по реке Вардар признали верховную власть турок. Опасность нависла и над остальными областями страны.

Искусство в этих условиях приобрело окончательно локальные, региональные черты. Ростки разъединенности, едва приметные во время Душана, бурно разрослись. И хотя средний уровень искусства все же продолжает постепенно повышаться, выдающихся произведений создается мало. Искусство каждой области обладает своими особыми качествами и решает свои специфические проблемы. При этом Македония, как срединная часть страны, и далее занимает ведущее положение в художественной жизни.

*Двор*  
Неблагоприятные обстоятельства и слабая патриархия бость центральной власти в государстве и церкви не позволяли двору и патриархии развернуть крупные художественные мероприятия. Царь Урош лишь закончил строительство большой церкви, начатой еще его отцом, а преемники патриарха Иоанникия ограничились главным образом починками, почти ничего не добавив к уже построенному.

Царь Душан до своей смерти не успел завершить все работы в огромной пятикупольной церкви, посвященной Богородице, в монастыре Матейч на Черной Горе близ Скопье. Сербский патриарх и книжник XVII века Паисий пишет, что «тогда благочестивая царица со своим сыном довершила церковь, которая осталась от благочестивого и превысокого царя Стефана незавершенной». Поскольку Паисий бывал в Матейче, вероятно, он располагал какими-то источниками или видел надпись, ныне утраченную. В настоящее время на основе ктиторского портрета на южной стене церкви можно заключить, что царица Елена и молодой Урош считали себя ктиторами. Они изображены рядом с царем Душаном и держат в руках модель церкви. По белому покрывалу, свисающему из-под короны на голове царицы и служившему символом траура, можно датировать роспись примерно 1356–1357 годами и, во всяком случае, никак не позднее 1360 года. Можно также предположить, что определенную роль в создании фресок играли сербский патриарх, который изображен в лонете диаконника обращаясь с молитвой к Богородице, и игумен монастыря Макарий, чей портрет помещен рядом со входом в жертвенник.

Пятнадцать циклов и множество отдельных композиций и фигур украшают стены Матейча — второй по

**Матейч,**  
церковь Богородицы,  
фрески 1356–1360 гг.  
(илл. на с. 500–502)

величине церкви средневековой Сербии. Однако росписи верхних регистров плохо сохранились, так что лишь едва просматриваются остатки фигур пророков в центральном куполе, поясных изображений Сорока мучеников, расположенных, как и в Леснове, в барабане, евангелистов в парусах, а также композиции Великих праздников на сводах. Композиции цикла Страстей и сцен после Воскресения сохранились несколько лучше. Чудеса и Притчи, украшающие наос, равно как и литургические композиции в алтаре — «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве», находятся в хорошем состоянии. Наиболее почетное место занимают циклы, прославляющие Богоматерь. В жертвеннике представлены сцены богородичного цикла, и тут же помещена композиция Рождественской стихиры, в которой наряду с другими фигурами изображены некие царь и патриарх. Из-за плохой сохранности невозможно утверждать с уверенностью, что это фигуры сербских исторических лиц, как это было в более ранних интерпретациях сюжета. По всей южной стене церкви тянется регистр с «Акафистом Богоматери». Он значительно отличается от одноименных циклов в других храмах, хотя надо заметить, что и невозможно найти циклы, которые были бы полностью тождественны. Наконец, изображение храмового праздника — «Успение Богородицы» — развернуто в виде нескольких сцен, по тексту Слова на Успение Богородицы Иоанна Солунского, подобно фрескам в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде, в королевской церкви в Студенице, в храмах Нагорица, Грачаницы, Люботена, Дечан, а позднее — Маркова монастыря.

На весьма торжественном месте, на северной стене наоса, написаны «Деяния апостолов», встречающиеся в Сербии еще только один раз — в Дечанах. Целые циклы посвящены отдельным святым: Иоанну Предтече, Антонию Великому, св. Димитрию, пророку Илии и архангелу Михаилу. Кроме того, в трех сценах проиллюстрирована легенда о царе Авгаре и о Нерукотворном образе Христа.

В притворе помещены изображения Вселенских соборов, а среди них одного сербского — «Собор короля Стефана». Тут же написаны размещенные симметрично «Древо Иесеево» и «Древо Неманичей». Несколько композиций посвящено Св. Троице. В диаконнике она представлена в виде традиционного «Гостеприимства Авраама», но здесь же выполнено еще одно, единственное в своем роде изображение: Бог-Отец в образе Ветхого деньми, Бог-Сын в обра-



зе Эммануила и Бог — Св. Дух в виде голубя, показанные в ряд на престолах. Позднее эта иконографическая формула будет повторена на Западе. Кроме того, в особом изводе Св. Троица изображена на северо-восточном столбе: трехглавый юноша восседает на престоле, а его охраняют небесные силы — шестикрылые серафимы и колесообразные со многими очами «престолы». Пример использования подобного иконографического извода известен во фреске притвора церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, созданной шестьдесятю годами ранее.

Политические и церковные идеи сербского двора сказались не только в том, что среди Вселенских соборов представлен и Собор короля Стефана, дабы продемонстрировать заботу династии о чистоте веры, но — особенно ярко — в «Древе Неманичей». В Матейче генеалогическое древо сербских правителей, в отличие от фресок в Грачанице, Пече, Дечанах, завершается семьей царя Душана, а среди предков Неманичей здесь представлены члены византийской династии Комнинов и, кажется, болгарской правящей династии Асенов. Идея о едином царстве сербов, греков и болгар во главе с сербским царем вызвала и расширение генеалогии «святого Древа Неманичей». Изображение сербских святых — св. Саввы и св. Симеона Немани — рядом с св. Климентом Охридским отразило то согласие, которое установилось в церковной жизни Сербского государства.

Типично константинопольская редакция цикла Деяний апостолов, отличающаяся от сцен в Дечанах, может служить доказательством непосредственных контактов живописца с византийской метрополией. Судя по описанию мозаик церкви Св. Апостолов в Константинополе, которое в начале XIII века оставил в своих текстах византийский книжник Николай Месарит, там на стенах были изображены только сюжеты проповеди апостолов. В росписях Матейча эти композиции дополнены еще сценами Страстей апостолов. Таким образом, в цикле Матейча были объединены два более ранних: из константинопольской церкви Св. Апостолов и из капеллы над диаконником в Св. Софии Охридской. Подобное решение осуществили раньше, в начале XIII века, мозаичисты в наосе Сан Марко в Венеции. Между тем циклы Деяний апостолов, встречающиеся в византийских мозаиках Сицилии и во фресках в Риме, содержат сюжеты, выбор которых осуществлен в Риме: выделены лишь сцены, посвященные Петру и Павлу. Эта римская редакция отличается даже от еще одного извода, известного в Вене-

ции, где в мозаиках середины XIV века в баптистерии Сан Марко представлено только крещение апостолами язычников.

Связь с великим искусством, откуда проникали новейшие веяния, еще более очевидно прослеживается в стиле лучших мастеров Матейча. Написанные прозрачными мазками, их росписи, светлые по колориту, с холодными сочетаниями светло-голубого и светло-зеленого, бледной охры и светло-серого, которые подчеркнуты белыми и спокойными теплыми оттенками, например розовым цветом, в целом отличаются от более раннего придворного искусства, представленного фресками Дечан. В Матейче не найти ни резких контрастов светлого и темного, ни повышенной пластичности, ни кричащих красок, ни открытых тонов. Плавно закругленный рельеф мягко вылепленных фигур подчеркнут лишь тонким рисунком. Нежность и поэтичность фресок Матейча знаменуют новые явления и этим напоминают произведения Иоанна Теорианоса.

Росписи Матейча отличает еще одна новая черта: в религиозное изображение вводится множество деталей из мира далеких стран. Многие сцены Деяний апостолов, умышленно помещенные на наиболее доступные взорам прихожан участки стен, передают жизненную атмосферу Рима и Востока воспроизведением эффектных одеяний, соответствующих моде XIV века, архитектурными кулисами, напоминающими далекие города и их прославленные постройки. В композициях Проповедей апостолов Петра и Павла римские жители представлены словно собравшимися на одной из знаменитых площадей своего города. Позади них даже возвышается колонна со статуей какого-то римского императора. Исключительно конкретно жизнь восточного города представлена в сценах из Акафиста «Возвращение волхвов» и «Бегство в Египет». Два события объединены в одну композицию. Перед довольно низкими городскими стенами, из-за которых виднеются дома, башни, колонны, галереи, движется шествие конных и пеших людей, которое горожане встречают у двух ворот. На вельможах и волхвах надеты небольшие головные уборы, а на людях, теснящихся на городских стенах, чтобы лучше видеть происходящее, — восточные чалмы и тюрбаны. Уличные разговоры, происшествия, вызывающие любопытство прохожих, теснота на площадях и у городских ворот — все это изображено в доказательство реальности новозаветных событий. Документальность повествования удаляла религиозное

изображение от обычной абстрактности. Она возбуждала фантазию верующих, наводила их на мысль о паломничестве в святые места и очаровывала видениями городов, в которых жили Христос и апостолы. Последовательное повторение изображений такого рода в росписях сербских храмов, чему положили начало Иоанн Теорианос и мастер Матейча, свидетельствует о том, что они отвечали духу времени и пользовались всеобщей популярностью.

Далеко не все живописцы Матейча обладали одинаковым мастерством. Однако, хотя и были слабые мастера среди тех, кто работали над циклами Страстей, Чудес и Притч (композиции часто выглядят несколько сумбурными из-за перенасыщенности фигурами и многочисленными деталями, и мастерам не удается сохранить целостность композиций и красоту письма), здесь все-таки отсутствуют стилистические противоречия, присущие фрескам Дечан. Стилиевое единство фресок Матейча показывает, что в придворном искусстве победил новый способ художественного выражения, которому принадлежало будущее. Эта победа имела большое значение не только для Сербии. Матейч, как и всякий выдающийся памятник, ознаменовал появление нового в рамках искусства всего византийского мира<sup>83</sup>.

Вкус к светлой и нежной по колориту живописи с мягко моделированными формами быстро был подхвачен и Сербской патриархией, равно как и стремление к описательности в построении композиций. Такова, в сущности, сцена «Погребение патриарха Иоанникия», написанная над его гробницей в церкви Св. Апостолов в Пече после смерти патриарха в 1355 году. Торжественное отпевание, происходящее у его тела, — лучшее из всех подобных изображений на эту тему в Сербии. Оно дано поистине как буквальное воспроизведение события. Масса священников, монахов, вельмож с портретными чертами окружают смертный одр, а над ним служат епископы, сопровождаемые диаконами, певчими и чтецами. Мальчик в стихаре, помещенный перед документально точным изображением архитектурного комплекса Печской патриархии, разжигает огонь, взмахивая кадильницей. Только фигура Христа из композиции Деисуса, парящая над сценой как напоминание о Втором пришествии и Воскресении из мертвых, дает понять, что это религиозное изображение.

Несколькими годами позднее, но в сходном стиле в притворе храма в Пече, где происходили церковные и государственные соборы, над мраморным патриаршим

Печ,  
церковь Св. Апостолов,  
фрески после 1355 г.

*Примечание 83*

Печ,  
церковь Св. Апостолов,  
фреска над гробницей  
патриарха Иоанникия,  
ок. 1355 г.

Печ.  
церковь Св. Апостолов,  
«Св. Савва Сербский» —  
фреска над  
патриаршим  
престолом

престолом был написан портрет «патриарха» Саввы. В действительности это изображение Св. Саввы Сербского, которого патриархи возвели в высший церковный сан как своего самого выдающегося предшественника, вероятно, в противовес позиции Вселенской патриархии. Изображение св. Саввы Сербского в патриарших одеждах, с богатой калптрой на голове, облаченного так, как, следуя светской моде, одевались константинопольские патриархи, исполнено художником, очень близким тому, который создал композицию «Погребение патриарха Иоанникия»<sup>84</sup>.

*Примечание 84*

Печ.  
церковь Св. Апостолов,  
фрески в пещицах,  
третья четверть XIV в.

Несколько иными представляются фрески в пещицах церкви Св. Апостолов, относящиеся к третьей четверти XIV века. Их мастер не любил холодного колорита, преобладавшего в современных ему росписях, он прибегал к теплым сочетаниям красного, оранжевого, коричневого и охры, уравновешивая их холодными голубым, лиловым и зеленым. Над фигурами воинов и св. Саввы в нижнем регистре южной пещицы и над образами св. Симеона Немани и святых монахов на аналогичных местах в северной пещице находятся три сохранившиеся праздничные сцены: «Рождество», «Крещение» и «Сретение». Вытянутые и стройные пропорции фигур святых воинов, легкость их движений, своеобразие рисунка украшений на одеждах, свежий и чистый колорит без оттенка сентиментальности отражают иное течение в русле новых художественных движений. Отчасти подобное искусство было знакомо и Теорианосу в период его работы в Охриде, а среди живописцев Мистры на Пелопоннесе оно было в то время преобладающим<sup>85</sup>.

*Примечание 85*

*Охридская* Живописный язык, подобный только что охарактеризованному, стал господствующим в искусстве Охрида еще в середине XIV века. Вслед за Теорианосом и его помощниками живописцы охридских иерархов и сербских вельмож продолжали культивировать светлую по колориту живопись с легкими, порой удлинёнными фигурами, без подчеркнутой пластичности. В 1360-х годах мастера стали пользоваться двумя специфическими приемами: они стремятся подчеркнуть характер ликов при помощи мягкой деформации черт, переплетения прядей волос и бороды. Приемы эти родились из стремления к экспрессивности, которое в разных формах проявлялось все сильнее.

В 60-х годах XIV века главным лицом в художественной жизни Охрида становится первопрестольный епископ местности Девола по имени Григорий. Хотя его епис-

копская кафедра находилась в албанских областях, около Корче, Григорий часто бывал в Охриде. Как выдающийся деятель он заявил о себе уже около 1345 года. Король Душан по случаю своего приезда в город и создания грамоты об имуществе церкви Богоматери Перивлепты предоставил Григорию полномочия вместе с королевой вмешиваться в деятельность людей, связанных с церковными наделами. Позднее ему удалось в союзе с сербскими вельможами построить, отреставрировать и украсить росписями несколько храмов Охрида, наиболее значительные из которых — монастырь Богоматери Заумской (Заум) и церковь Богоматери Перивлепты.

Заум, расположенный на восточном берегу Охридского озера, являлся задужбиной кесаря Гргура Голубича, видного вельможи, чеканившего даже свою монету. Будучи родом, как и многие другие вельможи Македонии эпохи царства, по-видимому, из Герцеговины, он ввел в Охриде почитание иконы Богоматери из Заумья, благодаря чему церковь и получила столь необычное для Македонии название. Храм был расписан в 1361 году по заказу «преосвященного епископа Деволы, первопрестольного господина Григория, в царствование Стефана Уроша». Сохранившиеся росписи — фигуры пророков в куполе, евангелисты в парусах, Богоматерь «Нерукотворная» с поднятыми и широко разведенными руками в конхе апсиды, композиции Великих праздников и Страстей на сводах и на верхних участках стен, богородичный цикл в среднем регистре и фигуры святых в нижней зоне — свидетельствуют о приверженности Григория к своим местным культам и необычной иконографии, показывают его знатоком древней живописи и лучших художников нового направления. В нижнем регистре, где представлены охридские святые Климент и Наум, а также святые целители, помещены и редко встречающиеся образы: Св. Анна, кормящая грудью маленькую Марию, крылатый образ Иоанна Предтечи. На южной и северной стенах рядом с иконостасом изображены восседающие на престолах Христос Судия и Богоматерь с Христом на коленях. В плохо сохранившихся росписях притвора еще видны фрагменты Деисуса над входом в наос, где Христос и Богоматерь представлены в царских одеждах. По смыслу с ними связаны фигуры из нижнего регистра: апостолы Петр и Павел и воины Георгий и Димитрий. Все они в богатых одеждах знати, в высоких головных уборах и с тростями. Эти изображения явились своеобразным развитием традиции ил-дустрирования 44(45) псалма — сюжет, встречающийся

Заум, монастырь  
Богоматери Заумской  
близ Охрида,  
фрески 1361 г.  
(илл. на с. 212)

*Заум. Монастырь Богоматери Заумской близ Охрида.  
Рождество Богородицы. Деталь. 1361*



во фресках храма в Трескаваце и в дальнейшем получивший большое распространение. Живописец — вероятно, по наставлению Григория — в отношении выбора сцен и их иконографии опирался на сцены богородичного цикла конца XIII века из церкви Богоматери Перивлепты в Охриде.

Фрески Заума, светлые, с жидким красочным слоем, своим теплым колоритом отличаются от господствующего искусства сербского двора и церкви. Теплою оттенка охристых ликов переходит в менее освещенных местах в коричневый тон, который в тенях смешивается с оливковым, тогда как переходы выполнены постепенно сгущающимися серыми тонами. Разнообразные оттенки красного цвета чаще всего встречаются в одеждах святых и уравновешиваются там светло-голубым и светло-серым. Лики юных святых, почти сферически округлые, эллинистически красивые, значительно отличаются от ликов старцев с большими носами, выступающими скулами и перевитыми прядями бород. Лики эти по своей выразительности весьма далеки от идеализированных. Сдержанность и тонкий вкус творца заумских фресок показывают, что он обучался в мастерской одного из крупных византийских городов. Охридская выносная икона Богоматери Одигитрии с «Благовещением» на обороте (в настоящее время находится в Народном музее в Белграде), принадлежащая кисти того же художника, своей близостью к салоницким иконам XIV века (икона Богоматери из Византийского музея в Афинах № 100 и икона Богоматери с Христом из монастыря Влададон в Салониках) свидетельствует в пользу того, что местом, где учился мастер, были именно Салоники — город св. Димитрия. Во всяком случае, живописец Заума был одним из последних охридских художников, пришедших со стороны для выполнения работ по заказу местного церковного иерарха<sup>86</sup>.

Стилистические представления живописцев Заума не имели аналогий в Охриде, чего нельзя сказать о более широкой территории Охридской архиепископии. В одну группу с Заумом входят весьма родственные по стилю фрески фасада монастыря Трескавац и росписи церкви Св. Петра на острове Велики-Град на озере Преспа. Поскольку не сохранилось ни исторических надписей, ни портретных изображений, ктиторов росписей и точное время возникновения фресок остаются неизвестными. Можно предположить, что портреты здесь вообще не были предусмотрены; возможно, фрески были выполнены по заказу монастырских властей, а Охридская архиепископия помогла им найти живописца.

Фрески на южном и западном фасадах храма в Трескаваде (под галереей), такие же светлые по тону, как и росписи храма в Зауме, написаны без утонченных колористических эффектов, преобладает сочетание зеленого с охрой. Огромное изображение воина на иконе (св. Ди-

*Примечание 86*

Трескавац, церковь Успения Богоматери, фрески фасадов, ок. 1360 г.  
(илл. на с. 214)

Трескавац. Церковь Успения Богоматери.  
 Иоанн Златоуст и Иоанн Предтеча. До 1360



митрий или Св. Георгий), фигура Богоматери Элеусы в люнете портала и Богоматерь с младенцем, восседающая на престоле, украшают западный фасад, тогда как на южном фасаде представлен Христос на престоле, перед



которым предстоит в молении Иоанн Златоуст и Иоанн Предтеча, и тут же два поясных изображения ангелов. Общее сходство этих росписей с фресками Заума убеждает в том, что фрески фасада церкви Успения Богоматери в Трескаваце можно датировать приблизительно тем же временем, что и стенописи в задужбине Гргура Голубича<sup>87</sup>.

В те же годы, вероятно, возникли и росписи в однонефной церкви Св. Петра на острове Велики-Град. Некогда храм был посвящен Богоматери, о чем говорят фрагменты композиций богородичного цикла в наосе и сцены Акафиста на южном фасаде. Лучшее всего сохранились фрески в нижнем регистре церкви, изображающие знаменитых монахов и пустынников. Светлым колоритом и развитыми архитектурными и пейзажными фонами фрески церкви Св. Петра сродни росписям Матейча, а почерком и общей манерой письма непосредственно связаны с росписями в Зауме. По талантности мастер в отдельных местах даже превосходит своих современников, с которыми его сближают общие черты. Росписи в наосе выполнены на светло-голубом фоне, преобладает сочетание светло-зеленого и кирпично-красного цветов. Контрастным сопоставлением тонко лессированных участков и энергичной, пастозной живописи мастер добивается особых эффектов. В передаче лирического настроения он далеко превзошел всех своих современников, в том числе и мастеров, близких ему по стилю, и в этом смысле выступил как один из предшественников искусства моравской школы.

Иллюстрации Акафиста в церкви Св. Петра носят иной характер: они построены на сочетаниях кирпично-красных, желтых и охристых тонов, пропорции фигур в них несколько укорочены, зато пейзажный фон разработан более детально. Начальная сцена цикла выделяется своей необычной иконографией. По площади она занимает место, равное шести другим композициям того же цикла, и представляет осаду Константинополя. Неприятельские войска — военные ладьи с моря, пешие отряды и конница с суши — пытаются его захватить. В городе перед Влахернским храмом собралось множество народа, на стенах наготове стоят стрелки. Патриарх перегнулся через городскую стену и опускает в море ризу Богоматери, которая должна спасти город. Это первая в истории живописи иллюстрация темы Акафиста, посвященная Богородице — заступнице от неприятельской рати. Позднее эта интерпретация часто будет встречаться в росписях Молдавии. На человека второй половины XIV века,

*Примечание 87*

Остров Велики-Град на озере Преспа, церковь Св. Петра (Богоматери), фрески ок. 1360 г. (илл. на с. 216)

Остров Велики-Град на озере Преспа, церковь Св. Петра (Богородицы).  
Св. Арсений. Ок. 1360



когда у ворот стояли турки, чудесное спасение Константинополя в VII веке должно было оказывать сильное воздействие как утешение и вместе с тем как надежда. Вероятно, в исторической аналогии тогдашним зрителям виделось собственное спасение<sup>88</sup>.

Когда в 1364/65 году по инициативе Григория, епископа Деволы, и при поддержке охридских иерархов и сербских вельмож были начаты большие работы в церкви Богородицы Перивлешты, то заумского живописца уже не было, и его заменили местные мастера. Один из них расписывал епископскую капеллу, пристроенную с северной стороны храма, рядом с жертвенником. В зените свода он поместил Троицу, расположив Бога-Отца, Бога-Сына и Св. Духа в отдельных медальонах, — прием, который позднее широко использовался в Охриде, хотя шел вразрез с традиционной иконографией. Склоны свода занял цикл Великих праздников, нижний регистр — фигуры святых в рост, а ряд над ними — святые в медальонах. По этим фрескам ясно видно, что живописец любил светлые тона и сочетания теплых красочных оттенков. Подобно другим охридским живописцам, он стремился мягко деформировать лики, выделяя при этом огромные глаза и нос. Но, не обладая большим художественным чутьем, он не сумел ни цветом, ни пластикой добиться большой выразительности. Фигуры у него какие-то блеклые, почти плоские и смотрятся только благодаря известной пестроте и утолщенным линиям контура.

Живописной манере этого мастера очень близки росписи западного фасада капеллы и северного фасада церкви, некогда находившегося внутри открытой галереи. Формы, не будучи активно моделированы цветом, выглядят еще более безжизненными, хотя рисунку присуща определенная выразительность. Представлены сцены Акафиста, необычные по некоторым иконографическим решениям, и портретные изображения охридских сановников. В живописной композиции портала, согласно обычаю, установленному со времен архиепископа Николая, все фигуры обращены к поясному изображению патрона капеллы — Св. Григория. С одной стороны портала представлены царь Урош и сыновья правителя Охрида, известного вельможи Бранко Младеновича — Гргур и Вук; а с другой — охридский архиепископ Григорий II, девольский епископ Григорий, затем ктитор параклессия (ныне утраченного) и архимандрит знаменитого монастыря Св. Климента по имени Иоани. Кисти этого живописца принадлежит и композиция «Введение во храм» на обо-

*Примечание 88*

Охрид,  
церковь Богородицы  
Перивлешты,  
фрески  
капеллы Св. Григория,  
1364–1365 г.  
(илл. на с. 506)

ротной стороне иконы «Богоматерь Перивлепта», созданной еще в начале XIV века, — храмового образа церкви Богоматери Перивлепты.

Третий живописец, незначительно отличающийся от первых двух, выполнил на южном фасаде храма композицию «Страшный суд», к сожалению плохо сохранившуюся. Есть основания считать ее ктитором вельможу. Возможно, им был сам Бранко Младенович. В восточной части фасада помещено его поясное портретное изображение, правда значительно поблекшее и без надписи. Рядом написана фигура Богоматери, предстательствующей за него перед Христом. На западном фасаде здесь, как и в зауском храме, — вероятно, вновь по настоянию епископа Григория — изображен Деисус, где Христос и Богоматерь облачены в царские одежды, а святые воины — в костюмы вельмож. Правда, большая часть изображений покрыта поздними слоями живописи.

В те же годы в той же артели появились живописцы, которые внесли новое, экспрессивное начало в изображение ликов, что найдет отклик лишь через несколько лет в уникальных росписях Маркова монастыря. Этот стиль отличается от того, которого какое-то время придерживались мастера епископа Григория и который в конце концов растворился в бесцветной бледности и немощной чувствительности. Новые мастера вновь обратились к звучному колориту и богатству красок в противоположность своим современникам. Два живописца с неравными способностями, но одинаково горячего темперамента приняли участие в украшении только что достроенной южной капеллы (рядом с диаконом), посвященной св. Николаю, в церкви Богоматери Перивлепты. Мастера пишут хрупкие фигуры с удлинненными пропорциями, маленькими головами и придают их движениям легкость и выразительность. Небольшое пространство капеллы вынудило живописцев выбрать лишь отдельные сцены из цикла Великих праздников, а в нижнем регистре поместить фигуры только наиболее чтимых святых, объединенных в группы, причем некоторые фигуры даже прикрывают одна другую. Менее способный мастер, выполнивший большинство фигур в рост, тускловатых по цвету, не был искусен в передаче объема. Он не может соперничать с живописцем, который, мастерски владея кистью и опираясь на стилистические достижения Иоанна Теорианоса, написал несколько фигур святителей в алтаре. По облику святых и по способу моделировки оба живописца уже здесь проявили себя как будущие мастера росписи Маркова монастыря. Уже здесь они продемонстри-

Охрид, церковь  
Богоматери  
Перивлепты,  
капелла Св. Николая,  
фрески 1360-х гг.

рировали свое сложившееся понимание композиций, позднее перенесенное в Марков монастырь, где эти композиционные принципы, дополненные некоторыми новыми деталями, были лишь развиты<sup>89</sup>.

Наиболее умелый и одаренный среди этих живописцев украсил фресками небольшую церковь Богоматери Больничной в Охриде. Не известно ни имя ктитора этого храма, ни время его строительства. Однако, опираясь на близкие по стилю и датированные росписи церкви Богоматери Перивлелпты, можно утверждать, что храм был построен и расписан в 60-х годах XIV века. Можно предполагать, что ее ктитором мог быть игумен монастыря Св. Климента, по имени Иаков, упомянутый в одной записи 1368 года. Нескольку хорошо сохранившихся медальонов с поясными фигурами мучеников и изображения святых воинов на северной стене, пластическая лепка которых подчеркнута цветом, говорят о том, что здесь мы встречаемся с самым значительным из будущих мастеров фресок Маркова монастыря. Фигуры святителей, расположенные на восточной стене рядом с фрагментарно сохранившимися композициями «Поклонение жертве», «Благовещение», «Вознесение», написаны в живом, ярком и звучном колорите, который впоследствии вновь появится в главной задужбине династии Мрнявчевичей. В «Вознесении» мастер поместил группу апостолов в полукруг, окрасив фон этого пространства красным цветом. Этот прием, впервые появившийся в росписях Леснова, будет потом умело использован в Марковом монастыре<sup>90</sup>.

Живописное мастерство будущих изографов Маркова монастыря уже в то время получило признание в Охриде, о чем свидетельствует тот факт, что им была доверена роспись кафедрального собора Охрида — Св. Софии. Один из них, наиболее одаренный, расписывавший также храм Богоматери Больничной, около северного портала Св. Софии выполнил реставрацию древней живописи XI века, поместив взамен почти утраченных старых фресок свои изображения святых. Из пяти фигур в рост две сохранились лучше других. Гордая осанка, выразительная рельефность ликов, их розоватое вохрение и вместе с тем плоская, почти лишенная светотени моделировка фигур — эти характерные особенности рисунка, колорита и моделировка позднее встретятся в росписях Маркова монастыря<sup>91</sup>.

Названные охридские живописцы были либо непосредственными учениками, либо верными и последовательными продолжателями искусства Иоанна Теорианоса. На

*Примечание 89*

Охрид,  
церковь Богоматери  
Больничной,  
фрески 1360-х гг.  
(илл. на с. 507)

*Примечание 90*

Охрид,  
собор Св. Софии,  
фрески ок. 1370 г.

*Примечание 91*

*Пештаны, церковь Богоматери. Вход в Иерусалим. Деталь. Ок. 1370*



**Пештаны,  
церковь Богоматери,  
фрески ок. 1370 г.  
(илл. на с. 220)**

это указывают многие выразительные детали, равно встречающиеся как у них, так и у Теорианоса, начиная с типа ликов, некоторых сходных иконографических решений и вплоть до мелких примет единой мастерской, таких, как формы корон, светлый полукруг, обрамляющий фигуры, рисунок нимба Христа. Однако наследников от предшественника отличают повышенная экспрессивность, драматизм, яркие цветовые и светотеневые контрасты.

Возникшие именно в это время фрески в небольшой пещерной церкви Богоматери близ села Пештаны, расположенной в прибрежной скале, и в храме Богоматери Челницы в Охриде свидетельствуют о том, что уже в 70-х годах XIV века в Охриде зарождались и начали формироваться художественные идеи, позднее претворенные во фресках Маркова монастыря. Живописец из Пештан изображает Великие праздники, местных святых, избранных воинов и монахов, как и современные ему мастера. Однако его стиль являет собой нечто среднее между искусством художников

епископа Григория, каким оно представлено в капелле Св. Григория и на фасадах церкви Богоматери Перивлепты, и фресками мастеров, позднее расписавших Марков монастырь. Фигуры написаны светлыми, но бледными тонами, выдержаны в теплом колорите. Типологически они близки большинству изображений, выполненных мастерами епископа Григория в церкви Богоматери Перивлепты. Однако в композициях фигуры сильнее дематериализованы, иногда доведены до неестественной утонченности. Фигуры эти абсолютно лишены объема, их контуры лишь обозначены тонкой линией терракотового оттенка. Их выразительность мастер подчеркнул не только обычным приемом некоторой деформации физиономий, но особенно — выделением подглазных теней и сверкающих белков, отчего лики приобрели вдохновенное выражение. Хотя позднее живописец из Пештан не принимал непосредственного участия в работе артели мастеров, расписавших Марков монастырь, он придерживался живописной манеры тех своих современников, которые позднее выдвинулись при короле Марко<sup>92</sup>.

Мастер, расписывавший церковь Богоматери Челницы, ближе других стоит к манере Иоанна Теорианоса. Его фрески (неизвестный святой на северной стене и небольшой фрагмент из цикла Чудес — на южной) выглядят так, как если бы они были созданы прямым учеником Теорианоса. Лишь некоторая сухость письма и плотные, лишенные прозрачности и легкости краски отличают работы этого мастера от творений его учителя. По характеру рисунка и цвету карнации его росписи сближаются с произведениями будущих художников Маркова монастыря<sup>93</sup>.

Судя по сохранившимся фрагментам росписей, монументальное искусство Охрида времени правления царя Уроша, создававшееся в основном силами местных мастеров, оставалось верным ранее намеченным путям. Открытое к новым явлениям в живописи, оно наряду с произведениями, не поднимавшимися по уровню выше образцов местного значения, сумело несколько позднее, в более благоприятных материальных условиях, достичь исключительной выразительности и вписать свою страницу в историю византийского искусства.

*Знать* В годы правления царя Уроша со стремительным ростом мощи земельной знати и с приобретением ею самостоятельности растет и значение искусства, создававшегося по заказу этих вельмож. Правда, не имея средств для возведения церквей, равных по

*Примечание 92*

Охрид, церковь Богоматери Челницы, фрески ок. 1370 г.

*Примечание 93*

величине царским, вельможи строили в основном однонефные купольные храмы либо церкви средних размеров, типа вписанного креста в плане. Однако украшавшие их росписи по своей художественной ценности вполне сопоставимы с фресками, созданными по заказам царя, патриарха и архиепископов. Из-за ограниченности места выбор сюжетов сводился к наиболее значительным циклам — Великие праздники, Страсти, житие святого, которому посвящен храм, — и к фигурам избранных святых. Систему декорации храма составляли следующие изображения: Пантократор и пророки в куполе, евангелисты в парусах, Богоматерь в конхе апсиды; евхаристические композиции, епископы и диаконы в алтаре; воины, апостолы, монахи и мученики в нижнем регистре наоса и притвора. Портретные изображения правителей и ктиторов, за редким исключением, обычно располагались в западной травее или в притворе. Если размеры церкви были меньше обычных, соответственно происходило и сокращение принятого числа композиций: из двух циклов, посвященных Христу, в результате исключения некоторых сцен составлялся один, а число святых ограничивалось лишь небольшой группой наиболее чтимых. Сербские деспоты, севастократоры, кесари, князья и воеводы со временем унифицировали тематику росписей и сумели добиться почти одинакового художественного уровня живописи в своих задужбинах. Если при Душане феодальная знать отставала по части искусства, то теперь, за исключением северных областей, где художественная жизнь приостановилась, благодаря удачному подбору мастеров искусство вельмож по своему уровню приблизилось к придворному.

Псача,  
церковь Св. Николая,  
фрески 1365–1371 гг.  
(илл. на с. 503, 504)

Одно из самых прекрасных произведений из числа заказанных вельможами — росписи в церкви Св. Николая в селе Псача близ Крива-Паланки. В период правления царя Душана, около 1354 года, строительство храма было завершено вельможей Влатко, а царь, согласно желанию ктитора, подарил его Хиландару. Судя по портретным изображениям царя Уроша и короля Вукашина на северной стене притвора, росписи могли быть выполнены, скорее всего, между 1365 и 1371 годами.

От традиционных циклов в верхних регистрах остались лишь отдельные сцены, зато в притворе хорошо сохранился цикл, посвященный св. Николаю, по всему храму — нижний регистр с отдельными фигурами и поясные изображения над ними. Довольно редкие в иконографическом отношении изображения: Богоматер «Живоносный источник» в апсиде, над жертвенником



фигура Христа Священника и обращенного к нему св. Василия Великого, который держит в руках свиток с ехаристической молитвой, сцены Учений четырех великих отцов церкви в парусах купола притвора, местные святые Климент Охридский и Иоаким Сарандапорский вместе с образами св. Саввы и св. Симеона — свидетельствуют о том, что живописцы были посвящены в тонкости иконографии и что они опирались на опыт предшественников, особенно в росписи храма в Леснове.

Сценография фресок в церкви Св. Николая в Псаче, как во всех феодальных задужбинах, довольно скромная. Зато появляется своеобразная деталь, имеющая проблемное значение: некоторые фигуры первого плана поворачиваются спиной к зрителю, многие из них изображены в необычных ракурсах, чаще всего в профиль. Несмотря на небольшие размеры, композиции полны жизни, а яркий и сочный колорит с благородными сочетаниями темных тонов сближает эти росписи с иконой св. Николы в житии, созданной в Охриде (в настоящее время находящейся в Художественной галерее в Скопье). Возможно, более одаренный из двух живописцев Псачи, подобно некоторым мастерам Маркова монастыря, был выходцем из охридской мастерской, хотя в самом Охриде не сохранилось ни одной его росписи. Этот художник выполнил все фрески наоса, а его помощнику принадлежат лишь отдельные фигуры в алтаре — св. Спиридон, Дионисий, Ахиллий, римский папа Лев, св. Климент и другие. Главный мастер моделировал лики охрой теплого оттенка в освещенных местах, подчеркивая тени ярко-зеленым тоном, с подрумянкой и белильными «движками». Его помощник окрашивает головы и волосы желтой краской, обводя их черным контуром, оттеняя волосы и бороды серовато-зеленым цветом и белилами.

Наиболее ярко возможности главного мастера проявились в исполнении фигур святых, а также портретных изображений в нижнем регистре. При этом портретными чертами он наделил как изображения реально существовавших людей, так и образы святых. Главная задача этого мастера состояла в передаче характера, но вместе с тем тщательность его письма не уступает иконописи; а на огромном поясном изображении св. Николая мастер даже полирует левкас, словно готовит доску для иконы. Значительны созданные им портреты. Молодой, высокий, с какой-то пустой внешней красотой царь Урош представлен рядом с королем Вукашином — невысоким старцем с заостренным лисьим лицом и мудрыми, про-

нительными глазами. Этот живописец выступил и с таким необычным решением группового портрета, какое только еще зарождалось в Византии. Вся южная стена притвора посвящена ктиторах. Как на фамильном празднике Славы (в честь святого, покровителя семьи), все семь членов его семьи объединены вокруг иконы св. Николая, висящей на стене. Стоящие рядом отец и сын, старый князь Паскач и полный сил севастократор Влатко, держат модель церкви. Рядом с князем стоит его пожилая жена Озра, которая нежно гладит по голове маленького внука Уроша. Рядом с Влатко изображена его жена — севастократисса Владислава, положившая руку на голову самого младшего сына, и их взрослый сын Стефан. Кроме детей, все представлены значительными, решительными личностями. Ктиторы облачены в праздничные одежды, украшенные вышивкой и жемчугом, подпоясанные роскошными поясами. Реалистически написанные, без приукрашивания, портреты представляют богатую дворянскую семью, некоторым членам ее придан почти свирепый облик. Безусловно, наибольшей психологической глубиной отличается портрет могучего севастократора Влатко с огромной выразительной головой неправильной формы, с небольшими раскосыми, близко поставленными глазами, с длинным тонким носом и с разделенной надвое пышной бородой. Росписи главного мастера Псачи, с их реализмом и естественностью, красотой и смелостью, стоят на самой вершине искусства периода правления царя Уроша<sup>94</sup>.

*Примечание 94*

Речаны,  
церковь Св. Георгия,  
фрески ок. 1370 г.  
(илл. на с. 505)

Живописи церкви в Псаче чрезвычайно близки фрески (хотя и менее удавшиеся), которые выполнены двумя мастерами в небольшой церкви Св. Георгия в селе Речаны недалеко от Призрена. Церковь была задумана известным воеводой, в 1370 году похороненного здесь же, в храме. До этого, в 1360-х годах, по-видимому, могли возникнуть и фрески. Небольшой цикл композиций, посвященных земной жизни Христа, и необычный цикл жития св. Георгия, где первые три сцены иллюстрируют сербский перевод, занимают верхние участки стен храма. Ниже расположены фигуры в рост, типы и позы которых напоминают персонажей росписи Псачи. Главный живописец работал в верхних зонах алтаря и церкви, а его помощник, как и помощник фрескиста в Псаче, — только в нижней зоне алтаря. Хотя фрески пострадали от пожара, из-за чего большинство из них приобрело терракотовый оттенок, все же можно определить, что главный мастер предпочитал подчеркивать пластичность фи-

гур контрастами цвета, в то время как его помощник, будучи значительно менее искусным, не сумев из-за недостаточности чистых оттенков красок добиться завершенности форм, обводил фигуры грубым контуром. Лучший мастер, как и фрескист в Псаче, разворачивает фигуры в композициях спинами к зрителям, смело передает движения и стремится к индивидуализации образов. Живописцы, возможно, принадлежали к какой-то приречной мастерской. Из Призрена происходит икона Богоматери с младенцем, типа Одигитрии, настолько похожая на некоторые лики, написанные лучшим фрескистом Речан, что кажется принадлежащей его кисти<sup>95</sup>.

Фрескам Речан близки росписи западного фасада южной капеллы в храме монастыря Трескавац. Их ктитором был какой-то неизвестный тепчий 50-х годов. Вместе с женой он представлен на ктиторском портрете; с моделью капеллы в руках он обращается к Христу, поясное изображение которого помещено над порталом. Позднее капелла была разрушена; тем не менее небольшие фрагменты росписей, сохранившиеся на фасаде, — с жесткими формами и довольно грубые по цвету — помогают дополнить общую картину искусства вельмож времени правления царя Уроша<sup>96</sup>.

Более соответствовали художественным идеям своего времени росписи церкви Св. Стефана в Коиче, около Радовиште, задужбины великого воеводы Николы Станевича. В 1366 году храм был подарен Хиландару. Вероятно, вскоре после этого, и во всяком случае до 1371 года, он был расписан, поскольку лишь влиянием Хиландара можно объяснить появление огромного изображения Богоматери с младенцем с эпитетом «Хиландарина» рядом с иконостасом церкви. Очевидно, это — копия какой-то недошедшей до нас знаменитой хиландарской иконы. От росписей сохранились лишь отдельные участки: композиции «Причащение апостолов» и «Поклонение жертве» в апсиде, фигуры Христа и Богоматери на столбах возле иконостаса. Крупные фигуры конченских фресок написаны широко, пастозными мазками и, в отличие от большинства росписей, исполненных по заказу местных феодалов, в очень светлой цветовой гамме. Мастер часто прибегал к орнаментальной стилизации волос, а иногда строил целые архитектурные композиции из отдельных завитков. Чувство декоративности и светлый колорит — вот характерные особенности искусства этого художника, не обладавшего большими способностями, с усилиями писавшего выражающие печаль фигуры. В украше-

#### Примечание 95

Трескавац, церковь  
Успения Богоматери,  
фрески ок. 1360 г.  
(илл. на с. 226)

#### Примечание 96

Коиче,  
церковь Св. Стефана,  
фрески 1366–1371 гг.

Трескавац. Церковь Успения Богоматери. Ктитор-тепчий. До 1360



нии откосов тройного окна в апсиде им был использован орнамент, подобный тому, который встречается в миниатюрах Хиландарского Евангелия великого воеводы Николы Станевича. Опираясь на этот факт, можно предположить, что миниатюрист Хиландарского Евангелия мог быть автором фресок в Конче<sup>97</sup>.

*Примечание 97*

**Область** После завоевательных походов Душана *Серр и Фессалия* границы Сербского государства расширились до берегов Эгейского и Ионического морей, и вместе со знаменитыми городами на его территории оказались два таких крупных центра византийского монашества, как Святая гора Афон и Метеоры. Святой горой и соседними областями управлял из Серр один из Неманичей — кесарь Воихна, в то время как церковный престол занимал бывший игумен монастыря Св. Архангелов, принадлежавшего Душану, митрополит Иаков. Душан богато одаривал афонские монастыри и наконец, после долгих переговоров, добился от монахов согласия на то, что в литургии он будет поминаться вторым, вслед за византийским василевсом. После смерти Душана царица Елена переселилась в Серры, откуда вместе с Воихной, а затем с его зятем, деспотом Иоанном Углешей, управляла областью. Между 1365 и 1371 годами Углеша был почти абсолютным правителем. Он был в дружеских отношениях с афонскими монахами и под конец своего правления самостоятельно помирился с Константинопольской патриархией. Окруженный учеными людьми, женатый на поэтически настроенной дочери Воихны Елене, к тому же и сам одаренный литературным талантом, Углеша, покровительствуя церковному искусству, сумел привлечь лучших салоникских живописцев. В настоящее время представить себе художественную жизнь этого времени можно лишь по незначительным сведениям. Фрески многих расписанных тогда храмов — таких, как, например, церковь в монастыре Св. Иоанна Предтечи на Меникейской горе над Серрами и церковь в монастыре Пантократора на Афоне, роспись которой датируется примерно 1363 годом, — или позднее были переписаны, или еще недостаточно изучены.

Лишь отдельные фрагменты росписей в афонских монастырях Хиландар и Ватопед могут быть с большей определенностью связаны с именем Углеша. В кафоликоне монастыря Хиландар находятся две гробницы с фресками, отражающими все характерные особенности искусства 1360-х годов. Именно тогда Углеша похоронил в

Хиландаре своего тестя кесаря Воихну и единственного сына — Углешу Деспотовича. Весной 1371 года он посетил их гробницы и одарил монастырь.

Одна из гробниц, без всяких надписей, расположена в северо-западном углу наоса напротив древней гробницы св. Симеона Немани. Столь почетное место указывает на то, что умерший являлся, очевидно, потомком высокого рода Неманичей. Это мог быть только Воихна, ибо никого более значительного в Хиландаре не хоронили со времен самого Немани. Украшающая гробницу фигура Богоматери с Христом, типа Пелагонитиссы, выполнена с иконописной тщательностью. По типу ликов и манере письма эту фреску можно отнести именно к 60-м годам XIV века. Она очень сходна с изображением Богоматери Пелагонитиссы между св. Саввой и св. Симеоном Неманей над другой гробницей, расположенной у южной стены притвора. Здесь также нет надписи, лишь особенности стиля и высокое качество живописи позволяют предположить, что этот аркосолий — над прахом единственного сына Углеши. Чуть более активное использование светотеневых контрастов, уточненная пластическая лепка форм и совершенство передачи пробелов на освещенных местах говорят о том, что роспись принадлежит кисти более умелого и более молодого мастера<sup>98</sup>.

*Примечание 98*

Той же весной, когда деспот Углеша посетил Хиландар, он обошел и Святую гору, принося дары монастырям и молясь за счастливый исход своей предстоящей войны с турками. Прибыв в Ватопед, он, вероятно, присутствовал при завершении строительства своей небольшой капеллы Св. Бессребренников на монастырском дворе. Возможно, тогда же рядом с фигурами св. Саввы и св. Симеона Немани был выполнен портрет Углеши. Впрочем, в XIX веке фрески этого храма были переписаны заново, так что лишь частично сохранился первоначальный рисунок отдельных фигур и композиций. Судя по тому отклику, какой эти росписи имели в последующем искусстве моравской Сербии, можно заключить, что их авторами были талантливые салоникийские мастера, подобные тем, которые в это же время работали и в самих Салониках — втором по значению городе Византийской империи — в церквах Св. Апостолов, Св. Димитрия и в Неа Мони. Два изображения, сохранившие свой первоначальный вид, — «Богоматерь Одигитрия» и Христос рядом с иконостасом — созвучны салоникийским иконам такого типа, как, например, «Богоматерь Одигитрия» из церкви Св. Николая Орфанос. Для них характерны кон-

Хиландар,  
кафоликон,  
росписи гробниц  
кесаря Воихны  
и Углеши Деспотовича,  
1360-е гг.

Ватопед, капелла  
Св. Бессребренников,  
фрески 1371 г.  
(илл. на с. 510)

трасты широких светлых и темных участков, сочная колористическая лепка объемов и сгущенные пастозные мазки<sup>99</sup>.

Судьба государства брата Душана — Симеона Уроша, Синиши, была определена его самовольным коронованием на царский престол в 1356 году в Костуре (Кастории). Окончательно отделив этим актом свое государство от его бывшей материнской основы, Синиша далее смог опереться не только на отделившихся сербских вельмож, но и на местных греков, в том числе и на местное греческое монашество. Греческое происхождение Синиши по матери и расположенность к греческим обычаям, языку и культуре завоевали ему популярность среди жителей областей Юго-Западной Македонии, Южной Албании, Эпира и Фессалии. В церквях, которые в то время строятся или восстанавливаются в основных центрах его государства — в Трикале, Калабаке, Янине, — фрески не сохранились. Только росписи двух храмов — в Метеорах и в Кастории — позволяют судить о связях искусства его времени с местными греческими живописными мастерскими. Оба храма украшены силами местных монахов, так что их росписи никак не дают представления об искусстве при дворе царя Синиши. Ни культом славянских святых, ни языком надписей, ни стилем эти росписи никак не соприкасаются с монументальной живописью остальных окраин Сербского государства.

Яркими чертами провинциализма отмечены фрески церкви Св. Архангелов (Таксиархов) в Кастории. Из надписи следует, что в 1359–1360 году, в царствование Симеона Уроша и его сына Иоанна Уроша, их заказал некий иеромонах Даниил. Средний неф этой трехнефной базилики занимают композиции Великих праздников и Страстей, слитые в единый цикл, отдельные святые в рост и десять поясных фигур, написанные наподобие икон. Их автор, заимствуя большинство композиционных решений из искусства раннего XIV века, а типы святых даже из гораздо более ранней, комниновской живописи XII века, стремился выразить столь много, что, кажется, не обращал внимания на тщательность рисунка, красоту пропорций, уравновешенность целого и достоверность объема. Загроможденные и как бы случайно построенные композиции заполнены фигурами в напряженных позах, словно распластанными по плоскости, с резким выражением лиц, черты которых судорожно искажены. Рыжеватый колорит с неудачно подобранными сочетаниями и неудавшаяся попытка достичь орнаментальных эффектов еще более способствуют впечатлению исключительной слабос-

*Примечание 99*

Кастория,  
церковь Св. Архангелов  
(Таксиархов)  
фрески 1359–1360 гг.

## Примечание 100

ти живописца, возможно, самого слабого среди тех, кто в это время работал в Сербском государстве<sup>100</sup>. По некоторым признакам росписи церкви Св. Архангелов в Кастории сближаются с современными им фресками монастыря Земен в Болгарии, возникшими в период правления деспота Деяна, когда, можно предполагать, эти земли входили в границы Сербского государства<sup>101</sup>.

## Примечание 101

**Метеоры,  
монастырь Сретения  
фрески 1366–1367 гг.  
(илл. на с. 231)**

Значительно более талантливым был мастер, расписавший небольшую пещерную церковь монастыря Сретения в Метеорах. Это была задужбина известного иеромонаха Нила, настоятеля метеорийского скита Стага и в период сербского владычества много сделавшего для развития монастырской жизни в Метеорах. Роспись была завершена в 1366–1367 годы на средства иеромонаха Нила и «преблагородного и достославного господина Константина», в монашестве Киприана, вероятно в миру знатного сербского вельможи.

Великие праздники, состав которых дополнен композицией «Предательство Иуды», но без «Сошествия Св. Духа», занимают верхнюю зону стен, а внизу помещены фигуры в рост и медальоны. На южной стене в нише находится ктиторская композиция, где перед Богоматерью, восседающей на престоле, изображен коленопреклоненный смиренный иеромонах Нил. Согласно установившемуся обычаю, в композицию «Поклонение жертве» включены изображения местных епископов. Здесь это Ахиллий Ларисский и Икумений, епископ Стага, который даже держит свиток с молитвой «Помяни, Господи, город, в котором мы живем». В соответствии с традицией, идущей из раннего XIV века, живописец вводит в свои композиции занимательные жанровые детали: так, в «Рождестве Христовом» пастух доит козу, а в сцене «Крещение» мальчик, сидя на берегу, ловит рыбу.

Сухость моделировки и невыразительная стилизация господствуют в сценах и фигурах, сказываясь в схематизации объема, упрощении пейзажа и архитектурных кулис. Пустая, чисто внешняя монументальность, с трудом достигнутое равновесие в постановке фигур и обманчиво тихая атмосфера сцен — все это следствие недостатка темперамента у художника, писавшего вяло и обобщенно. Геометризм контуров фигур и предметов и охристый колорит вместе с подчеркнутым рисунком и белильными акцентами высветлений сообщают этим фрескам декоративность, уподобляют их живописному ковру<sup>102</sup>.

## Примечание 102

Искусство Сербского государства в Фессалии и Эпире угастро вместе с последним Неманичем, царем Иоанном



## Метеоры. Монастырь Сретения. Вход в Иерусалим. 1366–1367



Урошем. По восшествии на престол (ок. 1370 г.) он приступил к строительству церкви в монастыре Преображения в Метеорах. Там он был пострижен под именем Иоасафа, там он и скончался. Его сестра Мария и ее муж деспот Фома Прелюбович продолжали покровительствовать искусству. Сохранилось несколько икон и предметов прикладного искусства, созданных по их заказу константинопольскими мастерами и являющихся выдающимися произведениями византийского искусства того времени. А ведь это была лишь небольшая часть тех заказов, кото-

рые придворные мастера выполняли для прогречески настроенных, «огречившихся» сербских вельмож Эпира и Фессалии. Но деятельность эта вскоре прервалась. В 1394 или 1394 году эти земли были захвачены турками.

В середине XIV века в монументальной живописи Сербского государства наступил новый этап развития. Со временем многие ее замечательные особенности утрачивались. Рождались новые качества, за которыми было будущее. Исчезали многие классицистические черты, которые еще в первой половине XIV века были преобладающими. Конструктивное построение сцен, в начале века подчинявшееся строгой логике и принципам, унаследованным из античности, стало разрушаться под усилившимся напором эмоциональности. Правда, в смелых композиционных решениях и необычных позах фигур, встречающихся во фресках Матейча, Псаичи, Речан, Печа, Заума, еще заметно обращение к искусству начала XIV века. Бросается в глаза и то, насколько незначительно изменились типы святых. Однако все возрастает число композиций, в которых отсутствует геометрическая структурность, некий стержень, способный организовать целое. Фигуры в большинстве своем теряют классические пропорции, становятся или по-детски маленькими, или слишком сильно, до неестественности, вытянутыми. Лики утрачивают античные черты, постепенно изменяясь под влиянием слегка деформированного рисунка, создающего орнаментальную стилизацию волос. В целом облик святых приобретает все больше внешней красоты, а изображение, не разворачиваясь в глубину, декоративно стелется по плоскости.

После прорыва в глубину, осуществившегося в композициях первой половины XIV века, живописцы возвращаются к плоскости. Ограниченные художественными принципами византийского искусства, не сумев прийти к передаче третьего измерения и исчерпав все возможности, которые им давало знание византийской системы проекций, они вновь оказались перед плоскостью, охватываемые теперь желанием как можно богаче ее украсить. По этой причине исчезают сложные и богатые архитектурные конструкции. Если же архитектурные кулисы и появляются, то их формы оказываются упрощенными, лишенными фантазии, в изображении не используются все ранее известные принципы перспективного сокращения, отчего утрачивается его пластика и пространственность. За исключением Матейча, архитектурные кулисы играют везде второстепенную роль, они скорее украшают композицию, чем участвуют в формировании пространст-

ва. Только наиболее смелые из живописцев последнего века существования византийского искусства умеют при изображении кулис пользоваться достижениями предшественников, но и они подчиняют эти изображения своему, большей частью совсем иному пониманию пространства.

Около середины XIV века в византийском искусстве и в искусстве на территории Югославии одновременно существовали несколько течений, значительно отличающихся друг от друга. В Сербском государстве того времени можно выделить четыре ясно определившихся и четко разграниченных направления. Монастырская среда на юге страны — в Костуре и Метеорах, а отчасти и епископ Григорий в Охриде культивируют посредственную, часто наивную живопись, в которой краски лишены звонкости, а фигуры сухо моделированы. Подчеркнутое внимание к выявлению экспрессии, несколько искаженные черты ликов свидетельствуют, что ктиторам более важной представлялась передача внутреннего горения, чем внешняя красота ликов святых или благородство живописи. Довольно посредственное искусство феодальных кругов — в Мали-Граде, Трескаваце, Хиландаре — также не претендовало на художественную значительность. Оно довольствовалось тем, что повторяло решения первой половины XIV века, и находилось поэтому на довольно низкой ступени академизма. В основном цвет здесь был принесен в жертву объему и рисунку. Это искусство не шло дальше заученного.

Два самых значительных направления резко противостояли друг другу. Творцы одного из них — в Псаче, Речанах, церкви Богородицы Больничной, — опираясь на классицизм первой половины XIV века, переводят эволюцию стиля на стадию «барокко». Резкими контрастами света и тени мастера лепят массивные формы, использованием темных цветовых сочетаний добиваются напряженности общей атмосферы, а с помощью густого пастозного мазка передают свой бурный темперамент. Это было искусство сильных чувств, шумное, «сильное», а иногда, как в Псаче, выразительно-страстное. В противоположность ему еще со времени Теорианоса, а затем в Матейче, Пече, Зауме, Велики-Граде неуклонно развивалось новое направление: лирически настроенное, утонченное искусство типа «рококо». Лишенное сильных звуковых эффектов, оно тяготело к тихой мелодичности светлого и холодного колорита. Фигуры никогда не бывали массивными, моделированными резкими светотеневыми контрастами. Утонченность облика, нежность красок, про-

зрачный и словно совсем легко нанесенный мазок составляют новые средства, сообщающие этой живописи почти женственную чувствительность. Фантазия художников обращается к изображению загадочного мира далеких стран Востока и Запада, что служит как бы выражением бегства от тяжелой повседневности. Это направление активно было поддержано приближенными двора и высокими церковными иерархами, хотя оно нашло сторонников и в кругах феодалов.

Такая поляризация художественных течений продолжала и дальше существовать в сербском искусстве вплоть до гибели Сербского государства. Области короля Марко в Македонии в последней четверти XIV века охотно примкнули к мужественному искусству «барокко». На севере, в областях по реке Мораве, в живописи, напротив, преобладала женственная лиричность. По существу, такое разделение было отражением процесса, происходившего в искусстве ослабевшей Византийской империи.

### После 1371 года

Битва на Марице означала гибель Сербского государства. Земли, которыми правил король Вукашин, признали верховную турецкую власть. Вскоре вассалами турок стали и византийский император, и болгарский царь, и ряд вельмож. Через два-три месяца после сражения, в конце 1371 года, умер царь Урош. Среди оставшихся сербских властителей только сын Вукашина Марко носил высокий титул короля и поэтому юридически считался правителем государства, все еще простиравшегося от Охрида до Дуная и Савы, от Адриатического моря и Дрины до Тимока. Между тем крупные феодалы, не принадлежавшие к тесному окружению короля Марко и самостоятельно управлявшие своими владениями, более не склонны были повиноваться власти суверена. Боснийский бан Твртко I даже был коронован в 1377 году в монастыре Милешева у гробницы св. Саввы, став сербским королем. Так и формально, в соответствии со средневековыми представлениями об иерархии правителей, единое Сербское государство прекратило свое существование. На его месте образовался ряд мелких государств, которые иногда даже враждовали между собой.

В конце XIV века, когда под ударами турок пало последнее сербское государственное образование, в искусстве сложилось несколько изолированных друг от друга художественных кругов, каждый со своими особенностями. Марко, вступив в союз с турками, оставался самосто-

ятельным в управлении внутренней жизнью своих областей. Обладая значительными средствами, он на протяжении почти четверти века смог обеспечивать строительство и украшение храмов и работу целой артели художников. Опираясь на древние традиции родной земли, мастера создали произведения во многом оригинальные, высокой художественной ценности. Восточные соседи Марко — значительно более бедные братья Деяновичи — оставили после себя лишь небольшое число памятников. Однако и по ним видно, что Деяновичи находились под влиянием выдающихся афонских живописцев того времени, были тесно связаны с ними, а кроме того, опирались на искусство Константинополя и Салоник, что стало возможно благодаря тому, что дочь одного из братьев, Константина, стала византийской императрицей.

Прежние области древнего государства Рашка, этнически единые, с глубоко укоренившимся понятием государственности, быстро воспрянули духом. На государственных соборах в Пече в 1374 и 1375 годах в присутствии князя Лазаря, Джурджа Балшича и патриарха Ефрема был принят план решения церковных вопросов. Собор исходил из необходимости примирения со Вселенской патриархией и постановил заселить монахами области, слабо организованные в церковном отношении. Последствия этого решения были следующими: в Рашку, Зету и в Косово прибыло огромное число иноков с Афона, а также видных деятелей монастырской жизни из других известных монашеских колоний Византии; началось строительство храмов — триконхов в плане, согласно афонской традиции, утверждение религиозного искусства в тех областях, где прежде его произведения встречались крайне редко. На эти новшества каждая область откликнулась по-своему, в соответствии с местными традициями. В Поморавье образовалась особая строительная школа, где подражание своим древним знаменитым памятникам приобрело характер художественного приема. В Косове и в Скопье при Бранковичах церкви возводились по новому плану, однако система строительства оставалась старой, унаследованной от зодчих Македонии и области Призрена. В Зете при Балшичах строятся небольшие церкви, в плане триконхи, на основе синтеза романского и готического стилей Запада. Около 1420 года произошло новое объединение сербских земель под властью деспота Стефана Лазаревича. К этому времени во всех трех областях были выработаны свои особые позиции по отношению к культуре и искусству.

Сложная обстановка в Сербском деспотате около середины XV века и завоевание его турками в 1459 году благоприятствовали возвышению в Зете династии Црноевичей, которая больше не считалась с художественными традициями, сложившимися при Балшичах, а также с наследием северных областей. Вплоть до конца XV века как в строительстве, так и в оформлении книг, печатавшихся в первой сербской типографии, держался особый стиль, выработанный при Црноевичах на основе смешения византийских и ренессансных элементов. Западные соседи Црноевичей — боснийские аристократы Герцеговины Сандаля Хранич, герцог Стефан Вукчич и его сыновья — в своем строительстве подражали формам самых западных памятников рашской школы, которые по большей части и находились как раз в их землях: в Милешевой, Давидовице, Мораче. В это время церковная архитектура в Рашке несколько изменилась под влиянием современной ей западной готики.

В 1463 году турки захватили Боснию, в 1482-м — Герцеговину, а в 1499-м — Черногорию. Этим было прервано развитие средневекового искусства. Когда наступило затишье и искусство вновь начало возрождаться, то не оказалось мастеров, способных создать произведения высокого художественного качества, значение которых выходило бы за местные национальные рамки.

После 1371 года отдельные школы в сербском искусстве отличались не только своим строительством. Каждая церковь расписывалась, в ризнице находились утварь и богато украшенные литургические книги. Однако лишь в бывших владениях короля Марко и на территории Поморавья до настоящего времени сохранились монументальные росписи. В других областях росписи почти бесследно исчезли, и уже невозможно ни восстановить богатый спектр живописного творчества, ни представить себе, в каком русле развивалось художественное сознание у сербов, источник которого в настоящее время нам весьма мало известны. Единственное исключение, заслуживающее особого внимания, составляют фрески середины XV века в монастыре Савина. Росписи эти были созданы в государстве Косача, на морском берегу, вблизи Херцег-Нови, и принадлежат кисти известного живописца Ловра Добричевича из Котора. Однако, несмотря на византийскую иконографию, памятник не рассматривается нами в истории искусства византийского круга из-за того, что стиль этих фресок — готическо-ренессансный в его венецианской интерпретации<sup>103</sup>.

Савина,  
церковь Успения,  
фрески  
середины XV в.

**Государство короля Марко.** После поражения на Марице и изменения политических условий на территории государства Марко очень быстро была восстановлена художественная деятельность, опиравшаяся в основном на богатое наследие и городскую культуру Македонии. Внутренняя самостоятельность обеспечивала церкви возможность для разнообразных мероприятий, включавших в себя возведение и украшение храмов, изготовление икон и утвари и переписку книг. Король вместе с братьями Андреашем и Димитрием, стремясь следовать старому обычаю создания задужбин, объединил вокруг двора способных переписчиков книг и искусных живописцев. Благодаря наступившему миру ушел страх перед непостоянством земного существования, исчезла боязнь неизвестности. Правда, король был обязан платить туркам дань и по их требованию принимать участие в войнах на стороне турок. Прежнее богатство, авторитет местной знати и церковных иерархов теперь падали, не возводилось ни больших, ни богатых сооружений. Монахи и низшее духовенство, менее озабоченные мирскими политическими проблемами, но более, нежели светская знать, обращенные к церкви, вновь наравне с придворными выступили в роли ктиторов и творцов и как одна из главных движущих сил художественного процесса.

Однако это движение было неожиданно прервано, что случалось неоднократно в Средние века. В 1395 году король вместе с сербскими вельможами был призван участвовать в походе турок на Валахию. В битве при Ровинах, где-то в Валахии, он погиб вместе со своим соседом Константином Деяновичем, тестем византийского императора. Книжник Константин Философ в составленной им биографии Стефана Лазаревича, участвовавшего в той же битве, пишет, вероятно со слов самого деспота, о том, что сербские вельможи только по необходимости шли к туркам. Когда они собрались перед битвой, король Марко сказал Константину Деяновичу: «Я прошу и молю Господа, чтобы он был христианам помощником, а я пусть буду мертвым среди мертвых в этой войне». Так оно и произошло.

Свое восхождение на престол и свою печаль о погибшем отце король Марко отметил изображением, помещенным на фасаде храма. По обеим сторонам главного входа в церковь Св. Архангелов в Прилепе помещены изображения королей Вукашина и Марко, держащих в руках крестообразные жезлы и грамоты. На голову Марко божественная десница опускает корону. Символическая инвентитура совершается над королем, находящимся в трау-

Прилеп,  
церковь Св. Архангелов,  
фрески ок. 1372 г.

ре, ибо он облечен в белый саккос. Здесь использована подходящая византийская иконографическая формула, причем талантливым живописцем: вся композиция помещена на красном фоне, тени на ликах — зеленые, как в изображениях святых. Этой композицией Марко, вероятно, выразил свою скорбь об отце, но вместе с тем — твердую решимость использовать свое право на законно полученный им сербский престол. Фреска, видимо, создана в первый год правления Марко, пока он еще носил траурную одежду<sup>104</sup>.

*Примечание 104*

Марков монастырь,  
церковь Св. Димитрия,  
фрески 1376–1381 гг.

(илл. на с. 241,  
512–514)

Уже тогда он активно стремился завершить украшение задужбины Мрнявчичей — монастыря Св. Димитрия около Скопье, строительство которого было начато еще его отцом. Поэтому в народе храм стал более известен именно как Марков монастырь. В надписи над южным порталом церкви, выполненной в технике фрески и плохо сохранившейся, говорится о том, что строительство храма началось еще во время правления царя Душана, в 1346–1347 годах, а роспись была завершена при короле Марко в 1376–1377 или в 1380–1381 годах. Ктиторов Мрнявчичей отмечено портретами Марко и его семьи. Идея, выраженная во фресковой композиции на фасаде храма Св. Архангелов в Прилепе, разрослась до более сложного изображения возле южного входа в церковь Маркова монастыря. Здесь Марко и его отец держат свитки с соответствующими текстами из грамоты по случаю основания монастыря. Изображением большого окованного рога ветхозаветных царей в правой руке Марко подчеркнута мысль о том, что он «второй Давид», на которого по случаю коронации, как на нового миропомазанного короля, излился дар Св. Духа. В этой иконографии, составленной по византийскому образцу изображения царя Давида, живописец опирался на 88(89) псалом Давида, где говорится о божественной помощи новому правителю в борьбе с недругами и в продолжении его рода и власти. Иконография сцены и пронзительная энергия, переданная в портрете правителя, могли в тяжкие дни вселять надежду или по крайней мере приносить утешение.

На плохо сохранившихся портретах северной стены притвора представлена династия Мрнявчичей. Король Вукашин, изображенный со своей супругой королевой Еленой, передает модель храма св. Димитрию, которого ангел несет на облаке как апостола из композиции «Успение Богородицы». Примечательно, что иконографическая деталь из «Успения Богородицы» использована для изображения умершего ктитора — короля. Подле Вука-



шина стоит король Марко, а их обоих благословляет Христос Эммануил, поясное изображение которого помещено в сегменте неба.

В нижнем регистре росписи наоса и притвора помещены портреты королей вместе с изображениями представителей Небесного двора, облаченных в одежды византийских и сербских правителей и знати. Подобные композиционные мотивы, навеянные текстами псалмов 44(45) и 92(93), уже были намечены в Трескаваце, в церкви Богоматери Перивлепты в Охриде и в росписи Заума. В Марковом же монастыре мы сталкиваемся с более развитой композицией. Необычно, однако, что рядом с фигурами Христа-царя и Богоматери-царицы представлены Иоанн Предтеча, царь Давид, длинный ряд святых (около двадцати фигур) в одеждах вельмож, а возле императора Константина и императрицы Елены — королевская семья Мрнявчевичей. Видимо, причиной изменения и дополнения утвердившихся ранее решений было влияние песнопения «Да молчит всякая плоть», которое пелось в Великую субботу и прославляло Царя царствующих и Господа господствующих. Включение королевских портретов в свиту Небесного двора было, вероятно, подсказано текстом молитвы, читавшейся в Чине венчания на царство как византийского императора, так и сербского короля в момент помазания миром. Эта молитва обращена к Царю царствующих, Господу господствующих, избравшему Самуила для помазания Давида, дабы при посредстве Богоматери, Константина и Елены и всех святых истребить недругов нового суверена и сделать правление его мирным и справедливым.

Росписи Маркова монастыря, во всяком случае те из них, что расположены в нижних регистрах, вблизи от глаз прихожан, во многом опираются на церковные песнопения и на ученые богословские труды. Композиция «Небесная литургия» перемещена из купола в алтарь, в то время как в куполе осталось лишь изображение Пантократора с ангелами и пророками. Вместо традиционной композиции «Поклонение жертве» Христос представлен служащим литургию во время совершения Великого входа, в котором участвуют ангелы и святители-литургисты. Составная часть этого изображения — «Преуготовление жертвы» («Проскомидия») — написана в нише протезиса. Эта сцена вдохновлена словами Херувимской песни, обычно поющей на литургии. Дополнение находится в молитве, следующей за Херувимской, согласно которой Христос есть и приносящий жертву, и приноси-

мый в жертву. Изображения литургии Христа в церкви в Леснове, «Великого входа» в жертвеннике церкви Богоматери Перивлепты в Мистре, «Преуготовления жертвы» в Люботене, Дечанах и Матейче — все в какой-то степени показывает, как богословская мысль пришла к композиционной формуле в Марковом монастыре.

Особняком в византийской живописи стоит фреска в глухом куполе притвора. Сюжет ее также вдохновлен церковной поэзией. Христос Логос в мандорле, поддерживаемой ангелами, восседает на радуге и благословляет трапезу, вокруг которой представлены сонмы святых в молитвенных позах. Литературный источник фрески — в литургическом песнопении, исполняемом вместо «Достойно есть» в Великий четверг. Это девятая песнь Канона на Великий четверг (произведение Козьмы Иерусалимского), призывающая насладиться «высоким разумом жилища Господня и бессмертной трапезы» и насытиться величием вознесшегося Логоса. Царь Соломон держит в руках свиток с текстом Притчи о Премудрости, в определенной мере повлиявшим и на песнопения Канона Козьмы.

Содержание еще одного гимна — «Плача Богоматери» из повечерия на Великую субботу — послужило литературной основой для изображения Богоматери, оплакивающей своего мертвого сына. Живописец, подобно мастеру XIII века из Градаца и иконописцу диптиха конца XIV века из монастыря Преображения в Метеорах, разделил изображение на две части, поместив Богоматерь на одном из западных подкупольных столбов, а мертвого Христа — на другом.

Многие детали таких композиций из цикла Великих праздников, как «Рождество», «Богоявление», «Успение», «Распятие» и т. д., расположенных в верхних регистрах росписи, заимствованы из песнопений, которые исполняются в службе этих праздников. Особым очарованием отмечено уникальное поэтико-литургическое в основе изображение патрона храма над главным порталом. Здесь св. Димитрий изображен в праздничном воинском наряде, с булавой в руке, на вздыбленном белом коне, украшенном нарядной сбруей. Его благословляет Христос Эммануил, и ангелы слетаются к нему, поднося шлем и меч, кольчугу, латы и панцирные рукавицы, щит, лук и венец мученика.

Цикл композиций Акафиста Богоматери, размещенный в наосе над фигурами в рост, опирается, подобно многим другим частям росписи, на поэтическое слово гимнов. В византийском мире, вероятно, не найти друго-

## Марков монастырь. Церковь Св. Димитрия. Рождество Христово. Ок. 1376



го подобного примера, где бы в живописи настолько широко использовалась литературная основа, как во фресках Маркова монастыря. Опираясь на литургические тексты, мастера создали особый мир изображений.

Подобно тому как живописные ансамбли крупных монастырей и церквей эпохи царства — Дечаны, Матейч, Лесново, Св. София Охридская — содержали невиданные иконографические решения и с их помощью углубляли и расширяли сюжетно-литературные познания, так и Марков монастырь раздвигал границы богословской учености,

воплощая ее в изображениях. Разумеется, наряду с такими необычными и редкими композициями, как вышеназванные или как особая группа сцен, посвященных Избиению младенцев, помещенная рядом с «Рождеством», — создаются и более традиционные циклы Страстей, Чудес, Притч, сцены по Воскресении, жития широко почитавшихся святых Николая и Димитрия. Но и здесь отчетливо ощущимо стремление живописцев возможно большим числом сцен и циклов подчеркнуть страдания Христа, смысл его жертвы и подвигов его последователей. Поэтому именно песнопения служб Страстной недели открывали для мастеров широкие возможности интерпретации.

Изображение Месяцеслова с неизвестными в византийском мире особенностями посвящено той же теме награды за страдания. Вдоль наоса церкви, над сценами страстного цикла, тянется символизирующая мученический венец гирлянда из цветов, в чашечках которых соответственно дням византийского года изображены поясные фигуры мучеников. Созданная как символ награды мученикам, эта композиция с ее символикой мученического венца могла восприниматься и как аллегория, как отклик христиан на тяжелые времена, в которые они жили.

Верующие, собиравшиеся в храм для молитвы, уповали на спасение, устремив взгляды к небу. Живописцы, словно прислушиваясь к мудрому совету богословов, поддерживали их надежды на то, что ангелы вознесут их молитвы на небеса. На капителях церкви, следуя апокрифическому тексту мистического толкования литургии, который приписывался Григорию Богослову, мастера изобразили ангелов, воздвигающих церковный кров к началу службы. Даже дьяволы, изображенные в виде обезьян на восточной стороне, не могут им помешать. Этим завершался мысленный круг: сокрушенный верующий мог принимать Евхаристию.

Для изображения драматичности страданий и жертвы живописцы обращаются к соответствующим выразительным средствам. Они используют контрасты форм и световые эффекты, взволнованные, порывистые и патетичные позы фигур, воодушевленные, встревоженные взгляды святых. Вероятно, подобный характер живописи явился прямым отражением тяжелых времен. Здесь мы встречаемся с редким для религиозного искусства примером, когда художественные средства не ведут к оптимистическому разрешению человеческой трагедии и веры. Здесь это разрешение — для того, кто был способен разобраться, — обнаруживается лишь в литературной основе композиции. Отсюда мистицизм росписей Маркова монастыря. В период прав-

ления Марко и Лазаря мысль о предназначении человека для небесного царства, которую создатели церковных служб, посвященных сербским святым, а позднее и народные певцы приписывали сербским правителям и знати, получила свое живописное воплощение.

Вначале над росписью работали двое живописцев, вероятно с помощниками. Это были те самые мастера, которые выполнили фрески в Охриде — в церкви Богоматери Больничной, в кафедральном соборе Св. Софии и в приделе Св. Николая при церкви Богоматери Перивлепты. Несмотря на все старания мастеров сблизиться по колориту, ясно различима разница их почерков и неравные способности. Большинство праздничных сцен, кроме тех, что находятся в северном рукаве креста церкви, принадлежат кисти лучшего художника. Примером работы более слабого мастера может служить композиция «Причащение апостолов» в апсиде, а также фигуры в рост, написанные ниже «Сшествия Св. Духа» в алтаре. Почти во всех фресках можно довольно легко увидеть руку того или другого мастера.

Главный художник, наряду с мастером фресок пещерной церкви в Иванове в Болгарии и Феофаном Греком в Новгороде, принадлежит к самому узкому кругу лучших живописцев византийского мира 70-х годов XIV века. С ивановским мастером его связывают живые, часто необычные движения стройных удлинённых фигур, которые для выражения внутренней эмоциональной силы зачастую изображаются в своеобразных позах и смелых ракурсах. Но главный мастер Маркова монастыря идет и дальше. Иногда отдельная фигура у него приобретает значение символа, она словно заслоняет сцену, становясь ее олицетворением, знамением. В сцене «Избиение младенцев» фигура Рахили с воздетыми руками, обрамленная полукругом светлого фона, воспринимается как символ вечной боли. Фигура ангела на коне — композиционная вершина сцены «Рождество». На коне, остановленном в галопе, ангел в фас (впервые в рамках византийского искусства мы сталкиваемся с такой передачей фронтального ракурса), с разведенными в стороны крыльями и ногами, с развевающейся за спиной драпировкой, может служить эмблемой любого вестника победы. Умалишенная в одной из сцен Чудес Христа, с изогнутым дугой телом, танцующая с поднятой рукой, воспринимается как символ безумия.

Живописец, целиком обращенный к человеку и его драме, не проявляет большого интереса к архитектурному фону. Вдоль композиций обычно тянется единая стена, прерываемая лишь ритмично поставленными трехнефными

строениями и четырехгранными башнями. Мастер распределяет фигуры среди кулис, в проемах зданий, а между ними на первом плане помещает предметы обстановки или горки. Иногда, подражая живописцу Леснова или повторяя собственные решения, использованные во фресках церкви Богоматери Больничной в Охриде, он объединяет все фигуры одноцветным сегментом. Пространство своих композиций мастер строит совершенно свободно, не подражая реальности. Горки, утратив твердость, изгибаются, повинувшись драматическому ходу событий, и наравне с фигурами оказываются предметом пристального внимания живописца.

С Феофаном Греком его роднит стремление дать характеры святых сжато и содержательно. Короткими ударами кисти он завершает моделировку лика и подчеркивает выражение. Резкие светотеневые контрасты не согласуются с плоскостью драпировок, намеченных лишь рисунком; живописец словно боится тяжестью масс помешать легкости и быстроте движения. Он, как и Феофан, вводит в изображение мистический свет, но использует его иначе. Свет из-за спины внезапно озаряет фигуры или, словно молния, освещает горки и вспыхивает по краям полукруглой фона. Композиция от этого становится еще драматичнее, в чем, очевидно, и заключалась главная задача ее творца. Драматизмом были обусловлены и странные, как бы погруженные во внутреннюю жизнь, задумчивые взгляды святых. Из глубоких темных глазниц взгляды их светятся, словно озаренные горячим пламенем чувств.

Колорит, построенный на сочетаниях насыщенных оттенков красного и голубого, кое-где дополненных коричневыми, охристыми и оливковыми тонами, резкие контрасты светлых и темных участков, экспрессивные движения, вдохновенные лики святых — все это передает не только драматическую атмосферу евангельских событий, но и настроения сербов накануне гибели их страны.

Другой живописец Маркова монастыря довольствовался следованием главному мастеру, стремясь по мере возможности ему подражать. Однако рисунок его фигур менее уверенный, объем выявлен хуже, формы лишены ясности, хотя цветовая лепка широких поверхностей приближается к манере главного мастера. Если смотреть снизу, с пола, то фрески верхних частей храма кажутся однородными.

Когда эти мастера закончили росписи в притворе, от сводов до уровня скульптурного фриза, а в наосе — на один регистр ниже, в артель включились еще два живописца с совершенно иными художественными взглядами. Прежний помощник главного мастера исчез или по-

святил себя писанию икон, поскольку в нижних регистрах мы не встречаем его почерка. Главный же мастер включился в работу и выполнил все фигуры в рост в наосе и притворе, большую часть цикла жития св. Николая, фигуры святых на капителях столбов в притворе и изображения св. Димитрия над западным и южным порталами. Деятельность двух вновь прибывших живописцев наложила печать на росписи нижних регистров. Работу они поделили так, что один расписывал в основном южную, а другой — северную сторону церкви. Колористическая гамма их росписей строится на сочетании охры и голубого цвета. В приемах построения объема мастера значительно отличаются друг от друга: живописец, работавший на южной стороне, придавал формам ясно выраженную рельефность, подчеркнутую интенсивной красочной лепкой. В изображениях святых, особенно старцев, оба мастера обращаются к одному и тому же характерному иконографическому типу: они пишут фигуры с крепкими телами, большими головами, почти без шей, с маленькими глазками и огромными носами, обычно как бы разделенными на две части ложбиной вдоль гребня, с расчесанными волнистыми бородами и с растрепанными прядями волос. Поклонники иконографического типа, далекого от классического образца, прибегая к деформации лика в тех случаях, когда это было необходимо для достижения большей убедительности, молодые живописцы Маркова монастыря выступили духовными наследниками художников, расписывавших в Леснове наос, и прямыми продолжателями концепций, выразившихся в Зауме и Зрае. Изображения суровых старцев с сосредоточенным и энергичным выражением ликов приобретают особую декоративность благодаря живописной архитектонике волос и бород, а также благодаря пестроте одеяний.

В композиционном отношении эти мастера Маркова монастыря не создали ничего выдающегося. Основываясь на принципе симметрии в построении композиций и иерархии в соотношении фигур, когда главный персонаж выделен большими размерами, мастера были более всего заняты передачей выразительности лика и изображением украшенных одежд. Одежда XIV века, в которую облачено большинство святых, придала необычный вид религиозным композициям. Правители, придворная знать различных рангов, патриархи, духовенство, риторы, писцы, певцы, чтецы, монахи, дети — люди XIV века, представленные с таким реализмом и в таком количестве, никогда прежде не изображались на стенах храмов.

Так, композиция «Погребение св. Николая» — настоящая жанровая сцена: отпевание над гробом изображает подлинную заупокойную службу времен правления короля Марко. Здесь встречаются даже такие бытовые детали, как удары в клепало, вынос свечей и подготовка кадилницы. Крестный ход с иконами Богородицы из цикла Акафиста является достоверным изображением церемоний, происходивших в Константинополе и связанных с культом иконы Богородицы Одигитрии. В то время как фрески Матейча и Св. Софии в Охриде ввели в искусство мир далеких стран и городов, фантастические рассказы о заморских и восточных краях, росписи Маркова монастыря повествуют о жителях своей страны. В отличие от будущих, более углубленных попыток, предпринятых мастерами Ресавы, живописцы Маркова монастыря ограничиваются последовательной иллюстрацией современных им церковных обрядов. И все же они превосходят будущие начинания Ресавы в изменении смысла религиозных сцен, что было по тем временам редкой смелостью. Если старшие живописцы Маркова монастыря стремились выразить внутреннюю жизнь своих героев, то более молодые показывали их внешний облик. В совокупности же их росписи создают выразительное и целостное представление о своей эпохе.

Понимание королем Марко государства и своей роли правителя сказалось во фресках в одновременном употреблении надписей на разных языках — греческом и славянском, причем в сербской и юсовой редакциях. Старшим мастерам, не знавшим славянского языка, надписи выполнил некто Маниша, известный переписчик книг из монастырского скриптория, оставивший в одном месте свою подпись.

Старшие живописцы Маркова монастыря, предварительно отработавшие приемы своего стиля в Охриде, вероятно, внимательно следили за явлениями художественной жизни Константинополя и Салоник и были в курсе течений, нашедших отражение в искусстве Болгарии и на Руси. Более же молодые мастера воспитывались в среде «монашеской» живописи Македонии. Последователи манеры фресок Леснова, Заума и Зрзе, младшие живописцы были представителями широко распространенного местного течения в живописи, примером которого могут служить недатированные росписи в Липлянах, в церкви Св. Николая Шишевского и храме в Полошко<sup>100</sup>.

Вероятно, король Марко принимал участие в строительстве и украшении монастырской церкви Св. Николая

*Примечание 105*



## Нира. Церковь Св. Николая Шишевского. Св. епископы. Ок. 1380



в Нире (Св. Николай Шишевский) над рекой Треской близ Скопье. В позднем списке монастырского Синодика его имя стоит на первом месте. Из-под записей XVII века раскрыты лишь отдельные фрагменты древних фресок. Фигуры четырех святых отцов на северной и южной стенах алтаря не относятся к композиции «Поклонение жертве», так как у них в руках нет свитков с молитвами. Возможно, здесь, как и в Марковом монастыре, была представлена «Небесная литургия». Во всяком случае, во фресках носителя, подобных росписям Маркова монастыря, находилось изображение Небесного двора, похожего на земной: расчищенные от записей фигуры двух святых воинов (Георгия и Димитрия) изображены в одеждах вельмож того времени, с высокими головными уборами.

Судя по известным на сегодняшний день фрагментам фресок, можно предположить, что храм расписывали два мастера. Живописец, работавший в северной стороне алтаря, стремился к объемной пластической моделировке ликов, с широкими тенями голубого коричневого тона. На узкие участки охры он кладет широкие и короткие штрихи известково-белого цвета, передавая экспрессивным рисунком пространственное построение ликов. Другой мастер, расписывавший южную сторону, освобождает лики от ярко выраженной рельефности и уверенными линиями, одинаковыми по толщине, моделирует черты ликов и пряди волос и бород, которые декоративно обрамляют головы. Оба мастера стремятся к созданию островыразительных, впечатляющих ликов с про-

Нира,  
церковь Св. Николая  
Шишевского  
фрески ок. 1380 г.  
(илл. на с. 247, 248)

Нира. Церковь Св. Николая Шишевского. Св. епископ. Ок. 1380



зительными взорами. Ради этого черты ликов деформируются настолько, что они становятся почти уродливыми. Орнаментальные переплетения линий здесь напоминают творчество младших мастеров Маркова монастыря, но авторам росписей в церкви Св. Николая Шишевского не хватало их таланта<sup>106</sup>.

Росписи церкви Введения во храм в Липлянах, на Косовом поле, построенной до 1331 года и подаренной Спаскому пиргу в монастыре Хиландар на Афоне, можно, исходя из их стилистических особенностей, датировать 70–80-ми годами XIV века. Судя по греческим надписям, работа над фресками могла быть начата не раньше примирения Сербской церкви с Константинопольской патриархией, то есть после 1375 года, и, вероятно, завершена до битвы на Косовом поле (1389). В то время краем правил Вук Бранкович. Ктитором живописи был неизвестный вельможа, который изображен на северной стене церкви предстоящим св. Николаю. Несколько фигур из композиции «Поклонение жертве» в алтаре и отдельные фрагменты сцен цикла Великих праздников и Страстей, изменившие цвет после пожара, типами ликов и рисунком некоторых фигур напоминают росписи младших мастеров Маркова монастыря и родственные им памятники. Необычным рисунком голов и усиленной деформацией ликов живописец стремился передать интенсивную внутреннюю жизнь, сосредоточенность, глубокую религиозную настроенность. В мощных фигурах этих святых чувствуется сильная воля, способная при особой тренировке привести личность в то экстатическое состояние, в котором она могла удостоиться теофанических видений, лицезреть Божество в образе Фаворского света, то есть достигнуть состояния души, к которому стремились монахи-исихасты того времени<sup>107</sup>.

Если росписи храма в Липлянах и церкви Св. Николая Шишевского свидетельствуют о приверженности живописцев 70-х годов XIV века к стилю младших художников Маркова монастыря, то фрески храмов в Полошко и Зре составляют как бы предшествующий этап этого стиля. Росписи церкви Св. Георгия в Полошко под Кавадаром возникли, вероятно, в конце 1360-х годов. В 1360 году король Душан подарил церковь Хиландару и отметил, что в ней захоронен его «брат» Драгушин. Однако, подобно всем церквям, подаренным Хиландару, церковь в Полошко была расписана много позже. О том, что росписи были выполнены именно хиландарцами, говорит огромное «Введение во храм» — изображение храмового праздника хиландарской церкви, помещенное на самом торжественном

*Примечание 106*

Липляны, церковь Введения во храм, фрески ок. 1380 г. (илл. на с. 515)

*Примечание 107*

Полошко, церковь Св. Георгия, фрески ок. 1370 г. (иллю на с. 516)

месте, на южной стене подкупольного пространства. Подобно тому как в церкви в Коиче представлена Богоматерь Хиландарская, а в Полошко — храмовый праздник Хиландара, так и в других своих метохах — дочерних монастырях вне Афона, зависимых от Хиландара, — хиландарские живописцы, вероятно, стремились помещать изображения своих святых, распространяя таким образом почитание главного, материнского монастыря. О том, что хиландарцы заботились о Полошко, можно судить по четырем миниатюрам с изображениями евангелистов, которые как раз в период возникновения росписей были вставлены в греческое Четвероевангелие XI века (Chicago, Ms. 131, Greg.-Dob. 2394). В записи сообщается, что это сделано в Полошко, когда туда прибыл хиландарский иеромонах и духовник Козьма, благодаря которому там были переписаны несколько необходимых литургических книг. Миниатюры в этих рукописях выполнил некто изограф Михаил. Возможно, он принимал участие и в создании фресок.

Ряд сцен из циклов Великих праздников и Страстей по своей иконографии близки росписям старших мастеров Маркова монастыря: построения композиций и фронтальная постановка отдельных фигур, смотрящих в упор на верующих, напоминают сходные решения, встречающиеся во фресках большой церкви кесаря Новака на острове Мали-Град.

Позднее фрески были переписаны, и поэтому трудно определить число живописцев, работавших в Полошко. Сейчас можно думать, что в украшении церкви принимали участие два мастера: в тех местах, где сохранился первоначальный слой живописи, удается выделить две манеры изображения фигур. Более умелый мастер выполнил меньшее число композиций. Из сохранившегося в настоящее время с его работой можно связать лишь видные из-за древнего иконостаса композиции верхних регистров на восточной и северной стенах алтаря. Склонный, в отличие от другого мастера, к классицистическим принципам, он одновременно и отдавал дань традиции, и откликнулся на новшества, что нашло выражение в высветлении палитры и нежном колорите. Объемы этот живописец строил не плавными тональными переходами, а с помощью контрастов цвета. Его товарищ, чьи фрески расположены на всех остальных стенах, стремился придать своим фигурам повышенную пластичность, для чего прибегал к тональной моделировке. В отличие от первого живописца этот мастер не пользуется ни зелеными тенями, ни ударами красного цвета. Он пишет лики плавно положенными охрами, с коричневыми тенями и известково-белыми световыми бликами. Он

намного сильнее деформирует лики, особенно в композиции «Поклонение жертве», предвосхищая изображения святых в Марковом монастыре, Липлянах и церкви Николая Шишевского. Одна из особенностей его искусства — включение в композиции Страстей фигур юношей восточного типа, с длинными и тонкими усами и суровым выражением лиц. Судя по этому признаку, можно думать, что он был выходцем из Кастории, в мастерских которой, начиная с фресок церкви Богородицы Мавриотиссы, храма Св. Николая в Прилепе и вплоть до второй половины XV века, сложилась определенная традиция изображать недругов Христа подчеркнуто некрасивыми. В росписи Полошко этот мастер внес мрачную и лишенную благородства атмосферу.

В росписях Полошко, как и в Дечанах, Матейче и в некоторых других церквах, расписанных приблизительно одновременно с этим храмом, представлено, что причащение апостолов совершает Христос Архиерей.

Во фресках Полошко, наравне со многими другими «монашескими» памятниками Македонии, сказывается глубокое знание иконографии и нетрадиционность композиции. В парусах, как в мозаиках некоторых древнейших константинопольских памятников и возникших в XIV веке фресках Мистры, изображены шестикрылые серафимы, а фигуры евангелистов опущены на подкупольные арки. Такое расположение словно предвосхищает появление ангелов на капителях Маркова монастыря, так как серафимы находятся на местах, с которых, согласно мистическому толкованию литургии, легко поднимается церковный кров, чтобы молитва верующих полетела к небу.

Богословская ученость и мистический символизм отличают и композицию «Распятие». Крест с распятым Христом вознен в чрево фигуры, персонифицирующей Ад. Среди персонажей, помещенных вокруг креста, выделяется фигура женщины, которая, сидя у подножия креста, собирает в сосуд кровь Христа. Эта женщина — Ева, а вся композиция восходит к проповеди Иоанна Златоуста о кресте как победном знамени.

В композиции «Успение Богоматери» также появляется уникальная иконографическая деталь: Христос, покинув свою мандорлу, склоняется к Богоматери, чтобы поцеловать ее. Так торжественная композиция приобретает черты интимной сцены. Живописец как будто хотел дословно передать в изображении часть заупокойной литургии, называемой «Последнее целование»<sup>108</sup>.

Таким образом, появление необычной и великой живописи Маркова монастыря не являлось неожиданностью,

но было подготовлено одновременным или чуть более ранним искусством Македонии. В атмосфере художественной жизни Повардарья, питавшейся новыми достижениями мастеров Константинополя и Салоник, но и одновременно тесно связанной с традициями местных живописных мастерских, возникло течение исключительной силы, вошедшее в русло магистрального развития византийского искусства. Оно составило особое направление в искусстве времен короля Вукашина и его сына Марко.

Другое, не менее значительное направление было представлено искусством более молодых по возрасту живописцев, объединившихся вокруг митрополита Иоанна и его брата иеромонаха Макария. Речь идет о двух изографах, появившихся с помощниками и учениками в монастыре Зрее близ Прилепа, столицы короля Марко. Их биографии, что редко бывает в истории византийского искусства, почти полностью известны. В надписи, выполненной сразу после 1400 года над южным порталом в Зрее, сообщается, что монастырь был основан дедом обоих изографов, монахом Германом, во время правления царя Душана. При короле Марко оба живописца стали видными церковными деятелями: Иоанн получил сан митрополита и, вероятно, занимал епископский престол в Прилепе, а Макарий стал иеромонахом. Монастырь Зрее они считали своей вотчиной. После гибели короля Марко Иоанн умер, а Макарий, оказавшись не в состоянии более содержать начинавший беднеть монастырь, решил передать его своему кмету Константину Джурджичу и его большой семье, которые сразу же приступили к его обновлению. Сам Макарий направился в Поморавье, где к этому времени деспоту Стефану удалось освободиться от власти турок. Там, судя по сохранившимся фрескам, он, вероятно, с помощниками расписывал монастырь Любостынья, тогда как другие выходцы из живописной мастерской Зрее работали в те годы в монастыре Копорин. В конце жизни Макарий вернулся в Зрее, где выполнил в 1421–1422 годах для иконостаса церкви икону Богородицы Пелагонитиссы, а вместе с помощником — деисусный чин из пятнадцати фигур. Известно, что Иоанн в течение своей жизни создал довольно много живописных произведений. Однако сохранились лишь его фрески, созданные в 1388–1389 годах в монастыре Св. Андрея на реке Треске около Скопье, задужбине королевича Андреаша, и икона Христа Спасителя и Жизнедавца, исполненная в 1393/94 году для иконостаса церкви в Зрее. Монастырь Св. Андрея он расписывал вместе с монахом

Григорием, о чем свидетельствует их совместная подпись.

Кроме монаха Григория, а также неизвестного мастера, вместе с Макарием принимавшего участие в работе над иконостасом в Зрзе, и последователей Иоанна и Макария в монастыре Копорин к мастерской митрополита Иоанна мог принадлежать и живописец Алексий, который исполнил фрески фасада пещерной церкви Св. Марии на албанском берегу озера Преспа, около местечка Глобоко, и подписался, назвав себя «учеником Иоанна Зографа».

Около 1368 года в церкви монастыря Зрзе, в котором обитали братья, произошли некоторые перемены. К старому однонефному храму Германа с запада была пристроена дополнительная травея, расписанная в 1368/69 году. В надписи над главным порталом сообщается, что за росписи было уплачено 30 перперов и что их заказали сыновья Хайко — Прибил и Приезда — и их мать. Сам Хайко к этому времени уже был захоронен в этой части церкви. Перед смертью он принял монашеский постриг и получил новое имя — Харитон. Поскольку до конца XIV века монастырь оставался собственностью семьи монаха Германа, можно предположить, что под именем Хайко (Харитона) кроется сын Германа и что Прибил и Приезда были имена будущих живописцев — Иоанна-митрополита и Макария-иеромонаха, перед тем как они приняли монашеский постриг. Если это предположение верно (а оно находится в соответствии с ктиторским правом Византии и православных стран), тогда имена Прибила и Приезды, характерные для старых рашских земель, а не для Македонии, пролили бы свет на происхождение этой знатной семьи. Вероятно, после завоеваний Душана, подобно многим аристократам и дворянам, члены этой семьи переселились в Македонию, где их ждали государственные и церковные посты.

Росписи в западной травее в Зрзе выполнил живописец, которого, вероятно, звали Димитрием. Он оставил свою подпись в самом нижнем регистре северной стены, но его имя частично утрачено. Некий Димитрий Зограф в 1356 году, сразу после смерти царя Душана, работал в церкви села Дреново, возле Кавадара, но, к сожалению, кроме надписи, от его фресок ничего не сохранилось. Поэтому нельзя быть твердо уверенным, что фрески в Зрзе выполнил тот же мастер. Живописец, работавший в 1368/69 году в Зрзе, практически превратил западную травею в самостоятельный параклессий, украсив стены необычными для этого церковного пространства композициями. Вразрез с традицией он поместил на западной стене «Гостеприимство Авраама», а под ним «Причащение апостолов». Обе компози-

Монастырь Зрзе,  
церковь Германа,  
фрески 1368–1369 гг.

ции содержат евхаристический подтекст и обычно изображаются в алтаре. Северную и южную стены заняли сцены из цикла Страстей, продолжавшие цикл из более древней части храма, где росписи не сохранились. Необычна композиция «Недреманное око», никогда ранее не включавшаяся в этот цикл. Среди фигур нижнего регистра, над которым тянется ряд медальонов, помещены изображения известных монахов-подвижников и отцов церкви — литургистов, облаченных в великосхимнические ризы.

Мастер был сторонником того художественного направления в искусстве Македонии, которое непосредственно предшествовало стилю молодых мастеров Маркова монастыря. Подчеркнутой выразительностью черт — акцентированной рельефностью высокого лба, массивностью носа и выступающими скулами — он добивался впечатления силы характеров, и это вместе с сосредоточенностью взгляда должно было выразить духовную способность святых к преданному служению вере. Головы святых обычно обрамляются густой шапкой волос. Причем уложенные в геометрическом порядке перевитые пряди отчасти смягчают их пышность. От сосредоточенных и сумрачных по настроению образов в нижних регистрах отличаются изображения в медальонах и композиции в верхних ярусах: более светлые по колориту, с характерами не столь определенными, они написаны почти небрежно.

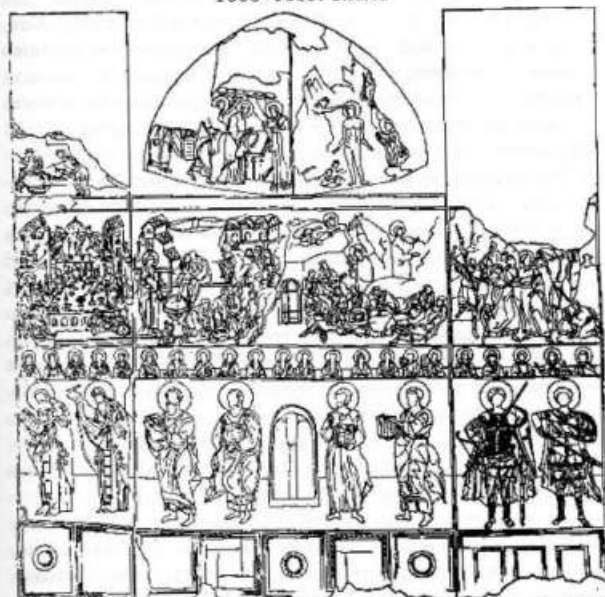
Фрески Зрзе 1368/69 году находились перед глазами Иоанна и Макария на протяжении всей их жизни. И хотя братья никогда открыто не подражали стилю этих фресок, однако, оказываясь перед необходимостью передать внутренний, духовный мир святых, находили творческие импульсы в произведениях своего предшественника из Зрзе, откуда иногда заимствовали и способы передачи внешнего облика святых<sup>109</sup>.

*Примечание 109*

Несомненно, у Иоанна было прекрасное богословское и художественное образование. Судя по фрескам монастыря Св. Андрея на Треске, он мог учиться и в самом Константинополе. Во всяком случае, он был представителем именно того направления, которое распространялось по областям православного мира благодаря импульсам из Константинополя. Целый ряд произведений того времени напоминает произведения Иоанна, его живописную манеру и эстетическую концепцию. В Грузии константинопольский живописец кир Мануил Евгеник выполняет фрески в монастыре Цаленджиха, родственные росписям Иоанна; на Афоне около 1360 года некий неизвестный, но великий живописец создает иконы Хиландарского чина, миниатю-



Церковь Св. Андрея на Треске, фрески южной стены.  
1388–1389. Схема



ры Хиландарского Евангелия игумена Дорофея и Евангелия монастыря Ватопед (№ 937), которые по типам ликов близки иконе Иоанна; в такой же манере пишутся иконы на Кипре, а в Болгарии — фрески в церкви Св. Георгия в Софии и т. д. Только влиянием метрополии можно объяснить столь широкую распространенность одинаковых художественных представлений. Иоанн, создавая свой стиль, опирался и на родную для него традицию «монашеского» искусства, и на современные уроки Константинополя и, будучи одаренной личностью, оказался хорошо подготовленным, чтобы взяться за выполнение значительных живописных работ.

Церковь Св. Андрея представляет собой небольшую постройку — триконх в плане. Здесь не могло поместиться большое количество росписей, поэтому представлены композиции лишь двух циклов — Великих праздников и Страстей, а также скупо отобранные отдельные фигуры. В барабане изображены пророки, в парусах — евангелисты, алтарь занимает композиция «Поклонение жертве», но отсутствует «Причащение апостолов», в певницах представлены Богоматерь, апостолы Петр и Павел, четыре еванге-

Церковь Св. Андрея  
на Треске,  
фрески 1388–1389 г.  
(илл. на с. 255,  
517–519)

листа и патрон храма св. Андрей, в западном нефе — фигуры двух святых Феодоров (Тирона и Стратилата), два архангела над входом и святые Георгий и Димитрий. Святые в певницах выделяются большими желтыми буквами надписей с их именами, тогда как все остальные надписи, значительно меньшие по размерам, выполнены белыми.

Особенности надписей и выбор святых отражают своеобразие православной церкви в государстве короля Марко. Все надписи исторического характера написаны в сербской транскрипции. Между тем имена святых подписаны по-гречески, за исключением нескольких текстов на свитках. Эта двуязычность надписей свидетельствует об особенностях литургического языка и составляет часть широкого культурного явления, к которому относится и сплав религиозных культов в этом государстве, где наряду с общечтимыми христианскими святыми появляются изображения солунских, афонских, охридских и сербских святых. Поэтому среди поясных изображений, расположенных над регистром фигур в рост, рядом с местными балканскими святыми представлены св. Савва Сербский и св. Симеон Неманя.

До расчистки фресок трудно выявить степень участия в работе в церкви Св. Андрея каждого из двух живописцев. Создается впечатление, что митрополит Иоанн выполнил наибольшую часть росписей, так как почти на всех фресках мы встречаемся с манерой, близкой манере в иконе, позднее написанной им для Зрзе. Правда, можно заметить некоторые различия в приемах моделировки ликов. Более поздняя манера отличается пробелами на щеках в виде тонко прочерченных лучиков, в то время как для более ранней характерны световые блики, выполненные несколькими широкими и короткими горизонтальными штрихами. Однако этих признаков недостаточно для распознавания живописцев.

Иоанн, хотя и был знаком с современными ему художественными течениями, в своем стиле придерживался определенного «историзма». В иконографии он опирался на образцы зрелого Палеологовского ренессанса, не внося здесь ничего нового. И в стилистическом отношении один важный компонент его искусства восходит к древним образцам. В ликах его святых воспроизводятся типы второй половины XIII века. Несмотря на то что фрески написаны в иконописной манере, плавно и аккуратно, они выглядят монументальными, а облик святых, их короткие и широкие носы, сенсуалистическое выражение ликов напоминают росписи в церкви Св. Архангелов в

Прилепе, исполненные в 70-х годах XIV века, и произведения живописцев, работавших в это время под руководством охридского диакона и референдаря Иоанна. Во фресках монастыря Св. Андрея смягчено выражение лиц, нет деформации черт, которая столь часто встречается в живописи сербского государства короля Марко. Митрополит Иоанн вернулся к классицистическим типам, хотя и сохранил орнаментальную трактовку волос.

Обращение к искусству XIII века привело к монументализации композиций, к использованию мощных сопоставлений теневых и освещенных участков, к «барочному» ощущению объема и к широте и вдохновенности замысла. На этих же принципах строится передача движений массивных тел и тяжелых драпировок. Новая архитектоника фигур сообщает им особую энергию. Но эти атлетически сложенные фигуры, написанные сочными красками, полны достоинства и не выражают преувеличенных эмоций, в отличие от фигур, исполненных старшими живописцами Маркова монастыря. В ликах, исполненных митрополитом Иоанном, царит внутренний покой сильных людей, ясно представляющих себе свою цель; мистическому страху и неуверенности образов Маркова монастыря противопоставлено ясное осознание личности у Иоанна. В этом нашли отражение своеобразный оптимизм и героические настроения в противовес чрезвычайно тяжелым, изобилующим военными поражениями временам.

Свои знания современных художественных приемов Иоанн продемонстрировал в изображении развитых архитектурных фонов, в более естественных соотношениях фигур и архитектурных кулис, в передаче смелых ракурсов, в распределении фигур в композициях, где иногда, как в Псаче, Речанах и более древних памятниках, фигуры первого плана представлены повернутыми спиной к зрителям. Однако мастер никогда не стремится к неожиданным эффектам, равно как и не превращает росписи в иллюстрации богословских рассуждений. Ясность темы и логичность построения делали его росписи близкими и понятными обычному верующему. Сила и серьезность священных, темный и благородный колорит укрепляли стойкость людской веры.

Теми же особенностями отмечена большая икона Христа Пантократора, написанная им для монастыря Зрзе. Иоанн не делал разницы в работе над фреской и иконописью. Благодаря внутреннему напору форм, напряженному и сияющему объему, насыщенному глубокому колориту в монументальной фигуре Христа переда-

## Примечание 110

Прилеп,  
церковь Св. Димитрия,  
фрески ок. 1380 г.  
(иллю на с. 520)

но спокойствие небесного царя, отнюдь не благостного, всегда готового наказать грешников. Над этой иконой Иоанн работал за несколько лет до смерти<sup>110</sup>.

Мастерской Иоанна следует приписать и обширные живописные работы, исполненные во время реставрационных мероприятий в церкви Св. Димитрия в Прилепе. Эта церковь, впервые расписанная около 1290 года, видимо, была уже при Иоанне в довольно плохом состоянии. Вместе с несколькими мастерами Иоанн вновь расписал верхние участки стен: в куполе он поместил Пантократора, медальоны с поясными изображениями ангелов, фигуры пророков; в парусах — евангелистов, на сводах и в верхних регистрах стен — композиции «Успение», «Вознесение». В нижних регистрах этими мастерами были выполнены лишь отдельные участки росписей: часть «Поклонения жертве» в алтаре, ктиторовский портрет неизвестного вельможи на западном фасаде. Мастер прибегнул к нетрадиционным решениям: всю верхнюю зону алтарной трапезы (свод и восточную стену) он заполнил композицией «Вознесение», а верхнюю зону западной трапезы (свод и часть стены) — сценой «Успение». Вероятно, такое расположение появилось в результате тщательного следования системе древних росписей XIII века, отчего живописцу пришлось значительно увеличить размеры фигур по сравнению с пропорциями позднего XIV века. Возможно, сам Иоанн выполнил некоторые исключительные по художественному уровню композиции, как, например, отдельные части «Вознесения» на восточной стене и фигуры евангелистов. Эти изображения во всем совпадают с его работами в церкви Св. Андрея на Треске, а их красота лишь немногим уступает изысканности фресок, созданных для королевича Андреаша. Товарищу Иоанна (об участии которого в росписях церкви Св. Димитрия свидетельствует качественное различие изображений) не удастся, в отличие от главного мастера, облагородить свои образы насыщенным колоритом, хотя он и следует приемам Иоанна в рисунке, в способах достижения эффекта монументальности. Росписи артели Иоанна в церкви Св. Димитрия доказывают, что, несмотря на провинциальный характер этой (как и прилепской) мастерской, сам Иоанн был непосредственно знаком с произведениями монументального искусства XIII века, и тем самым указывают на один из источников, которым были вдохновлены важнейшие элементы его искусства — монументальность и эпичность. Принимая во внимание тот факт, что фрески в Прилепе менее совершенны по срав-

нению с росписями церкви Св. Андрея, можно предположить, что церковь Св. Димитрия была расписана раньше, в начальный период деятельности мастерской, примерно около 1380 года<sup>111</sup>.

Никому из живописцев мастерской Иоанна, работавших после смерти главного мастера (среди них выделяется его брат Макарий) и продолжавших творить в духе художественных идей, не удалось достичь ни его силы, ни мастерства, ни приблизиться к его искусству по художественной значительности.

Все произведения Макария, сохранившиеся до настоящего времени, возникли после смерти Иоанна. После того как Макарий вернулся из Поморавья, где, вероятно, расписывал монастырь Любостыня, он в Зрзе по заказу своего кмета написал икону Богоматери Пелагонитиссы, на которой оставил свою подпись, а вместе с другим мастером исполнил деисусный чин. По иконам ясно видно, что Макарий подражал стилю Иоанна в манере письма, выборе типов ликов и цветовом решении. Хотя для него, как и для Иоанна, был важен пластически выразительный облик фигур, местами он пишет недостаточно тщательно. Макарий словно хотел в живописи создать впечатление скульптурности фигур. Когда он охвачен вдохновением, ему удается приблизиться в своих образах к произведениям Иоанна. Когда же вдохновение покидает его, он доводит лики до карикатурности, представляя их невыразительными и, если можно сказать, духовно незрелыми. Его неизвестный товарищ, исполнивший фигуры апостолов Симона, Марка и Андрея из Деисуса, работает иначе. Лики его святых отличаются тонкими и длинными носами, а также рисунком бровей, высоко поднятых над маленькими глазами. Светлый колорит, чистые тона, нечеткий рисунок и множество белых черточек на щеках и на лбу говорят о том, что этот живописец, принадлежа к зренской мастерской, не придерживался господствовавшего там стиля<sup>112</sup>.

В круг произведений, созданных в стиле мастерской Иоанна, входит и большое поясное изображение св. Николая, написанное над западным порталом церкви Св. Николая в Прилепе. Его выполнил по заказу ктитора Дмитра какой-то неизвестный мастер, приверженец искусства митрополита Иоанна, возможно даже, что им был брат короля Марко. Благодаря своей массивности фигура св. Николая выглядит монументальной, словно созданной в XIII веке; однако она лишена колористического богатства и изысканной утонченности. Эта фреска больше свидетельствует

#### Примечание 111

Зрзе,  
иконы 1421–1422 г.

#### Примечание 112

Прилеп,  
церковь Св. Николая,  
фреска конца XIV в.

## Примечание 113

Преспа,  
церковь Св. Марии  
на Глобоком,  
фрески конца XIV в.

об использовании образцов искусства XIII века в период правления короля Марко, нежели о собственных творческих устремлениях мастера<sup>113</sup>.

Намного более значительными представляются росписи монаха Алексия — «ученика Иоанна Зографа», как он сам говорит о себе в надписи, — работавшего при иеромонахе и игумене Паисии по заказу монаха Парфения в пещерной церкви Св. Марии на озере Преспа. Доказательством его творческой связи именно с прилепским митрополитом Иоанном могут служить фигуры святых нижнего регистра росписи из композиции «Поклонение жертве» в алтаре или святые воины в наосе, а также фреска с изображением Богоматери Умиление в люнете южного портала: их темные лики озарены яркими пробелами, подчеркивающими пластику. Эти фигуры выдают кисть не только приверженца тщательной моделировки форм и акцентированной рельефности голов и рук, но и любителя изображать декоративные переплетения прядей бород и волос. Создается впечатление, будто мастер, отбирая живописные приемы из произведений митрополита Иоанна, остановился только на тех, которые отвечали его собственному характеру, не столь темпераментному и более осторожному. Алексий расписывал этот храм с еще одним неизвестным мастером, которому принадлежат фрески верхнего регистра с циклом Великих праздников. Манера этого художника почти примитивна: утрированный рисунок его неуклюжих фигур с укороченными пропорциями — неумелый и нестройный, черты ликов выглядят уродливыми, а цветовое решение — дисгармоничным. Очевидно, что он не опирался на творческие достижения мастерской митрополита Иоанна и не стремился подражать произведениям XIII века<sup>114</sup>.

## Примечание 114

Среди художественных течений в государстве короля Марко именно в творчестве живописцев мастерской Иоанна сильнее чувствуется классицистическая ориентация, выразившаяся в стремлении к композиционному равновесию, каноническим пропорциям, классическим типам святых. Пышность «барочных» форм и сопоставление темных и светлых участков никогда не переходит у них в чрезмерную стилизацию или карикатурное искажение. Их героям не свойственны ни бурные эмоции, ни увлеченность мистицизмом. Сила личности никогда не выходит за рамки достоинства, самообладания и возвышенности. Экспрессивность искусства Маркова монастыря и ряда близких ему памятников получила в качестве своей противоположности эпическую по природе живопись митрополита Иоанна.

Подобно тому как Охрид дал государству Мрнявчичей великих мастеров Маркова монастыря, а Прилеп — мастерскую митрополита Иоанна Зографа, так Кастория выделяется тем, что там возникла живописная мастерская, которая в период политической раздробленности в течение двадцати лет успешно выполняла заказы ктиторов, различных по своему социальному происхождению. Самой ранней работой этой мастерской являются фрески второго слоя в пещерной церкви Богоматери на острове Мали-Град на озере Преспа. Они были выполнены в 1368–1369 году по заказу кесаря Новака и его семьи, очевидно, с расчетом, что это будет украшение их надгробной церкви. Для этого кесарь Новак обновил старую низенькую церковку с росписями 1345 года — бывшую задужбину некоего Бойко, его жены Евдокии и их сыновей. В правление короля Вукашина Новак надстроил, увеличил в высоту и заново украсил эту пещерную церковь, сохранив от более ранних фресок лишь несколько фрагментов, которые могли быть включены в новый ансамбль. Поясной Деисус в верхней части восточной стены, цикл, посвященный Христу, ряд медальонов и фигур в рост на стенах наоса составляют обычную для того времени иконографическую программу росписи небольших городских церквей, с той разницей, что размещение Деисуса в алтаре, являющееся одним из существенных признаков мавзолейного характера храма, особенностью церкви-усыпальницы, в тот период почти нигде не встречается.

Фрески, по-видимому, были выполнены двумя образованными мастерами, стремившимися подчеркнуть объемность форм. Один из них добивается этого плавной моделировкой и мягкими переходами от света к тени, тогда как другой живописец, более талантливый и темпераментный, чтобы выявить патетику композиций, усиливает цветовые контрасты, увеличивает экспрессию световых бликов на ликах и драпировках. Первый мастер больше работал в наосе, а второй — на западном фасаде. Их старание выявить пластику не шло в ущерб цвету: своими лучшими произведениями художники Мали-Града не уступают живописцам Псачи.

Естественностью поз и эмоциональностью ликов снижается торжественность изображений. Как нарушение прежних академических приемов воспринимается необычная связь представленных святых с присутствующими в храме: почти в каждой композиции, что бы в ней ни происходило, несколько персонажей с любопытством глядят на зрителей. Такая непосредственность и сердечность

Преспа,  
Мали-Град,  
церковь Богоматери,  
фрески 1368–1369 г.  
(илл. на с. 508)

говорят о том, что мастера происходили из какого-то небольшого художественного центра.

Самая величественная композиция первого мастера занимает верхнюю часть западного фасада: здесь показаны кесарь Новак с женой Кали, сыном Амиралисом и дочерью Марией, предстоящие перед Богоматерью с младенцем Христом, а сверху их благословляет Христос Эвергет. Реалистический подход позволил живописцу создать достоверные портреты, передающие силу характеров, серьезность и достоинство изображенных персонажей<sup>115</sup>.

*Примечание 115*

Кастория,  
церковь Св. Афанасия,  
фрески 1383—1384 г.

Через пятнадцать лет после завершения работ в Мали-Граде, в новых политических условиях та же артель мастеров приступила к украшению церкви Св. Афанасия в Кастории (Греция). Городом в этот период правили члены албанской вельможной семьи Музаки. Для братьев Стои и Феодора Музаки и для иеромонаха Дионисия живописцы в 1383/84 году завершили росписи, которыми в точности повторили композиции из Мали-Града. Лишь кое-где встречаются мелкие отличия, а композиция «Успение Богоматери» дана в Кастории более подробно. Сильнее всего отличаются верхние регистры: в Кастории вместо фигур в традиционных одеяниях представлен Небесный двор с Христом-царем, Богоматерью-царицей и святыми воинами, облаченными наподобие придворных вельмож в современные одежды. Это был последний средневековый вариант темы, начатой в Трескаваце и достигшей наиболее полного выражения в Марковом монастыре. О принадлежности Кастории Охридской церкви свидетельствует надпись, а также фигура св. Климента Охридского среди святителей в «Поклонении жертве» в алтаре.

По сравнению с фресками Мали-Града росписи церкви Св. Афанасия в целом несколько темнее, не столь живые по цвету, более уравновешены в рисунке, а типами и пропорциями фигур они сильнее опираются на классицизм раннего XIV века. Создается впечатление, что живописцы этой мастерской осознанно обращались к образцам зрелого Палеологовского ренессанса. Это стремление почти не нашло отражения в росписях Мали-Града, но зато в Кастории оно проявилось с такой очевидностью, что можно быть твердо уверенным в хорошем знакомстве мастеров с фресками Георгия Каллиергиса в церкви Христа Спасителя в Верии. Для времени правления короля Марко обращение к определенному стилистическому периоду из истории византийского искусства было распространенным художественным приемом. Так, митрополит Иоанн Зограф вдохновляется монументальнос-



тью фресок XIII века; фрескисты из Мали-Града и церкви Св. Афанасия подражают искусству раннего XIV века. Следование прошлому является принципом, различен лишь выбор образца. При этом мастера ищут в традиции только творческие импульсы, эпигонству нет места. Вероятно, следование старым образцам призвано было подчеркнуть принадлежность мастеров к истории такого искусства, которое в силу трудных исторических обстоятельств, как и сам тот общественный слой, которому оно служило, оказалось перед опасностью исчезновения<sup>116</sup>.

Фрески в церкви Христа Спасителя в селе Борье (Мборье), возле Корче, в Албании, являются последней сохранившейся работой этой мастерской. Они были созданы в 1389/90 году по заказу епископа Нифона, который занимал, вероятно, епископский престол в Деволе и подчинялся Охридской церкви. Этими областями правила тогда севастократор Иоанн и деспот Феодор; о них не сохранилось никаких определенных исторических сведений. Многие изображения — фигуры Христа и пророков в куполе, евангелистов в парусах, цикл сцен из жизни Христа, фигуры в рост в нижнем регистре и портрет ктитора — не расчищены от записей позднейшего времени и недоступны для анализа. Лишь «Успение Богоматери» на западной стене, «Распятие» и «Жены-мироносицы у гроба Господня» на северной, «Рождество», «Вход в Иерусалим» и «Предательство Иуды» на южной стене и «Поклонение жертве» в алтаре полностью сохранили свой первоначальный облик. По ним видно, что храм в Борье расписывал тот же мастер, что и церковь Св. Афанасия в Кастории: композиции в Борье исполнены по тем же прорисам, по которым живописец работал в Кастории. Между тем композиции, погибшие в Кастории, но сохранившиеся в Борье, идентичны уцелевшим росписям в Мали-Граде. Живописец, работая в Борье в конце своего творческого пути, несколько ослабил рельефность форм и усилил декоративность в деталях<sup>117</sup>.

Искусство этой мастерской, возникшее в государстве Мриявчевичей, меньше других соприкасалось с двором. Его заказчиками были представители знати и церковного духовенства. Его родиной, скорее всего, был город Кастория. По типам ликов и некоторым композиционным решениям оно близко росписям, частично сохранившимся в городских храмах Кастории — церквях Св. Николая Кирици и Св. Афанасия, где, правда, живопись несколько светлее по колориту, более декоративна и стилистически менее выразительна. В период перед турец-

*Примечание 116*

Борье, церковь  
Христа Спасителя,  
фрески 1389–1390 г.

*Примечание 117*

ким завоеванием творчество этой мастерской представляло собой самое выдающееся явление в кругу искусства, связанного с Касторией. В византийской живописи этого времени мастера Кастории были из числа самых преданных, но вместе с тем и последних преемников великого искусства начала XIV века.

В государстве короля Марко не все живописцы стремились подражать фрескам Маркова монастыря и церкви Св. Андрея на Треске. Особое место в многоликой, словно полиптих, картине художественного творчества занимает живопись Охридской архиепископии, прежде всего росписи в церквях самого Охрида, города св. Климента, которые, правда, становятся не столь значительными и прекрасными, как прежде. Если раньше архиепископы Охрида приглашали наиболее передовых художников своего времени, то теперь, после падения государства, когда значительно снизилась потребность в живописных работах, они обращаются к услугам местных мастерских. Здесь больше не строят огромных церквей и не предпринимают крупных восстановительных работ. Архиепископы и епископы как будто больше не заботятся об искусстве. Менее богаты и менее образованное низшее духовенство выступает теперь в качестве основного заказчика в строительстве храмов и создании росписей. Архитектурные формы и систему росписей однефных церквей, которые в те годы возводили в Охриде, мастера заимствуют из более ранних малых городских храмов. Искусство становится предметом заботы низшего духовенства.

Самой ранней из построенных в тот период церквей является церковь Св. Климента Старого, задужбина иерея Стефана. Она была расписана в 1378 году, когда городом управлял жупан Андрей Гропа. В соответствии с традиционной системой росписи малых церквей свод и западную стену два мастера заняли сценами Великих праздников; под ними они расположили медальоны с погрудными изображениями мучеников; а в регистре со стоящими фигурами — кроме «Поклонения жертве» с архиереями в алтаре — живописцы поместили покровителей города, избранных святых воинов, святых целителей и образы св. Николая, Константина и Елены. Росписи северной стены утрачены почти полностью. Наиболее одаренному мастеру принадлежат фрески на западной стене и нижний пояс с единоличными фигурами в рост — на южной. Его объемно моделированные фигуры святых покрыты густо нанесенным слоем красок, а световые блики положены в виде тонких частых линий на ликах и драпировках. Колористичес-

Охрид, церковь  
Св. Климента Старого,  
фрески 1378 г.  
(илл. на с. 509)

кая гамма здесь несколько приглушена, хотя и не лишена свежести. Эти фрески с их силой и суровостью принадлежат к лучшим образцам искусства Охрида в период правления короля Марко. Вероятно, кисти того же художника следует приписать и большую икону св. Наума на голубом фоне, находящуюся в церкви Св. Николая Больничного. Если же она не является плодом творчества этого мастера, к тому времени уже состарившегося, то тогда ее автором мог быть какой-то очень близкий к нему живописец. Фрески на восточной стене церкви Св. Климента Старого, композиции Праздников на южной принадлежат более слабому живописцу. Силуэты его фигур очерчены широким, различным по упругости контуром, поверхности внутри этого рисунка закрашены без тональных колористических нюансов. Незначительные способности не позволяют этому мастеру освободиться от наивности <sup>118</sup>.

Почти те же сюжеты заполняют стены маленькой церкви Св. Димитрия, росписи которой датируются третьей четвертью XIV века. Здесь, как и в церкви Св. Климента Старого, работали два неравных по способностям живописца. Оба предпочитают пестроту красок вместо благородных сочетаний, оба удлиняют пропорции фигур для зрительного облегчения объема. Судя по этим признакам, можно предположить, что образцом им служили росписи пещерной церкви Богоматери близ села Пештаны и живопись епископа Григория в церкви Богоматери Перивленты. Застылость фигур показывает, однако, что их сдержанность не была подчинена какой-то особой художественной идее; она просто являлась следствием слабой одаренности. Только в одном случае — при исполнении фигуры св. Димитрия, патрона храма, — лучшему из мастеров удалось создать душевное и искреннее, как исповедь, произведение <sup>119</sup>.

Примерно к этому же времени относится работа над фресками в полупещерной церкви Св. Афанасия в Калиште. Их мастер не лишен был дара рисовальщика и умел правильно построить объем, но краски его слишком яркие и несгармонированные. Фрески сильно повреждены и частично записаны <sup>120</sup>. Точно так же и остатки фресок в пещерной церкви Св. Стефана близ Охрида не поднимаются по своему качеству над общим низким уровнем искусства Охрида. Не является значительным произведением и надгробный портрет Остои Раяковича, зятя жупана Гропы и родственника короля Марко, написанный в 1379 году в аркосолии притвора в храме Богоматери Перивленты. В охридском искусстве, в ту пору про-

*Примечание 118*

Охрид,  
церковь Св. Димитрия,  
фрески  
третьей четверти XIV в.

*Примечание 119*

Калиште,  
церковь Св. Афанасия,  
фрески ок. 1375 г.

*Примечание 120*

Охрид,  
церковь Богоматери  
Перивленты, портрет  
Остои Раяковича,  
1379 г.  
(илл. на с. 511)

*Примечание 121*

Охрид, церковь  
Св. Константина  
и Елены,  
фрески конца XIV в.

винциальном и ремесленном, нарастали пестрота и академическая сухость<sup>121</sup>.

Только перед концом правления Марко, возможно, даже в последнем десятилетии XIV века в городе нашлись талантливые живописцы: речь идет о фресках церкви Св. Константина и Елены. Ктитором строительства и украшения церкви был знаменитый деятель духовной жизни Охрида иеромонах Парфений. Он вместе со своей матерью Марией и сыном Михаилом изображен на северной стене храма рядом с боковым порталом. Очень развитые циклы Великих праздников и Страстей, значительное количество изображений святых, а также довольно крупные размеры храма, который превосходит остальные небольшие городские церкви, — все это говорит о богатстве ктитора. Будучи сам достаточно образованным, он и от живописцев требовал большей иконографической сложности изображений. Так, повторяя несколько более ранние росписи капеллы Григория в церкви Богородицы Перивлепты, он разместил в замке поперечного свода в трех медальонах изображения ипостасей св. Троицы, а вокруг них — «Небесную литургию». Когда возле южной стены был пристроен параклесий Св. Петки, его украсили те же мастера: на фасаде они представили единственный известный нам ныне житийный цикл сцен, посвященных этой святой.

Всю работу выполнили два живописца. Один из них предпочитал светлый колорит, а пластику своих фигур строил мягкими, равномерными переходами от света к тени. Другой мастер, которому принадлежит большее число композиций, любит «барочные» эффекты: он усиливает светотеневые контрасты и пишет насыщенными и чистыми по тону цветами. Один являлся, скорее, лириком, другому ближе драматизм. Первому принадлежит огромная икона св. Георгия с житием из одноименного храма в Струге, другой расписал царские врата и икону «Введение во храм» для иконостаса церкви, в которой они выполняли фрески. Так в церкви Константина и Елены встретились два противоположных друг другу мастера, в творчестве которых нашло отражение старое, полувековое противоречие, может быть, основное в монументальной живописи Сербского государства<sup>122</sup>.

*Примечание 122*

По-видимому, живописцы из городских мастерских Охрида довольно много работали и в окрестных центрах. Роспись двух городских церквей в Прилепе — Богоматери Пречистой и Св. Петра, возникших приблизительно одновременно с охридскими, близки им и своими художественными особенностями, и художественным уровнем.

В церкви Св. Петра представлены те же циклы, что и в несколько больших по размерам охридских церквях: Великие праздники и Страсти. Однако они плохо сохранились. Удлиненные пропорции фигур в композициях и светлый холодный колорит отдаленно напоминают искусство Иоанна Теорианоса. В церкви Богоматери Пречистой, где сохранилось только «Поклонение жертве» (по существу, это сокращенная до двух фигур идентичная композиция храма Св. Петра), ощутимо влияние того живописца из охридской церкви Константина и Елены, который активно подчеркивал пластичность фигур. Крайняя упрощенность письма, обобщение, почти доведенное до схематизма, жесткий рисунок свидетельствуют о том, что в Прилепе работали слабые провинциальные живописцы<sup>123</sup>.

В последние годы своей независимости искусство Охридской архиепископии, хотя и неяркое и не давшее выдающихся мастеров, все же благодаря авторитету церковного центра и своей значительной художественной традиции еще могло служить небогатым ктиторами и художественно неразвитой среде.

Живопись в государстве короля Марко, а также и сам правитель напрямую опирались на традицию. Король и его приближенные, используя тех художников, которые остались им верны, по примеру своих предков продолжали без устали покровительствовать искусству. Именно тогда были созданы подлинно прекрасные произведения, а лучших живописцев этого времени, как и их предшественников, можно отнести к самым выдающимся мастерам православного мира. Независимо от того, принадлежали ли живописцы к экспрессивному течению или находились под воздействием классицизма, они своими мыслями и чувствами всегда откликались на суровое время, в которое жили, откликались то взволнованностью и мистицизмом образов, то отвагой и твердостью. Но были в Охриде и ремесленники от искусства, которые ограничивались повторением выученных приемов, словно бы и не чувствуя опасности, нависшей над ними.

Когда король погиб, а страну наводнили турки, многие мастера ушли на север, в Поморавье, где еще сохранялась свобода. С собой они несли мрачные настроения, которые нелегко было преодолеть.

**Моравская Сербия.** Искусство моравской школы, где был создан последний значительный стиль в истории средневековой Сербии, имеет четкие временные рамки, отмеченные двумя решающими и трагическими историческими

Прилеп,  
церковь Св. Петра,  
фрески конца XIV в.

Прилеп,  
церковь Богоматери  
Пречистой,  
фрески конца XIV в.

*Примечание 123*

событиями. Оно возникло на руинах Сербского царства после смерти царя Уроша и проигранной битвы на Марице в 1371 году, а угасло в середине 1459 года после падения Смедерева под ударами турок, разделив, таким образом, судьбу одного из последних независимых сербских государственных образований в эпоху Средневековья. Территория, на которой развивалось это искусство, была определена границами княжества Лазаря Хребеляновича и владений его наследников: Стефана Лазаревича, сына Лазаря, их родственника Джурджа Бранковича и его недолговечных преемников. По наименованию бассейна трех рукавов реки Моравы, на берегах и притоках которой расположены основные памятники этой школы, получила она свое название, хотя произведения моравской школы встречаются на всей территории, расстилающейся от равнин Косова и Метохии на юге до Дуная на севере. Особенности ее стиля наиболее ярко отразились в архитектуре, однако и в живописи можно выделить некоторые характерные стилистические черты. Ктиторами этого искусства были двор и придворная знать — отсюда его аристократический характер. Его вскормили богатые рудники, из-за которых на Сербию смотрели как на землю серебра и золота, и искусные торговцы, создавшие цветущие города, — отсюда его роскошь и блеск.

В тягостные времена угасания балканских государств и гибели их наиболее выдающихся деятелей Сербское государство в Поморавье, а также на Косовом поле и в Метохии тоже переживало тяжелые дни. В славной битве на Косовом поле в 1389 году погиб князь и были убиты многие видные вельможи, после чего Сербское государство вынуждено было некоторое время вступать в вассальные отношения с турками. Освободившись от зависимости, оно неоднократно выводило свои отряды на боевые позиции и вступало в схватки с турками. Истошив свои силы в борьбе и временно потеряв свободу (1439–1444), а затем, потерпев тяжелые военные поражения и будучи почти сокрушенным материально, оно без дальнейшего сопротивления сдалось многочисленным и могучим завоевателям. И все-таки в течение нескольких десятилетий моравская Сербия была оазисом искусства, развивавшегося в формах византийской традиции, поскольку в обессиленной Византии в то время уже совсем почти прекратили строить и расписывать значительные храмы и дворцы. Болгария перестала существовать в 1396 году; государство побочной ветви Неманичей в Фессалии исчезло в 1380-х годах, а вассальные земли Деяновичей и Мрняв-

чевичей в Македонии были окончательно уничтожены после гибели Константина Деяновича и короля Марко при Ровинах в 1395 году. Пристанище беглецов и утешение пострадавших, сербское Поморавье стало не только новым государственным центром православного мира Балкан, но и новым художественным центром, получившим интернациональное значение.

Прежде, и особенно со времен Немани и его наследников, когда государственная политика Сербии была направлена на захват византийских территорий, а могущественные сербские короли стремились заменить василевса на Босфоре, то есть занять императорский престол в Константинополе, Поморавье было периферийной областью страны, не обладавшей ни авторитетом, ни выдающимися художественными произведениями. Теперь, когда Крушевац, Белград, Смедерево стали столичными центрами феодальных образований, Поморавье приобретает первостепенное значение, а все, что здесь создается и строится, оказывается новым, ранее неизвестным и невиданным. В этих областях раньше не было ни местных художественных мастерских, ни глубоких культурных традиций; теперь здесь сформировалось не только новое государство, но и новая культура, и новое искусство. Значительное число его творцов, если не большинство, составляли беженцы, попавшие сюда по воле случая, или мастера, прибывшие по приглашению членов правящего дома. Один из патриархов того времени был болгарин по происхождению, два выдающихся деятеля — книжник Григорий Цамблак и историк Константин Философ, который является и реформатором ресавского правописания, — также прибыли из Болгарии. Два известных стихотворца, воспевших Сербию и ее великих людей, — Антоний Рафаил Епактит и Димитрий Кантакузин — были византийцами; многочисленные переводчики и переписчики книг пришли с Афона. Выдающиеся монахи, руководившие церковной политикой в сложных условиях изоляции сербской церкви, когда она была предана анафеме со стороны Вселенской, Константинопольской патриархии, такие, как старец Исаяя или Никодим Грнич, были афонскими иноками (второй по происхождению был наполовину греком). Ученые смиренные синаиты и исихасты, имевшие огромное духовное влияние на современников, например Св. Ромил и Григорий из Горняка, вместе с некоторыми другими, в большинстве своем греческого и болгарского происхождения, прибыли в Сербию из крупных монашеских колоний Византии. В то время в Помора-

вье приютились и сербские вельможи, лишившиеся своих земель на юге. Среди них была и деспотица Елена, жена погибшего деспота Иоанна Углеши, которая, будучи постриженной в монахини под именем Евфимии, стяжала себе известное поэтическое имя. Ее поэтические произведения записывались только на роскошном материале, что было весьма характерно для того времени; тексты вышивались золотой или серебряной нитью на завесе царских врат или на покрове, чеканились на серебряном или золоченом складе. Жизненный путь Григория Цамблака, который из Тырнова через Афон, Константинополь и Молдавию добирался до Сербии, где становится дечанским игуменом и пишет Житие сербского правителя Стефана Дечанского, а затем уезжает на Русь и там кончает свои дни киевским митрополитом, или биография пришедшего в Сербию из Болгарии через Византию и Албанию св. Ромила, прославившегося в Раванице своим подвижничеством и умершего здесь же, не являются из ряда вон выходящими, когда речь заходит о судьбах этих великих путешественников, тружеников и изгнанников. Некоторые из них даже называли себя «сербо-албано-болгаро-валахами», отмечая тем самым не только свои скитания, но и свою принадлежность культуре Балкан конца XIV и начала XV века, переживавшей тяжкие времена.

Людей этих сближало сходство судьбы, а также при-сущее им стремление творчески выразить себя. Они яснее других представляли себе и свое настоящее, и безотрадное будущее. Многие оставленные ими сочинения, словно предсмертные крики души, передают их состояние. Такова, например, молитва неизвестного жителя Смедерева, написанная перед самым падением Сербии и обращенная к Богородице: «Покажи, владычица, ныне, как и прежде, чудеса твои, дабы недруги, узрев тебя, надежду нашу, заступающуюся за нас, воротились назад, и рассеялись, и погибли. Луки их сокруши, стрелы их назад повороты, пошли нам в помощь предводителя над воинами великого Гавриила... дабы он порушил безвозвратно ту бесстыдную силу...» И если деспот Иоанн Углеша, готовясь к решающей битве на Марице, осознавал опасность, но все-таки верил в справедливость и свою победу, а князь Лазарь, по словам Даниила Младшего, выводя свои войска, говорил: «Не лучше ли нам в подвиге смерть принять, чем со стыдом жить; не лучше ли нам в бою смерть от меча принять, чем плечи наши врагам подставлять», то неизвестному смедеревцу оставалось лишь сокрушенно молиться о спасении.



Одно из последних свободных православных государств на Балканах, где благодаря природным богатствам знать жила в роскоши, в конце XIV века стало «ковчегом спасения», здесь слились все лучшие традиции Византии, Болгарии и Сербии. Не отказавшись от эстетических идеалов своих предшественников и воодушевившись всем лучшим, что было создано в прошлом, сербские правители украсили новыми художественными творениями те земли, на которых они оказались. Их эстетическая программа почти полностью отразилась в оценках, которые они дают более ранним, а иногда и современным произведениям. Неизвестный белградец, живший в начале XV века, оценивая созданное в недалеком прошлом, выделяет именно те особенности памятников, которые считались существенными в его время. По его словам, Стефан Дечанский «построил церковь прекрасную на реке Быстрице» для того, чтобы «всякую мысль добротой превзойти», а построена она «из мрамора и отличается она величиной и изваяниями столь разного вида, что не поведаешь и за год, а вид церкви утомляет очи смотрящих блеском мрамора, подобного утренней звезде, на рассвете сияющей». Царь Душан «сотворил церковь преславную на реке Быстрице, выше Призрена, равную которой немислимо вообразить под солнцем. Добротностью и искусством она превосходит дечанскую церковь, исключение составляет лишь мрамор, величиной же она больше дечанской». Поэтому, отмечает он дальше, «и говорят жители края того, что призренской церкви пол, и дечанская церковь, и печский притвор, и баньского храма золото, и стенопись ресавская нигде не имеют себе равных». Сохранилось описание Дечан, составленное Григорием Цамблаком в начале XV века, в котором он говорит о «благотворном и боголепном храме», который «внутри длину и ширину большую имеет», «высоту такую, что устают очи тех, кто смотрит», «на столбах, из мрамора изваянных, стоит, а своды разными узорами расцветены», а «снаружи гладким мрамором, белым и красным, составлен многочудно, каждый камень с другим сочленен дивно и с ловкостью величайшей, чтобы лик храма, как из единого камня, пречуден был в единении... которое явлено в столь неизъяснимом изяществе, что благодать многая озаряет тех, кто смотрят... и всегда изящество и величие камня наивысшую придают храму красоте...». Если объединить все эти описания, то мы получим собранные вместе весьма значительные мысли об изобразительном искусстве того времени. К ним можно доба-

вить и слова неизвестного жителя Раваницы конца XIV века, который о церкви в Раванице пишет, что она «высокой и красотой предивна», и, «просто сказать, сияет всеми видами добродетельными», «как некий цвет неувядаемый». В Сербии в конце XIV — начале XV века любил внешнюю украшенность, радостно наслаждались искусно созданной художественной игрой драгоценных материалов и крупными размерами своих творений. Те же требования предъявляли образованные люди того времени и к литературным произведениям. Так, некий неизвестный летописец, перечисляя достоинства литературной биографии деспота Стефана, составленной Константином Философом, подчеркнул, что писателю удалось создать необыкновенное произведение, «украшив его плетением риторическим, словно кто из древних любителей мудрости, и в этом — великая сладость и умиление для тех, кто прочтет».

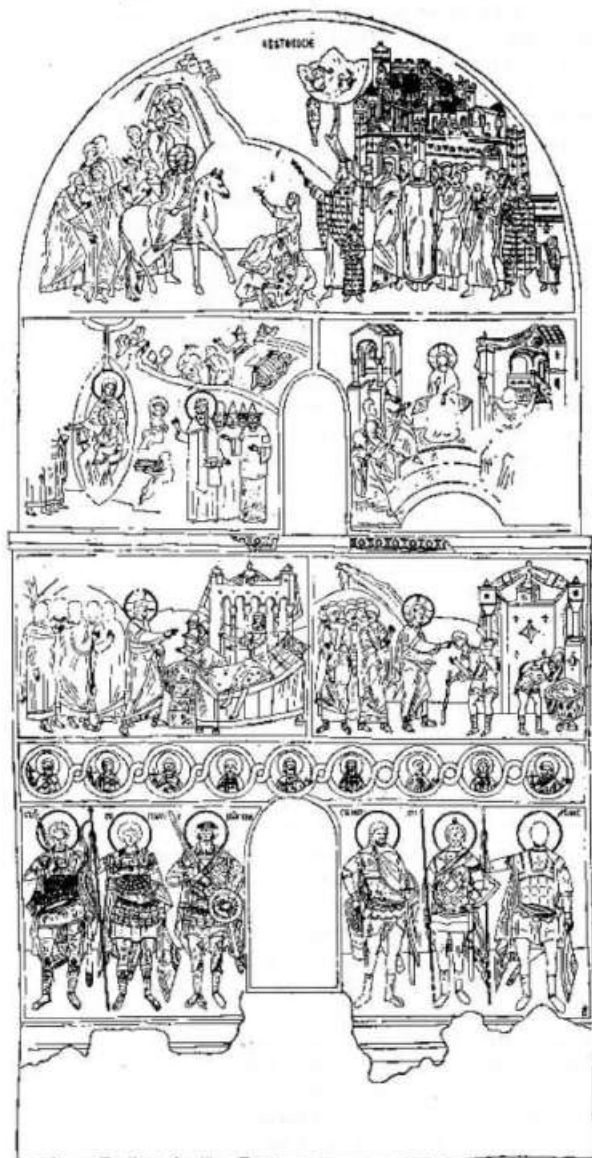
Что же касается строительства, то возведение грандиозных архитектурных сооружений было доступно лишь очень богатым заказчикам, а дорогостоящие благородные материалы могли обеспечить лишь правители и их приближенные. Но стремление к живописности, нарядности, декоративности было всеобщим: используя дешевую технику, имитировали драгоценные материалы, добивались впечатления кажущейся роскоши. Поэтому храмы Поморавья по смелости конструкций, изяществу форм, живописности фасадов, нарядности декора и поэтичности украшения не имеют себе равных среди средневековых построек Сербии. Их плановое решение и конструктивные элементы заимствованы из более ранних памятников Афона и Сербии, но система декорации фасадов сформировалась заново уже в первых памятниках князя Лазаря, а далее лишь совершенствовалась, становясь богаче и разнообразнее.

Родоначальницей стиля моравской школы является церковь монастыря Раваница, задужбина князя Лазаря. Ее строительство было начато после одного из пещких церковных соборов в 1375 году и окончено в 1377 году, а роспись была завершена только спустя десять лет. Архитектурные формы и фрески этой церкви стали прототипом всех храмов моравской школы. Состав росписей и система живописной декорации, отражая ведущие идеи и духовный климат своего времени, предопределили характер более поздних живописных ансамблей моравской Сербии. Поэтому программой раваницких фресок обусловлены многие богословские идеи и духовная устремленность живописцев и ктиторов в Поморавье.

Монастырь Раваница,  
церковь Вознесения,  
фрески ок. 1387 г.  
(илл. на с. 274, 275,  
526, 528)

Создается впечатление, что росписи в Раванице были выполнены в три приема, поскольку регистры фресок значительно отличаются друг от друга как по стилю, так и по технике исполнения. Наиболее ранние и, без сомнения, самые слабые в художественном отношении росписи находятся в центральном барабане, где в зеркале купола представлено поясное изображение Христа Пантократора, в барабане — «Небесная литургия» и фигуры шестнадцати пророков в рост, размещенные в двух ярусах. Жестко, иногда неумело рисованные, с какой-то металлической и холодной моделировкой, колористически непродуманные, такие фигуры в Раванице больше нигде не встречаются. Возникает вопрос: были ли эти фрески позднее прописаны заново, или их автор куда-то исчез из-за приостановки работ или из-за того, что ктитор был им недоволен? Вслед за этим сюда прибыли два одаренных мастера, из которых тот, что работал в алтаре, был одним из выдающихся живописцев своего времени в Сербии. Своды они украсили сценами Великих праздников, на стенах расположили несколько сцен из цикла земной жизни Христа и его Страстей, а в среднем регистре поместили огромное число композиций из цикла Чудес и Притч. В конхе апсиды изображена Богоматерь с младенцем и ангелами; под ними представлено необычное в иконографическом отношении «Причащение апостолов», далее следует ряд медальонов с поясными фигурами архиереев, а в самом низу апсиды — композиция «Поклонение жертве». Поясные изображения архангелов заняли скупы четырех малых куполов, в простенках барабанов представлены ангелы, в основании барабанов — праотцы, тогда как евангелисты традиционно изображены в парусах центрального купола, а медальоны со святыми даны в верхних зонах столбов, несущих центральный купол. Персонажи с удлинненными лицами, мясистыми носами, бледной по цвету карнацией со светло-зелеными тенями, быстро, белыми и красными вертикальными штрихами, энергично нанесенными на скулы, участвуют в многолюдных композициях, которые развертываются в ирреальном, но широком пространстве, замкнутом сложными по форме архитектурными кулисами. Композиция «Вход в Иерусалим» представляется как бы своеобразной художественной программой этого искусства. Большая толпа мужей и жен собралась перед фантастическим на вид городом, на стенах и в окнах которого изображено множество зрителей. Они ожидают Христа, восседающего на ослице, и его спутников, приближающихся со стороны холмистого ландшафта к городским воротам. Христа встре-

Раваница. Церковь Вознесения.  
Фрески южной певницы. Ок. 1387. Схема



Раваница. Церковь Вознесения. Вход в Иерусалим. Ок. 1387



Раваница. Церковь Вознесения.  
Исцеление расслабленного и Исцеление слепого. Ок. 1387

чают дети, увлеченные волнующим событием. Смелые движения и позы некоторых фигур, изображенных со спины, как и в композициях «Чудо Христа с хлебами и рыбами» и «Тайная вечеря», естественные соотношения фигур с архитектурой и пейзажем — все это словно заимствовано из античного искусства. Уже в росписях более раннего времени встречаются попытки реализовать некоторые из этих необычных для средневекового художника вольностей, но никогда еще не удавалось достичь такой цельности в их осуществлении. Эта своеобразная жанровая сцена из городской жизни и широкая панорама местности с укрепленным городом, со множеством взрослых и детей, с растениями, животными, с каменистым ландшафтом, чудесным как необыкновенное природное явление, составляют синтез стремлений живописцев той эпохи. Кроме того, в этих росписях, особенно среди алтарных медальонов, встречаются исключительные по своей выразительности примеры почти портретных изображений, каких потом уже не будет и какие редко удавались ранее. Эти изображения с массой характерных черт, смело вылепленные пастозными мазками светлых тонов, а затем старательно пройденные и акцентированные дрожащей рукой какого-то старого мастера, — лучшее, что было создано в раваницкой живописи. Судя по некоторым именам праотцев в северо-восточном куполе, написанным по-гречески, один из живописцев мог быть греком. В этой местности естественным было исполнение надписей на сербском языке (как требовала церковь), греческие же здесь встречаются редко и их появление можно объяснить лишь желанием мастера в одном из укромных мест оставить подписи на своем родном языке.

Создается впечатление, что по неизвестной причине мастера вынуждены были на какое-то время приостановить живописные работы. Затем прибыли новые изографы, расписавшие нижние регистры, где они поместили «Тайную вечерю» и «Омовение ног» рядом с иконостасом, фигуры воинов — в боковых капеллах-певницах, мучеников — на столбах, монахов-пустынников — в западной части храма и изображение членов семьи Лазаря — над его будущей гробницей. Ими выполнен и длинный ряд медальонов с поясными фигурами святых, который тянется по стенам всей церкви над ярусом с фигурами, за исключением лишь медальонов в алтаре. Вывод о том, что они были написаны позднее, вытекает из технической несовершенности и поэтому заметного соединения штукатурки между средним и нижним регистрами росписей, отчего полностью нарушен рисунок великолепных декоративных орнаментов на приставных полуколонках четырех центральных

столбов. Кроме того, живопись нижнего яруса стилистически значительно отличается от росписей верхних регистров. Вереницей стоящие фигуры в нижнем ярусе, суровые и мрачные по типам ликов, имеют определенное сходство со святыми в средних регистрах, однако система их моделировки иная, чем у мастеров, работавших раньше. В цветовом решении ликов сочетаются санкирные и оливковые тени с темной охрой, покрывающей широкие участки. Белильные блики ложатся не вертикально, но горизонтально. Глаза у этих святых узкие, почти монголоидные, иные, чем у святых, написанных ранее работавшими мастерами. На орнаменте одежд одного святого воина в северной певнице когда-то можно было прочесть стершущую ныне надпись: «Константин писал». Судя по тому, что на ктиторской композиции князь Стефан, родившийся в 1377 году, изображен восьми-десятилетним ребенком, огромные по площади росписи Раваницы могли быть завершены только в 1385–1387 годах.

Сразу же по окончании росписи фрески Раваницы стали оказывать сильное влияние на искусство своего времени, особенно с перенесением сюда после битвы на Косовом поле тела князя Лазаря. Именно тогда Раваница стала религиозным центром, особо чтимым монастырем, славу о котором распространяли иноки, составившие в честь князя Лазаря Похвалу и Службу. В Раванице произошел окончательный отбор сюжетов и циклов, большую часть ее иконографической программы позднее повторяли все росписи моравской школы, так что вскоре в каждой церкви можно было встретить похожие циклы Великих праздников, Страстей, Чудес и Притч. После теологического энциклопедизма середины — третьей четверти XIV века, после огромного количества циклов — иногда более двадцати в одном храме — новый характер отбора позволяет судить об определенном состоянии богословской мысли. Правда, следует отметить, что и раньше, в начале XIV века, в византийских церквях Салоник и Македонии, близких по размерам к раваницкой, отбор живописных сюжетов напоминает более поздние памятники моравской школы. Новой оказалась теперь декоративная система, в которой особо выделяется своим обликом и расположением цепочка медальонов в разноцветных обрамлениях, помещенная между регистром фигур в рост и поясом с композициями, а также в верхних частях узких участков столбов. Медальоны, переплетенные между собой так, что образуют подобие восьмерки, пришли в моравскую Сербию из комниновского искусства второй половины XII века: такие же по форме медальоны встречаются в мозаиках кафедрального собора в Монреале (Сицилия), а также во фрес-

ках церкви Св. Георгия в Старой Ладогe на Руси, где они расположены сходным образом, но не связаны между собой. Через несохранившиеся до настоящего времени ансамбли XIII и XIV веков (отдельные фрагменты подобных медальонных фризов остались только лишь в Ваньской, в церкви Преображения в селе Мескла на Крите и в Митрополии в Мистре) этот характерный декоративный прием проник в Сербию, где стал играть столь важную роль. После Раваницы почти такие же по рисунку медальоны встречаются в росписях Сысоеваца и Ресавы, они занимают значительное место и во фресках Рамачи, Велуче и Каленича. Впечатлению декоративности целого во многом способствуют роскошные орнаментальные ленты из золотых листочков и голубой лазури, украшающие полуколонки, а также общее колористическое решение росписей, построенное на сочетании голубого фона и отдельных голубых одежд с золотыми нимбами и золотыми украшениями драпировок. Несмотря на предполагаемые перерывы в работе и смену художников, в Раванице было необыкновенно удачно и последовательно достигнуто ощущение единства ансамбля. Мастера, расписывавшие средние регистры, придали этому единству особые характерные черты и могут считаться его подлинными творцами; при этом княжеский ученый составитель программы росписей, неизвестный нам советчик из княжеской среды, сыграл здесь не последнюю роль. По словам неизвестного раваницкого монаха, составившего сразу после битвы на Косовом поле Службу и Похвальное слово князю Лазарю, Лазарь хотел «озарить Раваницу живописью», «и золотом и разными красками украсить», «начертанием и изображением воплощения Сына Божьего, и Пречистой его матери, и святых его, и бесчисленных чудес его, и мук, которые он претерпел, дабы нам заслужить спасение». Осознание глубокого смысла изображений и их эстетической ценности, содержащиеся в этом необыкновенно поучительном тексте, было свойственно образованным людям моравской Сербии. Определив единожды, уже в начальный период формирования моравской школы, наиболее существенные особенности своего искусства, далее они лишь совершенствовались его изобразительный язык и духовное содержание<sup>124</sup>.

*Примечание 124*

Монастырь Ждрело  
(Горняк),  
церковь Св. Николая,  
фрески ок. 1380 г.

Приблизительно к этому же времени относятся росписи в монастыре Ждрело (Горняк) в ущелье реки Млавы в Браничеве. Князь Лазарь в 1379 году построил монастырь для убежденного исихаста старца Григория Синаита и его монахов. Древние росписи главного храма погибли в пожарах, уцелели лишь отдельные фрагменты в небольшой церкви Св. Николая в отшельнической пещере, располо-



## Хиландар. Церковь Св. Архангелов. Гостеприимство Авраама. Ок. 1380



женной в скале над монастырем. Фрагменты цикла Великих праздников на южной и западной стенах и отдельные фигуры в рост свидетельствуют о том, что мастер был лишен большого таланта и что точность пропорций, определенность рисунка и последовательность в моделировке объемов были ему доступнее, чем ощущение свежести колорита и благородство письма. Небольшие по размерам композиции включают лишь основных действующих лиц. В пределах одной сцены масштабы фигур значительно различаются; довольно часто встречаются совсем крошечные фигурки, как миниатюры небольшой по формату книги. Цветовой строй фресок не обладает колористическим богатством, а наделен декоративной пестротой. Лики святых напоминают тип, уже встречавшийся в искусстве двадцать лет назад, в основном в росписях городских живописных мастерских центральной части Балкан<sup>125</sup>.

Вероятно, еще при жизни князя Лазаря была расписана небольшая церковь Св. Архангелов во дворе сербского монастыря Хиландар на Афоне. Стиль фресок опре-

Примечание 125

Хиландар. Церковь Св. Архангелов. Пророк Михей. Ок. 1380



деленно указывает на время князя Лазаря. При датировке следует учесть и то обстоятельство, что сербский князь заботился о Хиландаре, одаривал его, с помощью зодчих из Поморавья пристроил к главной церкви наружный притвор. После смерти Лазаря долгое время в Хиландаре ничего не строили и не создавали живописных произведений, а до вступления на престол князя Лазаря искусство Хиландара не имело ничего общего с фресками церкви Св. Архангелов. Росписи остались лишь в южном нефе. Из композиций уцелели только два изображения: «Гостеприимство Авраама» («Ветхозаветная Троица») и «Притча о лепте вдовицы»; среди отдельных фигур в рост лучше всего сохранились пророки. Кроме них, остались еще три фигуры апостолов и один святой воин. Судя по светлому колориту, тонкому красочному слою и незначительным деформациям рисунка, эти фигуры представляют ту же стадию развития стиля, что и росписи подчиненного Хиландару монастыря Конче в Македонии, с той лишь разницей, что в Хиландаре работал более талантливый мастер. Связь росписей церкви Св. Архангелов с искусством Македонии времени около 1370-х годов очень сильна. По характеру надписей, данных в сербской редакции, можно предположить, что на Афон живописец прибыл откуда-то с севера. Сохранилась и его выдающаяся по красоте письма маленькая икона одного из святых Феодоров, в настоящее время хранящаяся в монастырской ризнице<sup>126</sup>.

До появления росписей в Раванице по заказу некоей ныне неизвестной вельможной семьи была построена и украшена церковь монастыря Велуче, расположенного недалеко от столицы, города Крушеваца. По архитектуре и особенно по декоративной скульптуре она является почти копией придворной церкви князя Лазаря в Крушеваце, храма Св. Стефана, известного под названием Лазарицы. В наосе представлены Великие праздники, Страсти, две композиции из богородичного цикла, евхаристические сцены и отдельно стоящие фигуры святых. Изображение Страшного суда помещено на стенах притвора. Укие грани пилястр занимают медальоны, соединенные между собой, с поясными изображениями святых, обращенных к центру храма. Светлый колорит росписей, обобщенный и наивный рисунок, открытые и пестрые оттенки красок, в которых преобладают сочетания широких участков мутно-голубого цвета фона с желтым и охристым в карнации, нимбах и в одеждах, с кирпично-красным и зеленым в драпировках, свидетельствуют о том, что даже богатый вельможа, каким являлся ктитор Ве-

Хиландар,  
церковь Св. Архангелов,  
фрески ок. 1380 г.  
(илл. на с. 279, 280)

*Примечание 126*

Монастырь Велуче,  
церковь,  
фрески конца XIV в.

луче, смог в то время в Сербии заказать росписи только слабым мастерам. Эти художники принадлежали к тому разряду местных живописцев, к которым относились, например, авторы более ранних росписей Македонии, в церквях Св. Архангелов в Кастории и в Земене в Болгарии. Греческие надписи, украшающие одежды ангелов и драконов в алтаре, возможно, указывают на происхождение мастеров, но ничего не говорят о месте их художественного воспитания, так как отдельные фрагменты росписей, особенно портретные изображения, значительно отличаются от византийских образцов. А как раз наиболее непосредственно и свежо в живописном отношении выполнен групповой портрет семьи ктитора; особенно выделяются на северной стороне притвора изображения взрослых сыновей вельможи — Константина, Братана, Деяна и Оливера. С округлыми головами, объем которых не передан, с нимбами (что является необычным), облаченные в пестрые одежды с множеством украшений, молодые вельможи кажутся словно вырезанными из выкрашенного картона и приклеенными к стене. Характером плоскостной трактовки, с телами без веса, пестрой декоративностью рисунка и множеством орнаментов, а также иконографическими типами эти фигуры во многом напоминают миниатюры сербской Александрии конца XIV века, рукописи, созданной где-то в южных приморских областях, которая до 1941 года хранилась в Народной библиотеке в Белграде<sup>127</sup>.

*Примечание 127*

Нова-Павлица,  
церковь  
Введения во храм,  
фрески до 1389 г.  
(илл. на с. 524)

Незадолго перед битвой на Косовом поле была расписана церковь Введения во храм Богородицы в Нова-Павлице на Ибре, в задужбине братьев Стефана и Лазаря Мусичей, сыновей челника Мусы и сестры князя Лазаря Драганы. Расположение циклов является классическим для моравской школы: композиции Великих праздников, Страстей и Чудес располагаются регистрами один под другим, совсем у пола представлены единичные фигуры святых: воинов — в боковых капеллах-певницах, епископов — в алтаре, знаменитых монахов-пустынников — в западной части храма и портреты ктиторов — на западной стене. Над фигурами в рост расположена не цепь медальонов, как обычно, а длинный фриз с поясными изображениями. Основной тон всей декорации задают фрески в певницах и в западной травее, выполненные двумя хорошими мастерами; росписи же купола и алтаря — более удаленные от глаз верующих — принадлежат двум другим мастерам, значительно более слабым. Первые два живописца изображают участников сцен в живых дви-

жениях, помещают их на фоне схематично нарисованных построек или в пейзаже с зеленой волнистой линией почвы. В жестко моделированных изображениях нижнего регистра подчеркнута характерность, причем особенно ярко выражены почти портретные черты в округлых и полных ликах юношей или в изможденных — пустынных с испепеляющим и энергичным взглядом. О том, что живописец значительное внимание уделял изображению ликов и рук (которые, впрочем, всегда были в центре внимания византийских мастеров), свидетельствует тот факт, что он прибегнул к редкому в техническом отношении приему: он сбивал первоначальную штукатурку с ликов и кистей рук уже написанных фигур, затем заполнял эти участки новой штукатуркой, лучшей по качеству, более тонкой, и тогда только приступал к письму, столь же тщательному, как у иконописца. Теперь, по прошествии значительного периода от времени возникновения росписей, лучше всего сохранились именно лики и кисти рук, так как в этих местах благодаря заново наносившемуся грунту изображения были выполнены в технике чистой фрески. Обладая необыкновенным талантом в выявлении портретных черт, лучший живописец создал, можно сказать, свой шедевр, написав портреты ктиторов; два сильных и крепких молодых человека в красочных одеждах, оба стройные и гордые, представлены как два совершенно различных характера: Стефан Мусич выглядит человеком необузданных желаний, энергичным и неумолимым, а его брат Лазарь — мягким и подчеркнуто благородным.

В алтаре фрески двух мастеров атрибутируются довольно легко, так как они весьма различны по манере письма. Один из живописцев, тот, что в апсиде выполнил «Поклонение жертве» и южную часть «Причащения апостолов», писал в бледном и холодном колорите, а едва намеченный объем фигур моделировал плавными цветовыми переходами. Для его робкого искусства характерны и непропорциональные фигуры, которые по преимуществу имеют короткие тела и большие головы. Его товарищ, выполнивший северную половину «Причащения апостолов» и обе фигуры Христа в этой композиции, расписывал также жертвенник, диаконник и, по всей вероятности, купол. Пропорции его фигур естественные, колорит пылающий, словно опаленный огнем. Резкие светотеневые контрасты в живописи одежд и ликов (с широкими коричневыми тенями и темпераментно положенными узкими бликами света) помогают подчеркнуть объем

фигур. Первый мастер из работавших в алтаре представляется слабым последователем традиций, сказавшихся в некоторых памятниках, созданных по заказу знатных вельмож в Македонии (например, фасадов Трескаваца), а фрески другого живописца кажутся суховатым и бесцветным отражением принципов, которых придерживались старшие художники Маркова монастыря.

Тем не менее фрески наоса Нова-Павлицы совершенно самобытны, хотя и можно найти некоторое их родство с миниатюрами сербской Мюнхенской Псалтири конца XIV века (в отношении композиций) или с несколько более поздними фресками монастыря Руденица (в трактовке отдельных фигур святых). Во всяком случае, в Сербии не сохранилось никаких других произведений, которые можно было бы связать с мастерами Павлицы.

Когда в феврале 1392 года в Павлице «опочило» тело князя Лазаря, перенесенное его приближенными с Косова поля в его мавзолей — Раваницу, в церкви уже были захоронены ктитория и их мать. Исходя из этого, можно предположить, что братья Мусичи также погибли в битве на Косовом поле. Книжник Даниил Младший, описывая перенос тела князя Лазаря, мимоходом заметил, что церковь в Нова-Павлице «прекрасна»<sup>128</sup>.

Росписи монастыря Руденица, расположенного недалеко от Крушеваца, в известном смысле могут считаться продолжением павлицких. Они возникли между 1402 и 1405 годами по заказу некоего вельможи Вукашина и его жены Вукошавы, портреты которых расположены рядом с портретами деспота Стефана и его брата Вука. Во фресках повторены отдельные иконографические типы из Павлицы (апостол Павел, фигуры мучеников и т. д.). Над регистром со стоящими фигурами вместо медальонов находятся поясные изображения, и, как в Павлице, здесь представлены только два цикла: Великие праздники и Страсти. В обеих церквях помещена композиция «Не рыдай мене, Мати» с изображением усопшего Христа; в Руденице именно здесь живописец оставил свою подпись: «грешный раб Феодор изограф». Отдельные иконографические детали из композиций Страстей, показавшиеся западными, позволили некоторым историкам искусства отождествить этого мастера Феодора с Феодором Савином, живописцем из Котора, который в 80-х годах XIV века обучался мастерству в Дубровнике у греческого живописца Георгия. Но имеется гораздо больше аргументов в пользу того, что детали эти имеют в конечном счете византийское происхождение, а потому, учитывая данные стиля, живопись Руденицы сле-

*Примечание 128*

Монастырь Руденица,  
церковь Богоматери,  
фрески 1402–1405 гг.  
(илл. на с. 523)

дует возвести к традиции, идущей от росписи Павлицы. При этом надо, однако, учесть, что наиболее значительные части росписи — мученики и святые воины в певницах — по сравнению с Павлицей показывают, что живописец Федор, хотя и позаимствовал у своих предшественников некоторые приемы письма и отдельные иконографические типы, сам был более склонен к утонченности образов, лиризму и иконописной изысканности<sup>129</sup>.

Вероятно, рубежом XIV–XV веков следует датировать фрески в небольшой церкви в Палеже, ныне плохо сохранившейся, неподалеку от Студеницы. Росписи горели и изменили свой первоначальный цвет. Однако и по сохранившимся фрагментам еще видно, что двое живописцев, искусно моделируя формы, придавали им выразительность (изображение Св. Николы, часть композиции «Успение» и т. д.). В тех местах, где уцелел первоначальный колорит (фигуры Константина и Елены), мы встречаем доказательства того, что живописцы тонко чувствовали гармонию цветовых сочетаний и были последователями ясных, красивых форм<sup>130</sup>.

После окончательного подчинения туркам земель короля Марко, после падения Болгарии, после первого захвата Салоник в Поморавье пришли, ища защиты и работы, новые дружины мастеров из Болгарии, Македонии, Салоник. Соединив знания и художественные традиции своих родных земель с тем, что уже было к этому времени создано в Сербии при дворе князя Лазаря, эти художники окончательно определили облик моравской школы живописи. С этого момента неоднозначное прежде в стилистическом отношении искусство Поморавья начинает развиваться в русле единого, явственно выраженного и осознанного направления. Турки в 1402 году проиграли великую битву при Ангоре, где погиб и их султан, поэтому молодой князь Стефан сумел освободиться от вассальной зависимости и одновременно смог добиться в том же году от византийского императора титула деспота. Эти исторические события стали основой для укрепления духа, пробуждения в Сербии нескрываемых надежд на лучшее. Именно поэтому в первые десятилетия XV века в Сербии столь много строится, а у художников здесь полно работы. Живописцы-монахи из Македонии, мастера из каких-то ранее существовавших светских мастерских Салоник, изографы Болгарии вместе со своими сербскими соратниками создали за это время огромное количество произведений монументального искусства, расписав самые величественные храмы своего века.

*Примечание 129*

Палеж,  
фрески XIV–XV вв.

*Примечание 130*

## Любостыня. Церковь Богоматери. Пятый Вселенский собор. Ок. 1405



Любостыня,  
церковь Богоматери,  
фрески 1402–1405 гг.  
(илл. на с. 286, 521)

На рубеже XIV–XV веков в Поморавье появилась дружина мастеров, принадлежавших ранее мастерской при дворе династии Мриявчевичей и связанных с монастырем Зрне близ Прилепа. Это были живописец Макарий, брат митрополита Иоанна, и, вероятно, его соратники. Они пришли в Поморавье приблизительно в 1400 году и сразу получили заказ на работу. По желанию княгини Милицы, в монастыре Евгении, между 1402 и 1405 годами Макарий украсил фресками стены монастыря Любостыня. По существу, он лишь завершил роспись храма, начатую, вероятно, еще до Косовской битвы. От более раннего слоя росписи сохранились лишь изображения пророков в барабане. Прозрачность и свежесть цветовых оттенков, живость движений, характерный прием — черные точки зрачков, которыми подчеркивается пылающий, вдохновенный взгляд широко раскрытых глаз, — все это делает фрески первого слоя росписи Любостыни не похожими ни на одно из произведений этого времени в Сербии.



От ансамбля 1405 года сохранилось очень немногое: сцены Чудес Христовых в южной певнице, изображения Вселенских соборов, на столбах — несколько фигур чтимых монахов, и среди них Симеон Неманя и Св. Савва, портреты членов ктиторской семьи в притворе. Эти росписи остались для нас свидетельствами дарования Макария, поместившего здесь свою подпись на фреске над входом из притвора в храм. С иконописной тщательностью он очерчивает контуры фигур, в точности повторяя приемы своего более талантливого брата. В ликах Макарий стремится достигнуть той же игры света и тени, к которой прибегал его брат Иоанн в росписи храма Св. Андрея на Треске, для передачи сияния, упругости и полноты формы. Некоторые лики, написанные Макарием в Любостынье, похожи на лики в храме Св. Андрея рисунком и типами. Остатки фриза на переплетающихся друг с другом медальонах без орнаментальных обрамлений над сценами в южной певнице показывают, что Макарий перенес в Сербию тот характерный их облик, который был принят в живописи Македонии этого времени. Особенный дар проявил мастер в изображении семьи княгини Милицы, заказчицы росписи, а подлинный его шедевр — композиция «Исцеление расслабленного»: изысканная архитектура купальни, утонченность и разнообразие форм делают эту сцену одним из самых прекрасных произведений своей эпохи.

Исцеленный паралистик, нарисованный в сложном ракурсе, стоит с одром на спине в центре сцены, а со стороны на него взирают Христос и апостолы; фигура воспринимается как символ удивления и радости человека, вновь обретшего возможность ходить<sup>131</sup>.

Мастера из этой же дружины, имена которых остались нам неизвестны, после 1402 года украсили фресками церковь Св. Стефана в монастыре Копорин близ Смедеревска-Паланки. По-видимому, Копорин был монашеской задужбиной, построенной еще во времена деспота Стефана, портрет которого находится на западной стене храма. Праздники, Страсти Христовы, отдельные фигуры святых составляют тематику его росписи. Композиции написаны живо, в светлой колористической гамме, фигуры очерчены ломким, как бы угловатым контуром. Они отличаются вытянутыми пропорциями, а их движения выглядят слишком резкими. Все фигуры размещаются на самом переднем плане композиций.

Сохранившиеся сцены Страстей Христовых по распределению фигур, их позам и движениям полностью повторяют соответствующие композиции в росписи хра-

*Примечание 131*

Копорин,  
церковь Св. Стефана,  
фрески после 1402 г.

## Примечание 132

Рамача,  
церковь Св. Николая,  
фрески ок. 1395 г.  
(илл. на с. 289, 522)

ма Св. Андрея на Треске. Фрески церкви Св. Андрея старше по времени и безусловно значительнее в художественном отношении. Поэтому если в двух весьма удаленных друг от друга монастырях повторяются почти одинаковые композиции, то нельзя не предположить, что мастера Копорина принадлежали к дружине митрополита Иоанна Зографа и его брата иеромонаха Макария<sup>132</sup>.

Можно думать, что из среды македонских живописцев вышли и те два неизвестных мастера, которые приблизительно в 1395 году расписали церковь Св. Николая в селе Рамача близ отрогов Рудника. Заказчиками росписи были два брата — священник и светский вельможа, чьи имена при ктиторских портретах на южной стене в подкупольном пространстве храма, к сожалению, не сохранились. Храм, построенный братьями, находился на территории владений одного из именитых вельмож того времени (может быть, им был Никола Зоич), изображенного на западной стене храма без нимба, рядом с женой, на голове которой замечательная по своему декору корона. По другую сторону от входа в храм находится изображение властителя, скорее всего, молодого князя Стефана Лазаревича, почти полностью утраченное. Ансамбль росписи этого храма с тематикой, охватывающей земную жизнь Христа, Великие праздники и Страсти, обширный житийный цикл, посвященный Св. Николаю — патрону храма, сохранился прекрасно. В алтаре под многофигурными композициями располагается регистр с крупными поясными изображениями епископов, а в наосе — декоративные медальоны с полуфигурами мучеников, пустынножителей, монахов и святых жен. В нижней зоне представлены святые в рост. Благодаря рельефности фигур, простым цветовым соотношениям темно-синего, коричневого, желтого, белого роспись производит почти экспрессивное впечатление. Это зависит и от застывшего выражения сосредоточенных и серьезных ликов, от тенденции к некоторой деформации их черт. В композициях есть фигурки хотя и в совершенстве написанные, но отличающиеся укороченностью пропорций и большими головами. Персонажи движутся живо и динамично, как на какой-то сцене кукольного театра с простейшими кулисами, особенно в сценах из жития Св. Николая.

Фрески Рамачи замечательны и необычными иконографическими деталями: это и редкие особенности в сценах жития Св. Николая, и изображение Св. Афанасия Афонского в качестве епископа — с омофором, а также некоторые архаичные решения в системе декорации. В интерпре-

Рамача.

Церковь Св. Николая.

Сцены из житийного цикла, посвященного Св. Николаю,  
и медальоны со св. Иоанном Лествичником и Макарием Египетским. Ок. 1395



тации некоторых тем мастера Рамачи явно вдохновлялись древними памятниками Македонии и Сербии, созданными в XII–XIV веках. Фриз с шестью склоненными ангелами в апсиде над «Поклоном жертве» — исключительный случай в живописи моравской школы — кажется перенесенным сюда из апсиды храма в Леснове; система не связанных между собой медальонов в декоративных рамах, но без длинных орнаментальных лент, в отличие от других памятников моравской школы, которые написаны на фонах, украшенных стилизованными лозами, вьющимися стеблями с листьями и цветами, — вся эта система больше всего напоминает медальоны византийских стенописей XII или конца XIII века, как в Старой Ладогге или Митрополии в Мистре. Значительные по размеру поясные фигуры Афанасия Афонского, Петра Александрийского, св. Стефана в алтаре над фигурами в рост, желтые фоны в изображениях некоторых святых в диаконнике и жертвеннике, не известные ни XIV, ни XV векам, убеждают в том, что художники, украсившие фресками Рамачу, хорошо знали сербские стенописи XIII века. Поднятые, а не склоненные головы святителей в сцене «Поклонение жертве», их устремленные вверх взоры обнаруживают знакомство их создателей с произведениями фрескистов школы короля Милутина или солунских художников начала XIV века, где такие примеры достаточно часты. Искусство Рамачи было глубоко традиционным, а источники вдохновения мастеров находились в живописи Македонии, откуда ведут свое происхождение и приемы стилизации выразительных ликов<sup>133</sup>.

*Примечание 133*

Иошаница,  
церковь Св. Николая,  
фрески ок. 1400 г.  
(илл. на с. 525)

Совсем иной характер носят стенописи небольшого храма Св. Николая в Иошанице близ Светозарева, хотя их мастера тоже были выходцами из Македонии или, может быть, из Болгарии. Славянские надписи во фресках — той редакции, которая употреблялась именно в Болгарии и отчасти в Македонии. Ансамбль Иошаницы исключителен не только по характеру своих надписей, но и по наличию редких сцен и циклов. Кроме обычных, сохранившихся не полностью изображений Великих праздников и Страстей Христовых в наосе, в притворе храма размещаются сцены жития неизвестного пустытника. В главном куполе — плохо сохранившееся поясное изображение Спасителя, а ниже — стоящие пророки, под ними — фриз из декоративных стеблей и листьев, среди которых написаны полуфигуры пророков. В парусах представлены евангелисты с изображениями вдохновляющей их Софии Премудрости Божией. В куполе притвора в разноцветном медальоне помещена полуфигура Богоматери с младенцем, а ниже —

пророки со свитками, тексты которых предвещают явление девы. Под пророками — апостолы и святые, а в парусах — византийские гимнографы, творящие свои песнопения во славу Богоматери, вдохновляемые ангелами — персонификациями Божественной Премудрости. Привычная декорация нижних зон с отдельно стоящими фигурами расширена здесь включением в их ряд портретных изображений (ныне почти целиком утраченных) большого семейства какого-то именитого вельможи.

Сравнительно невысокого художественного уровня живопись Иошаницы, возникшая, скорее всего, на рубеже XIV–XV веков, не имеет непосредственного родства ни с каким-либо из памятников моравской школы, ни с более ранними ансамблями Македонии или Болгарии. Лишь некоторые лики святых отчасти походят на образы из росписи капеллы Св. Григория в храме Богоматери Перивлепты в Охриде, а другие лики напоминают фрески Беренде в Болгарии. Но эти аналогии достаточно далекие. Может быть, мастер Иошаницы, пройдя обучение в каких-то южных краях, в одной из локальных мастерских, с приходом в Поморавье изменил принципы своего письма: оживил колорит своих изображений, смягчил пластику, пытаясь этим, равно как и введением лирической интонации, приблизиться к общей концепции живописи моравской школы<sup>134</sup>.

*Примечание 134*

Произведения изографов Болгарии и Македонии, трудившихся в Поморавье, значительно отличаются от всех других течений в искусстве моравской школы. Мастера эти с трудом освобождаются, несмотря на все свое желание, от особенностей, присущих искусству этих областей: темноты колорита, драматичности настроения. Ливейной стилизацией, высветленностью колорита, декоративностью целого и особенно изобилием орнамента македонские и болгарские мастера пытаются смягчить сумрачность настроения, которая чужда духу моравской школы. Вращенное и культивируемое под иными небесами, в иных условиях, искусство этих мастеров вынуждено было предпринимать значительные усилия, чтобы походить на окружающее, отвечать новым вкусам и изменившимся эстетическим требованиям.

Истинными наследниками духа и стиля росписи Раваницы оказались, как это ни странно, также пришлые мастера; это были художники — уроженцы Салоник и воспитанники салоникских живописцев. Самым ранним ансамблем среди созданных ими в Поморавье является роспись храма монастыря Сысоевац, недалеко от Раваницы.

Сысоевац, храм  
фрески после 1402 г.

цы. Монастырь был задужбиной некоего Сысоа, одного из видных духовных лиц, возможно синаита или бывшего игумена Хиландара. Земли этого авторитетного монаха, который много позднее стал считаться блаженным, упоминаются в одной из дарственных грамот княгини Милицы в 1398 году. Существовавшее прежде, но не дошедшее до наших дней изображение деспота Стефана на западной стене храма убеждает в том, что роспись не могла возникнуть ранее 1402 года. Действительно, монастырский храм долгое время стоял украшенный лишь орнаментальными фресками в алтаре, которые стали видны теперь в местах утрат второго слоя росписи. Поскольку своды церкви разрушены очень давно, живопись верхних зон не сохранилась. Тем не менее ясно, что в алтаре наряду с традиционными алтарными композициями были представлены две сцены на ветхозаветные сюжеты: «Жертвоприношение Авраама» и «Три отрока в печи огненной». В зоне изображений Чудес и Притч фрески испорчены дождями, и по ним можно лишь заключить, что мастера повторили не только некоторые композиционные решения из Раваницы, но и основу общей схемы декорации. Идентичность некоторых композиционных решений Сысоеваца и Раваницы могла бы означать одно из двух: либо мастера Сысоеваца вдохновлялись искусством раваницких фрескистов в храме-усыпальнице князя Лазаря, либо они являлись непосредственными учениками раваницких художников. Нижние зоны живописи Сысоеваца — хорошо сохранившийся фриз с переплетающимися медальонами в певичах, а под ними ряд святых воинов в рост, представленных в необыкновенно живых движениях, — дают основания отдать предпочтение первой гипотезе. К тому же фрески Сысоеваца не повторяют в целом живописи Раваницы, а будь эти художники непосредственными учениками мастеров Раваницы, они, скорее всего, последовательно повторили бы именно раваницкую роспись. Между тем художники Сысоеваца используют и совершенно иные образцы. Такую же роспись, как в нижней зоне Сысоеваца, позже можно будет увидеть, вплоть до мельчайших подробностей, в исключительной по своему художественному уровню живописи храма монастыря Ресава (Манассии). Можно было бы думать, что какие-то мастера из дружины, украсившей Сысоевац, или их ученики некоторое время спустя приняли участие в декорации храма в Ресаве. Художественный генезис стиля мастеров Сысоеваца связан с Салониками, вторым по значению городом Византийской импе-

рии, в росписях которого, созданных во второй половине XIV века, а именно во фресках храма Св. Апостолов, в притворе монастыря Неа Мони (Св. Илии), в остатках росписи того же времени в самой почитаемой святыне города — храме Св. Димитрия — можно найти наибольшее количество стилистических параллелей творчеству фрескистов, расписавших Сысоевац.

Еще одно, необычайно значительное свидетельство в исследованиях генезиса стиля живописцев Сысоеваца и Ресавы — фрески капеллы Бессребреников в монастыре Ватопед на Афоне, сооруженной и расписанной солунскими мастерами по заказу сербского деспота Иоанна Углеши примерно около 1371 года. Причем живописцы были приглашены из Салоник. В росписи этой капеллы, обновленной в XIX веке, но повторяющей древнюю иконографию, что было обычно для афонской реставрации XIX века, во фризе святых воинов многие фигуры по своим позам, движениям выглядят совершенно неотличимыми от написанных позже святых воинов Сысоеваца и Ресавы. Живопись Сысоеваца и Ресавы по своим стилистическим и иконографическим особенностям совершенно очевидно связана с художественной школой Салоник. Мастера из Салоник, придя в Сербию, усвоили принятую художниками моравской школы систему декорации храмов, прониклись местными традициями и сумели продолжить и развить лучшие достижения живописцев Раваницы.

Великолепная по своему колориту, по светлым, уточненным и гармоническим соотношениям лазурно-синего, белого, серого, розового и светло-зеленого, роспись Сысоеваца все же не является произведением великих художников. Во фресках много чисто декоративных поверхностей, много фигур с почти невыраженным объемом, иногда заметны и несовершенство в рисунке, наивность в попытке передать грациозные движения изображенных там святых. Вместе с тем образы фресок Сысоеваца уже заключают в себе ту же поэзию рыцарственности, изысканности, тот тихий лиризм, который затем обретут свое высшее выражение в Ресаве<sup>135</sup>.

Наиболее значительным памятником моравской школы по масштабу, сложности архитектурного решения, богатству живописного убранства является ансамбль монастыря Ресавы — задужбины и усыпальницы деспота Стефана Лазаревича. Начатая строительством, по свидетельству Константина Философа, в 1406 году, церковь сооружалась крайне длительное время, будучи заверше-

*Примечание 135*

**Ресавы (Манаассия), церковь Св. Троицы, фрески до 1418 г.**  
(илл. на с. 297, 299, 530–532)

на и освящена лишь в 1418 году, — так повествуют об этом некоторые летописные источники. В стремлении превзойти все созданное до этого в Поморавье, заказчик Ресавы не пожалел ни времени, ни трудов, чтобы найти, по словам Константина Философа, «многих числом и дивных умением зодчих и самых искусных живописцев» со всех краев земли, повелев за иными идти даже на острова. На самом же деле художников Стефан Лазаревич нашел среди живописцев, воспитавшихся в Салониках, выросших на таких произведениях, как росписи храма Св. Апостолов, монастыря Неа Мони, церкви Св. Димитрия. Не исключено, что по желанию заказчика эти мастера изучили более ранние монументальные ансамбли Сербии и, выбрав среди них все самое лучшее, создали такое произведение, которое стало синтезом всех художественных тенденций того времени, символом моравской Сербии. Из Раваницы они унаследовали общий характер системы декора, тем более что и сам храм в Ресаве есть не что иное, как разросшаяся и увеличенная в размерах церковь князя Лазаря. Декоративные медальоны, эта наиболее характерная деталь раваницкой системы декорации, расположены на тех же местах и в Ресаве. Великолепное плетение роскошных орнаментальных узоров точно так же украшает прислоненные колонки четырех грандиозных подкупольных столбов. К Раванице восходит и характер колористической гармонии с искрящимися листочками золота, наклеенными на нимбах и одеяниях святых, с сияющей, как самоцветы, лазурью, ценимой в Средневековье наравне с золотом, так, что ей посвящались особые похвальные слова, — со всем тем великолепием, которое озаряло своей холодной красотой внутреннее пространство храма в Ресаве. Именно в Раванице родился и замысел, совершенно в духе ювелирного мастерства, заполнять богатейшей орнаментацией всякий участок стены, оставшийся свободным. В живописи Сысоеваца не было золота, зато как раз она дала ресавским мастерам идею поместить в алтарном пространстве две ветхозаветные композиции — «Жертвоприношение Авраама» и «Трех отроков в печи», а также послужила образцом для изображений воинов в нижних зонах певниц. Продолжая стилистическую традицию фресок Сысоеваца, живопись Ресавы усвоила себе и их рафинированность. Именно поэтому можно думать, что кто-то из художников Сысоеваца мог участвовать в украшении храма в Ресаве, среди многочисленной дружины ресавских мастеров. Монастырь Каленич, украшенный фресками несколько раньше, послужил образцом для



фигур пророков в барабане главного купола Ресавы. Изменив имена изображенных, живописное решение, цветовые соотношения, художники использовали рисунок фигур из Каленича. Нельзя не заметить и большого сходства сцен «Притчи о мытаре и фарисее» во фресках в Ресаве и в Дечанах: обе композиции имеют почти одинаковое расположение фигур и необыкновенно сходное, и притом редко встречающееся, решение живописного пространства сцены, образуемого ступенями храма, которые уходят в глубину. Возможно, ресавские живописцы и не знали дечанской фрески, а пользовались одним общим образцом, восходящим к более раннему времени. Можно думать, что таким образцом послужило какое-то произведение начала XIV века, поскольку в некоторых ансамблях того времени круга короля Милутина обнаруживаются похожие композиционные решения.

Сколь ни очевидны заимствования мастеров Ресавы, сколь ни значимы они для уяснения генезиса стиля фресок и происхождения мастеров, ясно, что в Ресаве было создано не только самое прекрасное, роскошное произведение искусства, но и произведение, выдающееся по своеобразию и новаторству. Опираясь на предшествующую традицию, фрескисты Ресавы развили и расширили ее до неизвестных прежде масштабов, претворив старые иконографические варианты, выработанные довольно слабыми в художественном отношении мастерами, в подлинные шедевры, подняв их на недостижимую высоту и сумев вместе с тем воплотить в своих фресках новые идеи так, что еще при жизни своих творцов роспись Ресавы заслужила славословия современников.

Благодаря грандиозным размерам храма Ресавы выделяется среди памятников моравской школы богатейшей тематикой фресок: некогда здесь были крупные композиции главных евангельских Праздников, ныне в основном уничтоженные; меньшие по размеру сцены земной жизни Христа и страстной цикл, сохранившиеся частично; богородичный цикл, от которого уцелели лишь отдельные изображения; наконец, иллюстрации к Притчам и Чудесам Христовым, сохранившиеся на стенах алтаря и в певницах. Наряду с евхаристическими композициями в главной апсиде, отдельно стоящими фигурами святых в нижних зонах росписи, наряду с двадцатью четырьмя фигурами пророков в барабане главного купола, серафимами и херувимами в малых куполах, наряду с монументальными изображениями евангелистов в парусах и композицией «Недреманное око» над входом в наос,

одно из наиболее великолепных изображений в храме посвящено деспоту Стефану. Облаченный в парадную, багряную, золотоканную одежду Стефан стоит на вышитой и украшенной золотом подушке и преподносит весьма реалистически написанную модель ресавского храма Св. Троице, представленной в виде трех ангелов. В руке Стефана — развернутый свиток грамоты с поэтическим текстом дарственной Троицкому монастырю в Ресаве, что является, по-видимому, частью утраченного оригинала — хрисовула Ресавы. Портрет Стефана, по существу, представляет собой иллюстрацию Чина божественной инвентитуры деспота: Спаситель возлагает на его главу золотую корону, а ангелы вручают ему меч и копьё. По богатству тематики ансамбль Ресавы — едва ли не самый представительный памятник моравской школы. Все то, что прежде было программно разработано, но по недостатку места сокращалось до самого минимального числа необходимых изображений, в Ресаве, наоборот, развито, расширено, увеличено.

Среди воображаемого пространства ресавских композиций, созданного при помощи изображенных в «обратной» перспективе архитектурных кулис, роскошных сооружений, изобилующих декоративными формами, фантастическими окнами и проемами, лестницами и балконами, размещены облаченные в великолепные золотоканые одеяния фигуры. Они словно свободно движутся в этом композиционном пространстве с его геометрически точно продуманными пропорциями. Типы движений отобраны с намерением придать человеческим фигурам наиболее величественный облик. Сцены изобилуют драгоценными аксессуарами: великолепных форм столешницами, тонких очертаний седалищами, узорчатыми тканями, притом все это еще и богато украшено и вызолочено. Святые воины в пеницах более не образуют строгого строя мужественных бойцов, готовых к битве, но представляют собой разодетых для смотра рыцарей, которые с турнирным совершенством и тренированностью танцоров манипулируют своим оружием, ожидая удивления и восторга зрителей. В этих фресках словно отразилась сама утонченность рыцарской культуры Сербии времен деспота Стефана. Атмосферу, царившую в это время при сербском дворе, Константин Философ описывал следующим образом: «Не бывало с давних пор такого выдающегося властителя. Он собрал все лучшие обычаи, даже и до самых одеяний, в которых заключается и польза и украшение. Ценил он и оружие, и верховую езду, и рассказы

Ресава (Манассия). Церковь Св. Троицы.  
Мученики и святые воины. До 1418



вание на трапезе по чину. О крике же и стуке ногами, о смехе или неприглядной одежде не смели и вспоминать, а облачены все были в светлые одежды, которые радовал он сам. И всеми поистине царскими обычаями сияли его царские палаты». В обществе, где культивировались

изысканная письменность и нежная поэзия, где сам государь был знаменитым гимнографом, иного искусства, наверное, нельзя было бы и вообразить. При дворе, где родилась мысль «Не могут неучи плыть по пучине», почиталась живопись ученая: она опиралась на предания, но одновременно была и творческой. Импозантность, роскошь, парадность живописи стали отражением той изысканности, которая была присуща этому аристократическому обществу, занятому самим собой.

Самым необычным для истории византийской живописи и самым драгоценным для истории искусства вообще является попытка ресавских художников представить в религиозных изображениях персонажей, походящих на живых современников. В нескольких сценах Ресавы: «Притча о царе, сотворившем брак сыну своему», «О богатом и бедном Лазаре», «Браке в Кане Галилейской», а также в некоторых композициях из цикла земной жизни Христа — там, где в евангельских текстах, вдохновлявших художников, повествуется о значении и роли одежды в жизни, или там, где различие одежд приобретает значение символа, мастера облачают действующих лиц в одеяния современного им общества, надевая им на головы высокие, тканые узорами уборы вельмож и принцев своего времени. Ощущение реальной картины жизни той поры создается и изображением роскошных помещений, утонченных яств и напитков, расставленных на столах. Эти новшества были революционными по своему значению: вместо прежних фигур святых, облаченных в одеяния античного мира, далекого и незнаемого, всегда изображавшихся прежде в стенописях храмов, в Ресаве появляются современники зрителей, как бы приближая рассказы евангельских текстов к жизни того времени. Изображение такого рода выглядит как праздничная сцена из современной жизни. Философский смысл религиозного изображения изменен, а религиозная идея, получив новое выражение, обретает совершенно иную природу: поучение притчи становится конкретным и зримым и не может более восприниматься как далекое, а потому и относящееся к кому-то другому повествование. Актуализация поучений Христа, соотнесение их с обычаями и людьми современного художникам общества имеет своего рода ренессансный характер, глубокий гуманистический смысл. Этот «ренессанс» Ресавы совершенно отличен от западноевропейского, где метод приспособления событий Священной истории к городской среде Италии или Фландрии доведен до своего логического конца: свя-

*Ресав (Манассия). Церковь Св. Троицы.  
Фрески северной певницы. До 1418. Схема*



тые приобретают портретное обличье современников, священное событие перенесено на улицы городов или в узнаваемые современниками покои богатых людей. Между тем в Ресаве лики святых сохраняют византийскую типологию и характерные черты византийской стилизации, а византийская по формам живописная архитектура переносит действие в иные, нерукотворные сферы, рожденные воображением художника. Однако всякий входящий в храм мог задержать свой взор на таких действующих лицах, которых он словно встречал в жизни. Напоминающие богатым, поучение для зрителя, а церкви — новая опора и невиданное доселе украшение, ресавские «жанры» являются единственным в своем роде созданием византийского искусства. Если и найдутся им параллели в искусстве — все они остаются относительными и, как правило, имеют иной смысл. Между тем параллельные явления легче всего могут быть обнаружены в сербской литературе этого времени. Именно тогда в сербской письменности пресекался существовавший прежде обычай составлять жизнеописания сербских государей и архиепископов в агиографическом духе, то есть как жития святых, и впервые в творении Константина Философа — описании жизни деспота Стефана — появились характерные черты подлинного исторического повествования. В одинаковых, одновременно возникших явлениях такого рода в живописи и литературе есть нечто от светского духа позднего Средневековья, стремящегося обрести хотя бы частичное выражение.

Правда, на протяжении XIV века существовали отдельные попытки представить образы небесной иерархии

в современных облачениях: в Трескаваце, в Марковом монастыре, в храмах Св. Николая Шишевского и Св. Афанасия в Кастории и некоторых других церквях, расписывая которые художники опирались на широко известные гимнографические тексты. Однако речь могла идти или о святых воинах в деисусном чине, изображенных в виде современных вельмож возле царя, или же, как в Марковом монастыре, об изображениях современных литургических обрядов. Мастера Матейча в сценах Деяний апостольских, художники Св. Софии Охридской в цикле об Иосифе Прекрасном, живописцы храмов Перивлепты и Пантанассы в Мистре в сцене «Вход в Иерусалим» стремились достичь документальности, убедительности трактовки события, облачая фигуры в восточные или итальянские костюмы. Деяния служили средством передать колорит Востока и Италии. Никогда и нигде изменения такого рода не приводили к трансформации сцен в целом, к иному толкованию богословской мысли, подобно тому как это случилось в Ресава. В этом смысле Ресава входит в антологию истории византийского образного языка. По художественному значению росписи, особенно фресок того мастера, который написал изображения Гедеона, Аввакума, Иезекииля в барабане, некоторые композиции в апсиде, двух ангелов в «Успении», ансамбль Ресава соизмерим с творчеством величайших мастеров XV века, таких, как Андрей Рублев на Руси или Мазаччо в Италии<sup>136</sup>.

*Примечание 136*

**Каленич,**  
церковь Богородицы,  
фрески ок. 1413 г.  
(иллю на с. 301, 302,  
305, 529, 559, 560)

Несколько ранее Ресава, примерно в 1413 году, было завершено еще одно из величайших творений моравской школы — стенопись храма Богородицы в монастыре Каленич. Это была задужбина одного из вельмож деспота Стефана — протовестиария Богдана, представленного вместе со своей женой Милицей и братом Петром возле деспота Стефана в притворе церкви. Росписи Каленича не выделяются какими бы то ни было особенностями своей тематики — здесь представлены совершенно обычные для ансамблей моравской школы циклы: Великие праздники, сцены земной жизни Христа, его Чудеса. В притворе добавлен к этому лишь обширный цикл апокрифов жизни Богоматери, поскольку ей посвящен храм. Как в большинстве монументальных циклов этого времени, архиереи изображены здесь в алтаре, святые воины — в пещерах, монахи — в западной части храма и в притворе. В жертвеннике храма в Калениче, как и в Нова-Павлице и Руденице, написан Христос во гробе в терновом венце. Исследования показали, что художники, работая над сценами обширного богородичного цикла, опиравшегося на

Каленич, церковь Богородицы.  
Фрески западной стены наоса. Ок. 1413. Схема



*Каленич, церковь Богородицы.*

*Пир в Кане Галилейской (южная певница). Бегство в Египет (притвор).  
Ок. 1413. Схема.*



апокрифические тексты, были знакомы, прямо или опосредованно, с той живописью палеологовского времени, где богородичная тематика уже разрабатывалась прежде. Размещением фигур, движениями и позами сцены в Калениче очень схожи с мозаичным богородичным циклом в монастыре Хора в Константинополе начала XIV века, а также с фресками епископской церкви в Куртеа-де-Арджеш в Валахии, которые были созданы греческими или сербскими мастерами во второй половине XIV века. Исключительный творческий дар мастеров Каленича не позволил им копировать старые образцы, и, используя иконографические схемы композиций, они значительно изменяют и детали, и трактовку целого.

Значение фресок Каленича заключается в своеобразии их поэтического и лирического содержания. Два или три необыкновенно талантливых фрескиста, до последней степени возможности сблизивших манеру письма и принципы своего творчества, создали исключительное по своей гармонии целое, где нежность, грусть стали основными особенностями в выражении лирического начала, а мягкость движений фигур, приглушенность интонаций, бархатистая теплота цвета и сглаженность в передаче света — средствами для его достижения. Типы святых с небольшими, словно прищуренными, узкими глазами, длинным и тонким носом, маленьким ртом, с ликами желтоватого оттенка, на которых лежат зеленоватые тени, имеют ту сентиментальность выражения, которая иногда почти стоит на грани плача. Внутренняя интонация всегда согласуется при этом с движениями тел. Индивидуальность характеристик, созданная при помощи деформаций в очертаниях носа, а также неодинаковостью глаз, рисунком неестественно высоких лбов, написанных с уди-



вительной рельефностью, иногда доводится почти до портретности, однако скрыта, утоплена в общей атмосфере благолепия и смиренности. В композициях, лишенных строгой структуры, где фигуры располагаются параллельно переднему краю изобразительной плоскости, подобно античным рельефам, а не в глубину сцен, тихо, легким шагом теней проходят участники действия. Они словно парят, как будто не имеют никакого веса. Созданию элегического настроения чрезвычайно способствует тот всюду проникающий, «диффузный» свет, что целиком заполняет всю сцену, словно обливает все фигуры. Хотя объем фигур ясно выражен, рисунок форм становится более скрытным, нежели в других памятниках живописи этого времени, а переходы от света к тени — абсолютно мягкими и мелодичными. Всякая жесткость формы уничтожается, возникает совершенно особое впечатление тончайших переливов цвета, напоминающих благородную пастель. Бархатистая мягкость живописной материи, приглушенный свет создают ощущение своего рода дымки вокруг фигур и в сценах в целом, как бы некое своеобразное сфумато, похожее на пушок зрелого плода, давая зрителю понять, что возвышенный мир нежнейших образов Каленича, поднимаясь над земной реальностью, принадлежит недосыгаемым сферам небесного.

Насколько каленичские мастера были озабочены передачей этого чудесного света, присутствующего в атмосфере их фресок, но не отбрасывающего земных теней, нетварного и нечувственного, принадлежащего иному миру, показывает их стремление убедительнее и по-иному, нежели это обычно имело место, представить в композициях архитектурные фоны, которые, кстати сказать, не отличаются здесь ни сложностью, ни особым богатством форм. Отказавшись в некоторых сценах Чудес Христовых и богородичного цикла от применения орнаментации построек, традиционной для искусства византийского стиля, упростив даже цветовое решение кулис, мастера как бы «освещают» палаты теплым тоном золотистой охры, а тени прокладывают взятыми в холодной тональности зелеными, коричневыми и серыми оттенками. Иногда создается впечатление (характерный тому пример «Поклонение волхвов»), что сцена освещена одним-единственным источником света. «Реальное» освещение архитектуры, столь актуальное для художественной проблематики раннего итальянского Ренессанса, осуществлено в Калениче в приемах, стоящих на грани особого, специфического по выражению стилистического

направления. Это не случайно, ибо корни художественной концепции Каленича обнаруживаются в византийской, особенно в константинопольской, живописи более раннего времени. Уже в мозаиках в монастыре Хора художники выкладывают освещенные поверхности архитектурных кулис белой и желтой смальтой, символизирующей свет. Этот прием не остался незнакомым и живописцам Дечан. Между тем такой убедительности в интерпретации света, какая свойственна фрескам Каленича, не было достигнуто: никто до каленических мастеров не сумел придать свету в изображении материальное значение. Разумеется, все это носит вольный, как бы непреднамеренный характер, ибо мастера отнюдь не стремились к документальности. В отличие от ренессансного искусства, где свет служит передаче очарования земного мира и его явлений, в искусстве Византии и во фресках Каленича свет интерпретируется иначе — как часть единого и притом исключительно мысленного, идеального целого. Ученые люди времен деспота Стефана в совершенстве могли оценить приемы фрескистов Каленича, поскольку отмечали подобные явления в природе. Столь искусственный их представитель, как Константин Философ, описывая Белград, величие его сооружений и сравнивая его с Иерусалимом, в одном из мест своего повествования говорит характерную фразу: «От зданий на их окружение падали тени». Игру света и тени пытались внести в свои творения и каленические мастера. Это явление заслуживает того, чтобы быть особо отмеченным в истории византийского искусства.

В сравнении с парадной, праздничной и блестяще-декоративной живописью Ресавы, с ее святыми ясного и утонченного рисунка, ее холодной аристократической красотой, с гармонией золота и драгоценной лазури, обогащенной зелеными, серыми, розовыми тонами, с серыми стенами ее довольно сложных по формам палат, каленическое искусство выглядит не столь декоративно-изысканным, более интимным по интонации, теплым и солнечным по колористической гамме, строящейся на тонких соотношениях охры и розово-желтого, а также серых, белых, светло-зеленых оттенков цвета, полных мягких перетеканий и нанесенных на синие фоны, имеющие почти черного тона подкладочную рефту. Тихая мелодия элегии Каленича — явление противоположное праздничной, турнирной музыке Ресавы.

Мастера Каленича или их ученики продолжали работать в Сербии и при сыне Стефана, деспоте Георгии (Джурдже) Бранковиче. Радослав, являвшийся, наверное,

Каленич, церковь Богородицы.  
Пир в Кане Галилейской. Деталь. Ок. 1413



главным мастером дружины Каленича, украсил миниатюрами с изображениями евангелистов большие листы из сербского Четвероевангелия, датированного 1429 годом и хранящегося в Санкт-Петербурге. Миниатюрист Федор, весьма близкий художникам Каленича, может быть даже их ученик, написал в рукописи монастыря Хилан-

дар № 400 фигуру Иоанна Златоуста и исполнил заставку с натюрмортом. Изображения в обеих рукописях восходят по стилю к фрескам Каленича.

Имя мастера Радослава можно связывать с ансамблем Каленича лишь на основе сравнения стилистических особенностей, одинаковых приемов в работе кистью на фресках и подписанных им миниатюрах, ибо в Калениче не сохранилось ни одной пометы с именами трудившихся здесь мастеров. Между тем результаты сравнения не оставляют сомнения в том, что Радослав и был лучшим художником в дружине мастеров Каленича. Известно о Радославе очень мало. Свои миниатюры он исполнил в монастыре Благовещения близ укрепленного града Ждрела на Млаве по заказу известного духовного лица — Виссариона. Его товарищем в работе над книгой был писец великолепных способностей — анонимный монах из Хиландара, обычно именуемый в научных исследованиях «иноком из Далше». Пространная надпись в Евангелии Радослава повествует о том, что «инок из Далше» пришел в Сербию по приглашению деспота Стефана, переписал здесь множество книг; по смерти деспота испытал трудные дни, был ограблен турками; бежав от них на север и натерпевшись от венгров, вернулся назад, когда наконец, после долгих мытарств, вновь обрел спокойное убежище на Афоне. Может быть, и жизненный путь нашего мастера — Радослава — был похожим. Какое-то время он, вне сомнения, разделял судьбу талантливого и беспокойного «инока из Далше».

Каленичская живопись в целом по своей концепции восходит к некоторым явлениям византийского искусства, наблюдавшимся начиная с середины XIV века. К такому заключению можно прийти на основании анализа произведений византийской живописи, вернее, тех из них, которые остались для нас ныне едва заметным следом того художественного направления, чьи мастера в более раннее время стремились к той же образной стилистике, что обретет затем совершенную степень в творчестве художников Каленича. Эти произведения — двусторонняя выносная икона с образами Климента и Наума в Охриде, живопись Иоанна Теорианоса, некоторые фрески Салоник последней четверти XIV века, миниатюры в рукописи начала XV века, происходящей из Константинополя и хранящейся в Национальной библиотеке в Париже (гг. 12), наводят на предположение, что художественная концепция, столь отчетливо проявленная во фресках Каленича, складывалась медленно и постепенно, что мастера Каленича появились в моравской Сербии откуда-то со

стороны, пройдя обучение в каком-то из крупных художественных центров Византии. Зрелое и искусное ко времени Каленича, это художественное направление оставило свои самые прекрасные плоды в Сербии перед самым ее падением<sup>137</sup>.

Возвращение деспота Георгия (Джурджа) в 1427 году совпало с тяжкими для Сербии временами: в древней столице Сербии Крушеваце уже были турки, захвачены ими были многие другие крепости, а венгры заняли Белград. Именно тогда деспот Георгий воздвигает и обносит оборонительными стенами огромную крепость Смедерево на берегах Дуная, украсив ее, как и подобает новой столице, палатами и церквями. Он создает здесь библиотеку, остаток которой до сих пор находят в ризницах монастырей и в книгохранилищах всего мира. Кризисность политической и военной ситуации углубляется с каждым днем. Следовало поражение за поражением. Один за другим сербы покидали свою родину, у деспота два сына уже были ослеплены турками, а сам деспот с некоторыми членами своего дома почти склонился на убеждения вельмож бежать на север, дабы в скитаниях по Европе найти возможную помощь. Сербия утратила тогда свободу, но, даже когда она на недолгое время ее возвращала, почти не было возможности ни строить, ни украшать здания живописью. Даже и то немногое, что было воздвигнуто в это время, очень скоро было или разрушено, или покинуто. Конец наступил сразу по смерти деспота Георгия, случившейся в 1456 году, когда Сербией один за другим, не успевая утвердиться на престоле, правили его сыновья Лазарь и Стефан, а затем боснийский король Стефан Томашевич. После этого периода разброда, весной 1459 года, турки захватили Смедерево, не встретив сопротивления.

Так прекратило существование одно из сербских государств.

Тяжелые исторические обстоятельства этого времени не способствовали художественным начинаниям. История зодчества и живописи Сербии последних десятилетий ее самостоятельности освещена очень скупо, поскольку задужбины деспота Георгия и его сыновей разделили судьбу своих создателей — почти исчезли в потоке времен при трагических обстоятельствах. Храмы Смедерева были уничтожены, а другие, вне его стен, не были расписаны. Церковь Введения в Печанах, в Метохии, возведенная и украшенная фресками в 1452 году, дошла до наших дней в развалинах. Грандиозная задужбина деспота — храм Св. Георгия в монастыре Св. Павла на Афоне — сгорела в на-

*Примечание 137*

чале XIX века, и на ее месте была выстроена новая церковь. Большинство сведений о живописи этого времени погибло, и лишь миниатюры рукописей, подобных Евангелию духовника Виссариона (Радославоу) или грамоте деспота Георгия монастырю Эсфигмен, а также книгам, написанным domestиком Стефаном в Смедереве или Владиславом Грамматиком на юге страны, оставили нам свидетельство о том, что и в последние десятилетия своего существования Сербия поддерживала традицию великого искусства предшествующей эпохи, несмотря на то, что стены храмов и не сохранили для нас творений великих художников.

Когда деспот Георгий уже воцарился на престоле, придя из Косова, для него работал живописец из лучших мастеров того времени. После смерти сына Георгия Феодора (случившейся, скорее всего, в 1428 году) и погребения его в монастыре Грачаница этот мастер написал по заказу Георгия портрет княжича Феодора на стене над гробницей. На изображении представлен хрупкий юноша, воздевающий руки в молитве, он облачен в праздничную багряную тунику с лороном на груди. Возможно, эту фреску написал тот же художник, неизвестный нам (по имени), который исполнил по заказу Георгия миниатюру с изображением семейства деспота на грамоте афонскому монастырю Эсфигмен, написанной и украшенной около 1429 года в монастыре Жича. Произведения сближает между собой не только родственность в приемах письма, но и праздничность облика изображенных, узорчатость, богатство одеяний, живописность общего впечатления, утонченность манеры. Во всяком случае, оба памятника — лучшие среди произведений, сохранившихся от времени деспота Георгия<sup>138</sup>.

От фресок главной церкви монастыря Св. Павла на Афоне — они, как и храм, были созданы по заказу деспота Георгия в 1447 году — уцелел лишь фрагмент с изображением головы Афанасия Афонского. Еще до той поры, когда фрески были уничтожены пожаром, ученые отмечали, что надписи на них сербские. По случайно дошедшему до нас изображению Св. Афанасия ясно, что мастера, украсившие этот храм, почти до схематизма довели декоративные приемы в обработке фигур. Жесткие, тонкие линии густо покрывают лики, живописная материя лишена благородства, а облик невыразителен. Мастер перенял тип лика, характерный для раннего XIV века, как он представлен фресками афонских храмов в монастыре и в Лавре, но по скудости своего таланта смог создать лишь сухое, по правилам нарисованное изображение. По-видимому, он

Грачаница, церковь  
Успения Богоматери,  
фреска 1428 г.  
(илл. на с. 533)

Примечание 138

Афон,  
монастырь Св. Павла,  
фрески 1447 г.

## Хиландар, кафоликон. Гробница Репоша. 1431



же оставил для нас и две большие иконы в этом же монастыре — одну с полуфигурным изображением Св. Георгия, патрона храма, а другую — двустороннюю икону Богоматери Одигитрии с «Распятием» на обороте, они отмечены теми же стилистическими признаками<sup>139</sup>.

В крайней упрощенности форм и бедности колорита умирало в те же десятилетия и искусство Хиландара. Написанные на гробнице Репоша, «Герцога Иллирийского», умершего в 1431 году, фигуры Спаса, двух ангелов, Богоматери с младенцем, Св. Георгия, Св. Саввы, Св. Симеона не обнаруживают ни свежести, ни пластичности, ни красоты цвета. Линия целиком вытеснила живописную моделировку, посредственность концепции уничтожила прежнюю свободу и масштабный размах. Мастер этих фресок пытался повторить росписи на соседних надгробиях; он скопировал типы святых, но, подобно живописцу монастыря Св. Павла, не сумел достичь красоты древних образцов<sup>140</sup>.

Последним мастером еще свободной Сербской деспотии был автор фресок маленькой церкви Св. Троицы в Горня-Каменице на Тимоке. Его фрески, дошедшие до наших дней, были исполнены по заказу деспота Лазаря, кратковременного наследника деспота Георгия. Надпись, некогда существовавшая в храме и известная нам по копии XIX века, указывает, что храм построен в 1457 году. Поскольку она была написана на штукатурном грунте

*Примечание 139*

Хиландар, кафоликон,  
фрески 1431 г.  
(илл. на с. 309)

*Примечание 140*

Горня-Каменица,  
церковь Св. Троицы,  
фрески ок. 1457–1458 г.

под фреску, то очевидно, что живопись возникла либо тогда же, либо годом позже. В задужбине деспота Лазаря и архитектура и роспись повторяли в скромном варианте старые формы искусства времен князя Лазаря и деспота Стефана. Поврежденные, пострадавшие от пожара фрески лишь до некоторой степени ныне могут дать представление о своем первоначальном виде. Они сохранились в куполе — Пантократор, «Небесная литургия», восемь пророков, в северной певнице — фрагмент фигуры Иоанна Предтечи из Деисуса, в притворе — остатки «Страшного суда». Спаситель в скуфье купола размещен в круглом медальоне, рама которого составлена из разноцветных лент зубчатого узора, напоминая богатые орнаментальные формы в рамках медальонов в Раванице и Ресаве. Рисунок фигур безукоризнен, но форма испещрена линиями. Мастер не стремится придать живописной ткани благородство, да это, вероятно, и не в его силах. Свое искусство он свел к украшательству<sup>141</sup>.

*Примечание 141*

Время великих творцов и творений миновало. Пал Константинополь — и вместе с ним постепенно угасал творческий дух в тех областях, художники которых в течение более чем тысячи лет находили источник вдохновения в стольном граде императора Константина.



## Примечания

В примечаниях комментируются текущие научные вопросы, не нашедшие места в основном тексте. Автор стремился показать состояние проблем, связанных с изучением памятников византийского художественного круга в Югославии, чтобы более заинтересованный читатель или научный работник мог обратиться непосредственно к источникам и литературе. Автором приложены усилия к тому, чтобы в изложении и объяснении охватить все, что полезно помнить и что создает основу для дальнейшего исследования. Исходя из этого опущены лишь те авторы — в большинстве своем XIX века, — которые, принеся пользу как открыватели старины, не имели ни достаточного профессионального образования, ни необходимых знаний, чтобы способствовать последующему развитию науки.

Литература, приведенная в примечаниях, фиксирует внимание читателя только на тех авторах, которые исследовали изобразительное искусство. Однако в виде исключения — когда сочинения исследователей важны для понимания живописи — внесены и те из них, кто исследовал историю или архитектуру церквей и монастырей. Комментариями охвачены труды, в основном опубликованные до 1972 года, и лишь частично ими учтены работы 1973 года, в объеме вышедших из печати до создания данных примечаний. Пропуски в библиографии следует считать ошибкой составителя, которую он не относит к преднамеренным промахам. Для экономии места в примечаниях предпринято сокращение заглавий многократно цитируемых произведений и названий периодических изданий.

## Список сокращений

*Алешина Л. С., Яворская Н. В.*

*Алешина Л. С., Яворская Н. В.* Искусство Югославии. М., 1966.

*Амиранашвили Ш. Я.* Живопись

*Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Тбилиси, 1957, т. I.

*Амиранашвили Ш. Я.* Искусство

*Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1963.

*Атманн А. М.*

*Atmann A. M.* La pittura sacra bizantina. Roma, 1957.

*Антонин*

*Антонин, архимандрит.* Поездка в Румелию. СПб., 1872.

*Бабић Б.* Натписи

*Бабић Б.* Три грчка фреско натписа на зидовима црква средњовековног Прилепа из друге половине XIII века. — ЗЛУ, 1969, 5.

*Бабић Б.* Преглед

*Бабић Б.* Краток преглед на споменици на културата на Прилеп и прилепскиот крај. Прилеп, 6/г.

- Бабих Г.* Друштвени положај  
*Бабих Г.* Распре  
*Бошковић Ђ.* Градитељи и сликари  
*Бошковић Ђ.* Натписи  
*Василиев А.* Образът  
*Грозданов Ц.* Климент Охридски  
*Грозданов Ц.* Охридске белешке  
*Грозданов Ц.* О портретима  
*Грозданов Ц.* Појава  
*Грозданов Ц.* Прилози  
*Грујић Р. М.* Митрополија  
 ГСНД  
*Ђурић В. Ј.* Бесребрници  
*Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, I, II, III
- Бабих Г.* Друштвени положај ктитора у Деспотовини. — Моравска школа и њено доба (=L'école de la Morava et son temps). Београд, 1972.
- Бабих Г.* Христолошке распре у XII веку и појава нових сцена у апсидалином декору византијских цркава. — ЗЛУ, 1966, 2.
- Бошковић Ђ.* О неким нашим градитељима и сликарима из првих деценија XIV века. — Старинар. Београд, 1959, нов. сер., IX-X.
- Бошковић Ђ.* Неколико натписа са зидова српских средњовековних цркава. — Споменик СКА, Београд, 1938, LXXXVII.
- Василиев А.* Образът на Климент Охридски в българското изкуство. — Климент Охридски: Сборник от статии по случай 1050 години од смъртта му. Софија, 1966.
- Грозданов Ц.* Портретите на Климент Охридски во средновековната уместност. — Словенска писменост. Охрид, 1966.
- Грозданов Ц.* Охридске белешке. — Зограф. Београд, 1969, № 3.
- Грозданов Ц.* О портретима Климента Охридског у охридском сликарству XIV века. — ЗЛУ, 1968, 4.
- Грозданов Ц.* Појава и продор портрета Климента Охридског у средњовековној уметности. — ЗЛУ, 1967, 3.
- Грозданов Ц.* Прилози познавању средњовековне уметности Охрида. — ЗЛУ, 1966, 2.
- Грујић Р. М.* Скопска митрополија. Скопље, 1935.
- Гласник Скопског научног друштва. Скопље.
- Ђурић В. Ј.* Фреске црквике св. Бесребрника деспота Јована Угљеше у Ватопеду и њихов значај за испитивање солунског порекла ресавског живописа. — ЗРВИ, 1961, VII.
- Ђурић В. Ј.* Историјске композиције у српском сликарству средњег века и њихове књижевне

- Ђурић В. Ј.* Кориша  
*Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид  
*Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован  
*Ђурић В. Ј.* Престо  
*Ђурић В. Ј.* Радионица XIII в.  
*Ђурић В. Ј.* Солунско порекло  
*Ђурић В. Ј.* Три догађаја  
*Ђурић В. Ј.* XIII век  
*Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије. — (=L'église de Sainte Sophie)  
 ЕС  
 ЗАФ  
 ЗЛУ  
 ЗНМ  
 ЗРВИ  
 ЗФФ  
*Ивановъ Й.*
- паралеле. I — ЗРВИ, VIII/2: Mélanges G. Ostrogorsky, 1964, II; II — ЗРВИ, X, 1967; III — ЗРВИ, XI, 1968.  
*Ђурић В. Ј.* На јстарији живопис испоснице пустиножитеља Петра Коришког. — ЗРВИ, V, 1958.  
*Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид. — ЗЛУ, 1972, 8.  
*Ђурић В. Ј.* Радионица митрополита Јована зографа. — Зограф. Београд, 1969, № 3.  
*Ђурић В. Ј.* «Престо светог Саве». — Споменница у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности. Београд, 1972, кн. 55.  
*Ђурић В. Ј.* Једна сликарска радионица у Србији XIII века. — Старинар. Београд, 1961, нов. сер., XII.  
*Ђурић В. Ј.* Солунско порекло ресавског живописа. — ЗРВИ, 1960, VI.  
*Ђурић В. Ј.* Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству. — ЗЛУ, 1968, 4.  
*Ђурић В. Ј.* Српско зидно сликарство XIII века. Загреб: Просвјета, 1971.  
*Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије у Охриду. Београд, 1963 (=L'église de Sainte Sophie à Ohrid. Beograd, 1963).  
*Станојевич С.* Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка. Zagreb, 1928-1929, I-IV.  
 Зборник Архитектонског факултета. Београд.  
 Зборник за ликовне уметности, Матица српска. Нови Сад.  
 Зборник Народног музеја. Београд.  
 Зборник радова Византолошког института. Београд.  
 Зборник Филозофског факултета. Београд.  
*Ивановъ Й.* Български старини изъ Македонија. София, 1931.

- Кајмаковић З.* Сликарство у Босни и Херцеговини. Сарајево, 1971.
- КН** Културно наследство. Скопје.
- Ковачевић Ј.* Ношња Балканских Словена. Београд, 1953.
- Косово Косово некада и данас. Београд, 1973 (автор текста о средњовековних споменицима — М. Ивановић).
- Краљево Краљево и околина. Београд, 1966 (автор текста о споменицима — Д. Тасић).
- Лађевић М.* Резултати испитивачких радова на фрескама цркве св. Петра и Павла крај Новог Пазара. — Саопштења, 1961, IV.
- Љубинковић Р.* Апостоли Црква св. Апостола у Пећкој Патријаршији. Београд: «Југославија», 1964, (*Ljubinković R. L'église des Saints-Apôtres de la Patriarchie à Peć. Beograd, 1972.*)
- Мавродинов Н.* Живопис Старобугарската живопис. Софија, 1946.
- Мавродинов Н.* Изкуство Старобугарското изкуство. Софија, 1959.
- Мавродинов Н.* XI—XIII в. Старобугарското изкуство XI—XIII в. Софија, 1966.
- Мано-Зиси Ђ.* Св. Софија у Охрид. — Стари-нар. Београд, 1931, VI, сер., III.
- Месеснел Ф.* Виз. споменици — Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије. Скопје, 1937.
- Месеснел Ф.* Срп. споменици — Споменица двадесетпетогодишњице ослобођења Јужне Србије. Скопје, 1937.
- Мијовић П.* Патријаршија Пећка патријаршија. Београд: Туристичка штампа, 1960.
- Мијовић П.* Царска иконографија у српској средњовековној уметности. — Стари-нар. Београд, 1968, нов. сер., XVIII.
- Миљковић-Пепек П.* Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967.

- Миљковиќ-Пепек П.* Канео  
*Миљковиќ-Пепек П.* Мотиви  
*Миљковиќ-Пепек П.* О сликарима  
*Миљковиќ-Пепек П.* Податоци  
*Миљковиќ-Пепек П.* Проучувањата  
*Миљковиќ-Пепек П.* Споменици  
*Милошевиќ Д.* Моравска Србија  
*Милошевиќ Д.* Срби светители  
*Ненадовиќ С.* Проблеми  
*Николић Р.* Петрова црква  
*Николовски, Ќорнаков, Балабанов*  
 Нови Пазар  
*Окуљев Н.* Живопис
- Миљковиќ-Пепек П.* Црквата св. Јован Канео во Охрид. — КН, III, (1967). Скопје, 1971.
- Миљковиќ-Пепек П.* Умилителните мотиви во византијската уместност на Балканот и проблемот на Богородица Пелагонитиса. — Зборник на Археолошкиот музеј. Скопје, 1958, II.
- Миљковиќ-Пепек П.* О сликарима митрополиту Јовану и јеромонаху Макарију. — L'école de la Morava et son temps. Beograd, 1972 (=Багдала. Крушевац, 1969, № 118).
- Миљковиќ-Пепек П.* Пишуваните податоци за зографите Михаил Астрапа и Еутихиј и за некои нивни соработници. — Гласник на Институтот за национална историја. Скопје, 1960, год. IV, № 1–2.
- Миљковиќ-Пепек П.* Проучувањата на неколку новооткриени икони кои значително ја збогатуваат македонската колекција. — КН, IV, (1971).
- Миљковиќ-Пепек П.* Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XIV век. — КН, V, (1973).
- Милошевиќ Д.* Моравска Србија — људи и дела. Крушевац, 1971.
- Милошевиќ Д.* Срби светители у старом сликарству. — О Србљаку. Београд, 1970.
- Ненадовиќ С.* Студенички проблеми. Београд, 1957.
- Николић Р.* Петрова црква и Ђурђеви Ступови. Београд: Туристичка штампа, 1961.
- Николовски А., Ќорнаков Д., Балабанов К.* Споменици на културата во НР Македонија. Скопје, 1961.
- Нови Пазар и околина. Београд, 1969 (автор текста о средновековных памятниках Д. Тасич).
- Окуљев Н.* Стари српски живопис и негови споменици у ближој околини Скопља. — Црква и живот, Скопје, 1923, год. II, № 1–2.

- Петковић В. Р.* Преглед
- Петковић В. Р.* Премудрост
- Петковић В. Р.* Студеница
- Петковић В., Поповић П.*
- ПКЈИФ
- Прилеп
- Пурковић М.*
- Радојчић С.* Мајстори
- Радојчић С.* Пилатов суд
- Радојчић С.* Портрети
- Радојчић С.* Сликарство
- Радојчић С.* Хиландар
- Радојчић С.* Чин
- Саопштења
- СКА
- СКМ
- Снегаров И.*
- Петковић В. Р.* Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа. Београд, 1950.
- Петковић В. Р.* Фреске с представом Премудрости. — Зборник у част Богдана Поповића.
- Петковић В. Р.* Манастир Студеница. Београд, 1924.
- Петковић В., Поповић П.* Старо Нагоричино — Псача — Каленић. Београд, 1933 (автор текста о живописи — В. Петкович).
- Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. Београд.
- Прилеп и прилепско низ историјата. — Прилеп, 1971. I (автор текста о средњовековних споменицима — П. Миљкович-Пепек).
- Пурковић М.* Српски епископи и митрополити средњег века. — Хришћанско дело. Скопље, 1937, III/4-6.
- Радојчић С.* Мајстори старог српског сликарства. Београд, 1955.
- Радојчић С.* Пилатов суд у византијском сликарству раног XIV века. — ЗРВИ, 1971, XIII.
- Радојчић С.* Портрети српских владара у средњем веку. Скопље, 1934.
- Радојчић С.* Старо српско сликарство. Београд, 1966.
- Радојчић С.* Уметнички споменици манастира Хиландара. — ЗРВИ, 1955, III.
- Радојчић С.* «Чин бивајемо на разлученије души од тела» у монументалном сликарству XIV века. — ЗРВИ, 1961, VII.
- Саопштења Републичког завода за заштиту споменика културе. Београд.
- Српска краљевска академија.
- Старине Косова и Метохије. Приштина.
- Снегаров И.* Историја на Охридската архиепископија. Софија, 1924, I.

- Споменици културе  
Србија  
*Стојакович А.* Архитектонски простор  
*Стојановић Љ.* ЗН  
*Стричевић Ђ.* Хронологија  
Студеница  
*Торовић Љубинковић М.* Живопис  
*Торовић Љубинковић М.* Одраз  
*Торовић Љубинковић М.* XIII век  
*Торовић Љубинковић М.* Уз проблем  
*Алешина Л. С., Яворская Н. В.*  
*Амиранашвили Ш. Я.* Живопись  
*Амиранашвили Ш. Я.* Искусство  
*Антонин*  
ВВ  
Всеобщая история  
Споменици културе. Ред. М. Панић-Суреп. Београд, 1951.  
Србија, знаменитости и лепоте. Београд, 1965 (автор текста о живописи Д. Тасић).  
*Стојакович А.* Архитектонски простор у сликарству средњовековне Србије. Нови Сад, 1970.  
*Стојановић Љ.* Стари српски записи и натписи. Београд — Сремски Карловци, 1902–1926, I–VI.  
*Стричевић Ђ.* Хронологија раних споменика Моравске школе. — Старинар, 1956, нов. сер., V–VI.  
*Кашанин М., Кораћ В., Тасић Д., Шаkota М.* Студеница. Београд, 1968.  
*Торовић Љубинковић М.* Живопис цркве св. Петра код Новог Пазара. — Старинар, 1969, нов. сер., XX; Зборник Турђа Бошковића. Београд, 1970.  
*Торовић Љубинковић М.* Одраз култа св. Стефана у српској средњовековној уметности. — Старинар, Београд, 1961, нов. сер., XII.  
*Торовић Љубинковић М.* Српско зидно сликарство XIII века. Београд, 1965.  
*Торовић Љубинковић М.* Уз проблем иконографије српских светитеља Симеона и Саве. — Старинар, 1958, нов. сер., VII–VIII.  
*Алешина Л. С., Яворская Н. В.* Искусство Југославије. М., 1966.  
*Амиранашвили Ш. Я.* История грузинской монументальной живописи. Сахелгами, 1957.  
*Амиранашвили Ш. Я.* История грузинского искусства. М., 1963.  
*Архимандрит Антонин.* Поездка в Румелию. СПб., 1872.  
Византийский временник. М.  
Всеобщая история искусств (под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского). М., 1960 (автор текста «Искусство южных славян» — А. В. Банс).

- История  
История русского искусства. М., 1953–1955, I–III.
- Кондаков Н. П.* Македония  
*Кондаков Н. П.* Македония: Археологическое путешествие. СПб., 1909.
- Лазарев В. Н.* Живопись  
*Лазарев В. Н.* Живопись XI–XII веков в Македонии. — Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1963, I. (В кн.: *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971, с. 170–201).
- Лазарев В. Н.* История  
*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947–1948, I–II.
- Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись  
*Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века. — Ежегодник Ин-та истории искусств АН СССР. 1957, М., 1958.
- Милюков П. Н.* Древности  
*Милюков П. Н.* Христианские древности Западной Македонии. — Известия Рус. археол. ин-та в Константинополе. София, 1899, IV.
- Окунев Н.* Портреты  
*Окунев Н. Л.* Портреты королей-ктиторов в сербской церковной живописи. — Byzantinoslavica. Prague, 1930, II.
- Окунев Н.* Состав  
*Окунев Н. Л.* Состав росписи храма в Сопочанах. — Byzantinoslavica. Prague, 1929, I.
- Окунев Н. Л.* Стенописи  
*Окунев Н. Л.* Сербские средневековые стенописи. Прага, 1923.
- Ammann A. M.*  
*Ammann A. M.* La pittura sacra bizantina. Roma, 1957.
- Babić G.* Chapelles  
*Babić G.* Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969.
- Beck H. G.*  
*Beck H. G.* Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich. München, 1959.
- Beckwith J.* Art  
*Beckwith J.* Early Christian and Byzantine Art. London, 1970.
- Beckwith J.* Constantinople  
*Beckwith J.* The Art of Constantinople. London, 1961.
- Bersa G. de.* Guida  
*Bersa G. de.* Guida storico-artistica di Zara e catalogo del R°. Museo archeologico. Zara, 1932.



- Bianchi C. F. Zara*  
*Bošković D. Nouvelles*  
 BZ  
 CA  
 The Cambridge History  
*Chatzidakis M. Aspects*  
*Chatzidakis M., Grabar A.*  
*Delvoye Ch.*  
*Demus O. Die Entstehung*  
*Demus O. Sicily*  
*Diehl Ch. Manuel, I, II*  
*Diehl Ch. Peinture*  
*Djurić V. J. Chilandar*  
*Djurić V. J. Icônes*  
*Djurić V. J. Morava*  
*Djurić V. J. La peinture*
- Bianchi C. F. Zara cristiana. Zara, 1877, I.*  
*Bošković D. Nouvelles byzantines de Yougoslavie. — Atti del VIII Congresso internazionale di studi bizantini. Palermo, 1951. Roma, 1953, II.*  
 Byzantinische Zeitschrift. München.  
 Cahiers archéologiques. Paris.  
 The Cambridge Medieval History, IV. The Byzantine Empire, II; Government, Church and Civilization. Cambridge, 1967 (Byzantine Architecture and Art by A. Grabar).  
*Chatzidakis M. Aspects de la peinture du XIIIe siècle en Grèce. — L'art byzantin du XIIIe siècle: Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967.*  
*Chatzidakis M., Grabar A., La peinture byzantine et du Haut Moyen âge. Paris, 1965.*  
*Delvoye Ch. L'art byzantin. Paris, 1967.*  
*Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. — Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958.*  
*Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.*  
*Diehl Ch. Manuel d'art byzantin. Paris, 1925, 1926, I, II.*  
*Diehl Ch. La peinture byzantine. Paris, 1933.*  
*Djurić V. J. Fresques médiévales à Chilandar. — Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. 1964, Beograd, III.*  
*Djurić V. J. Icônes de Yougoslavie. Beograd, 1961 (=Ђурић В. Ј. Иконе из Југославије. Београд, 1961).*  
*Djurić V. J. La peinture murale de l'École de la Morava (=Зидно сликарство Моравске школе). — Моравско сликарство. Београд, 1968.*  
*Djurić V. J. La peinture murale serbe du XIIIe siècle. — L'art byzantin du XIIIe siècle; Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967.*

- Djurić V. J.* La peinture murale de Resava
- Djurić V. J.* Sopocáni
- DOP
- Dufrenne S.* Programme
- EJ
- Fisković C.* Fresce
- Fisković C.* Majstori
- Frolow A.* L'argent
- Gelzer H.*
- Grabar A.* L'art
- Grabar A.* Bulgarie
- Grabar A.* Byzance
- Grabar A.* Europe orientale
- Grabar A.* La peinture
- Grabar A.* Sources
- Hadermann-Misguich L.* Tendances
- Djurić V. J.* La peinture murale de Resava: Ses origines et sa place dans la peinture byzantine. — l'école de la Morava et son temps: Symposium de Resava, 1968. Beograd, 1972.
- Djurić V. J.* Sopocáni. Leipzig, 1967 (=Бурпућ В. Ј. Сопочани. Београд, 1963).
- Dumbarton Oaks Papers. Washington.
- Dufrenne S.* L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle: In: L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopocani, 1965. Beograd, 1967.
- Enciklopedija Jugoslavije. Zagreb, 1955–1968, I–VII.
- Fisković C.* Dalmatinske freske. Zagreb, 1965.
- Fisković C.* Zadarski sredovječni majstori. Split, 1959.
- Frolow A.* L'argent de parure dans des fresques serbes du Moyen âge. — Revue des études byzantines. XXIV: Mélanges Venance Grumel. Paris, 1966.
- Gelzer H.* Das Patriarchat von Achrida. Leipzig, 1902.
- Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Paris, 1968, I–II.
- Grabar A.* La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928, I–II.
- Grabar A.* Byzance: L'art byzantin du Moyen Âge. Paris, 1963 (=Grabar A. Vizantija: Vizantijska umetnost srednjeg veka. Novi Sad, 1969).
- Grabar A.* L'art du Moyen Âge en Europe orientale. Paris, 1968 (=Grabar A. Srednjovekovna umetnost istočne Evrope. Novi Sad, 1969).
- Grabar A.* La peinture byzantine. Genève, 1953.
- Grabar A.* Sur les sources des peintres byzantins des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. — CA, 1962, XII.
- Hadermann-Misguich L.* Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture

- Hallenleben H.* Die Malerschule  
byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle. — Byzantion. Bruxelles, 1965, XXXV.
- Hallenleben H.* Die Malerschule des Königs Milutin. Giessen, 1963.
- Hamann-Mac Lean R.* Malerinschriften  
*Hamann-Mac Lean R.* Zu den Malerinschriften der «Milutin Schule». — BZ, 1969, N 53.
- Hamann-Mac Lean R., Hallenleben H.*  
*Hamann-Mac Lean R., Hallenleben H.* Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien von 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963.
- Иконы  
*Weitzmann K., Chatzidakis M., Miatev K., Radojčić S.* Icônes (Sinai. Grèce, Bulgarie, Yougoslavie). Paris, 1967 (=Ikone sa Balkana. Beograd, 1970).
- JAZU  
Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- JÖBG  
Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft. Graz-Köln.
- Karaman Lj.* Pregled  
*Karaman Lj.* Pregled umjetnosti u Dalmaciji. Zagreb, 1952.
- Kašanin M.* L'art  
*Kašanin M.* L'art yougoslave. Beograd, 1939.
- Krumbacher K.*  
*Krumbacher K.* Geschichte der byzantinischen Literatur. München, 1897.
- Lafontaine-Dosogne J.* Enfance I.  
*Lafontaine-Dosogne J.* Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire Byzantin et en Occident. Bruxelles, 1964, I.
- Lazarev V.* Old Russian  
*Lazarev V.* Old Russian Murals and Mosaics. London, 1966.
- Lazarev V.* Storia  
*Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967.
- LE  
Enciklopedija likovnih umjetnosti. Zagreb, 1959-1966, I-IV.
- Ljubinković R.* Influences  
*Ljubinković R.* Les influences de la vie politique contemporaine sur la décoration des églises d'Ohrid. — Actes du XIIe Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1964, III.
- Ljubinković R.* Majstori  
*Ljubinković R.* Majstori starog srpskog slikarstva. — Naše starine. Sarajevo, 1957, IV.
- Ljubinković R.* Ohrid  
*Ljubinković R., Čorović-Ljubinković M.* La peinture médiévale à Ohrid. — Recueil de travaux

- Ljubinković R.* La peinture  
Musée national à Ohrid. Ohrid, 1961. (—*Љубинковић Р., Ђоровић Љубинковић М.* Средневековното сликарство во Охрид. — Зборник на трудови. Народен музеј во Охрид. Охрид, 1961).
- 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.
- Ljubinković R.* Quelques observations sur le problème des rapports artistiques entre Byzance, l'Italie méridionale et la Serbie avant XIIIe siècle. — X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1963.
- Mandić S.* Studenica  
*Mandić S.* L'église de la Vierge à Studenica. Beograd: Yugoslavija, 1966 (*Мандић С.* Бородичина црква у Студеници. Београд, 1966).
- Mesesnel F.* Ohrid  
*Mesesnel F.* Ohrid. Skoplje, 1934.
- Michel A.*  
*Michel A.* Histoire de l'art. Paris, 1908, III/2: L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle (texte par G. Millet).
- Miljković-Pepok P.* Contribution  
*Miljković-Pepok P.* Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIIIe siècle. — L'art byzantin du XIIIe siècle. Beograd, 1967.
- Miljković-Pepok P.* Un courant  
*Miljković-Pepok P.* Un courant stylistique dans la peinture du XIIIe siècle en Macédoine. — KH, IV (1971).
- Miljković-Pepok P.* Icône  
*Miljković-Pepok P.* L'icône de Saint Georges de Struga. — CA, 1969, XIX.
- Millet G.* Balkans  
*Millet G.* L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle. — Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini. Roma, 1940, II.
- Millet G.* Iconographie  
*Millet G.* Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. Paris, 1960.
- Millet G.* La peinture  
*Millet G.* La peinture du Moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1954, 1957, 1962, I–III (présentation par *A. Frolov*); Paris, 1969, IV (présentation par *T. Velmans*).
- Millet G.* Rascie  
*Millet G.* Études sur les églises de Rascie. — L'art byzantin chez les Slaves. Paris, 1930, I.

- Milošević D.* Gericht
- Mirković L.* Die Ikonen
- Molė V.*
- Muratoff P.*
- Myslivec J.* Akathist
- Myslivec J.* Dvě studie
- Naumann R., Belting H.*
- Okunev N.* Monumenta
- Pächt O.*
- Papaiouannou K.*
- Pelekanidis S.*
- Pelekanidis S.* 'Ο ζωγράφος
- Pelekanidis S.* Più antichi
- Petković V. R.* La peinture
- Petricioli I.* Romanika
- Petricioli I.* Zadar
- Procopiou A.*
- Radojčić S.* Die Entstehung
- Milošević D.* Das Jüngste Gericht. Recklinghausen, 1963.
- Mirković L.* Die Ikonen der griechischen Maler in Jugoslawien und in den serbischen Kirchen ausserhalb Jugoslawiens. — Πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς βυζαντινολογικού συνεδρίου. Athènes, 1955, I.
- Molė V.* Umetnost Južnih Slovanov. Ljubljana, 1965 (= *Molė V.* Sztuka Slawian Poludniowych. Wroslaw-Warszawa-Kraków, 1962).
- Muratoff P.* La peinture byzantine. Paris, 1928.
- Myslivec J.* Ikonografie Akathistu Panny Marie. — SK, 1932, V.
- Myslivec J.* Dvě studie z dějin byzantskeho umění. Praha, 1948.
- Haumann R. Belting H.* Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zum Istanbul and ihre Fresken. Berlin, 1966.
- Okunev N. L.* Monumenta artis serbicae. Prague, 1928-1932, I-IV.
- Pächt O.* Byzantine Illumination. Oxford, 1952.
- Papaiouannou K.* La peinture byzantine et russe. Lausanne, 1965.
- Pelekanidis S.* Καστορία. Tessaloniki, 1953, I.
- Pelekanidis S.* 'Ο ζωγράφος Μιχαήλ 'Αστραπᾶς. — Μακεδονικά. Tessalonique, 1958, № 4.
- Pelekanidis S.* Più antichi affreschi di Kastoria. — XI Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1964.
- Petković V. R.* La peinture serbe du Moyen âge. Beograd, 1930, 1934, I, II.
- Petricioli I.* Romanika u Zadru. — Zadar: zbornik. Zagreb, 1964.
- Petricioli I.* Zadar: turistički vodič. Zadar, 1962.
- Procopiou A.* La question macédonienne dans la peinture byzantine. Athènes, 1962.
- Radojčić S.* Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance. — JÖBG, 1958, VII.

- Radojčić S.* Geschichte  
*Radojčić S.* Icônes  
*Radojčić S.* Die Meister  
*Radojčić S.* La pittura  
*Radojčić S.* Die serbische Ikonenmalerei  
 SK  
*Schug-Wille Ch.*  
*Schweinfurth Ph.* Form  
*Schweinfurth Ph.* Wandmalerei  
*Sotiriou G. A.*  
*Sotiriou.* Icônes  
*Ștefănescu J.D.*  
*Stern H.*
- Radojčić S.* Geschichte der serbischen Kunst; Von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters. Berlin, 1969.  
*Radojčić S.* Icônes de Serbie et de Macédoine. Beograd, s. d. (*Радојчић С.* Иконе Србије и Македоније. Београд, В/г).  
*Radojčić S.* Die Meister der altserbischen Malerei vom Ende des XII. bis zum Mitte des XV. Jahrhunderts. — Περραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου. Athènes, 1955, I.  
*Radojčić S.* La pittura in Serbia e in Macedonia dall'inizio del secolo XII fino alla metà del secolo XV. — X Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1963 (= *Радојчић С.* Сликарство у Србији од почетка XIII до средине XV века. — Српска православна црква 1219–1969: Споменица о 750-годишњици аутокефалности. Београд, 1969, с. 92–110).  
*Radojčić S.* Die serbische Ikonenmalerei von 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459. — JÖBG, 1956, V (= *Радојчић С.* Српске иконе од XII века до 1459 године. Београд, 1960).  
 Seminarium Kondakovianum. Prague.  
*Schug-Wille Ch.* Art of the Byzantine Works. New York, 1969.  
*Schweinfurth Ph.* Die byzantinische Form. Mainz, 1954.  
*Schweinfurth Ph.* Byzantinische monumentale Wandmalerei. Mainz, 1947.  
*Sotiriou G. A.* Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως. — Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. περ. Δ', τόμ Α'. Athènes, 1959.  
*Sotiriou G. et M.* Icônes du Mont Sinaï. Athènes, 1956, 1958, I, II.  
*Ștefănescu J. D.* L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. — Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales, 1932–1933, Bruxelles, 1932, 1935, I, II.  
*Stern H.* L'art byzantin. Paris, 1965.

- Stewart C.* *Stewart C. Serbian Legacy.* London, 1959.
- Stilianou A. und J.* *Stilianou A. und J. The Painted Churches of Cyprus.* Cyprus, 1964.
- Stransky A. Remarques* *Stransky A. Remarques sur la peinture du Moyen-Âge en Bulgarie, en Grèce et en Albanie. — Actes du IVe Congrès international des études byzantines.* Sofia, 1936.
- Talbot Rice D. The Appreciation* *Talbot Rice D. The Appreciation of Byzantine Art.* London, 1972.
- Talbot Rice D. Art* *Talbot Rice D. Art of the Byzantine Era.* London, 1963 (= *Talbot Rice D. Umetnost vizantijskog doba.* Beograd, 1968).
- Talbot Rice D. Arte* *Talbot Rice D. Arte bizantina.* Rossa San Casciano, 1958.
- Talbot Rice D. The Beginning* *Talbot Rice D. The Beginnings of Christian Art.* London, 1957.
- Talbot Rice D. Byzantine Art* *Talbot Rice D. Byzantine Art.* London, 1953.
- Talbot Rice D. Painting* *Talbot Rice D. Painting: The Last Phase.* London, 1968.
- Talbot Rice D. The Twelfth Century* *Talbot Rice D. The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art.* Hull, 1965.
- Talbot Rice D., Radojčić S.* *Talbot Rice D., Radojčić S. Yougoslavie: Fresques médiévales.* Paris; UNESCO, 1955 (= *Jugoslavija: srednjovekovne freske.* Paris, 1955).
- Velmans T. Le portrait* *Velmans T. Le portrait dans l'art des Paléologues. — Art et société à Byzance sous les Paléologues.* Venise, 1971.
- Velmans T. Le rôle* *Velmans T. Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues. — CA, 1964, XIV.*
- Velmans T. Les valeurs* *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.
- Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.* *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J. Byzanz und die christliche Osten. — Propyläen Kunstgeschichte.* Berlin, Bd. 3.

Walter Ch. Conciles

Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.

Winfield D.

Winfield D. Four Historical Compositions from the Medieval Kingdom of Serbia. — Byzantinoslavica. Prague, 1958, XIX.

Wratislav-Mitrović L., Okunev N.

Wratislav-Mitrović L., Okunev N. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiéval orthodoxe. — Byzantinoslavica. Prague, 1931, III.

ZZSK

Zbornik zaštite spomenika kulture. Beograd.

Živković B., Nikolić R.

Živković B., Nikolić R. Tri moravska manastira — Three Morava Monasteries (Manasija — Ravanica — Kalenic). Beograd, 1966.

Xyngopoulos A. Thessalonique

Xyngopoulos A. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955.



## Примечания

- 1 Нишская гробница с фресками относится к большому раннехристианскому некрополю, в котором находится еще несколько гробниц того же типа, но без живописи. Гробница была открыта случайно в 1953 г. Первые данные о гробнице с росписями в Нише опубликовал Ф. Герке (*Gerke F. Die Wandmalereien der Petrus-Paulus-Katakomben in Pécs (Südungarn) // Neue Beiträge zum Kunstgeschichte des I. Jahrtausends, Zweiter Halbband: Frühmittelalterliche Kunst. Baden-Baden, 1954, 148, 169–182*). Он дал и истолкование ее иконографии. Однако наиболее полно изучил и сделал убедительные выводы Л. Миркович (*Mirković L. La nécropole paléochrétienne de Niš // Archaeologia iugoslavica. Beograd, 1956, 85–100; Он же. Ограда на сликана раја у катакомбама Рима и ранохришћанским гробницама у Печују и Нишу // Старинар. Београд, 1959, нов. сер., IX–X, 215*). Дж. Бошкович (*Бошкович Дж. Еще несколько слов о раннехристианской стеной живописи в нишском склепе // ВВ, 1959, XV, 144–147*) пытался доказать, что на стенах гробницы изображены не апостолы, а портреты погребенных. Л. Миркович (*Мирковић Л. Да ли на фрескама у нишкој гробници (крај IV века) имамо портрете сахрањених у њој? — ЗНМ, 1967, V, 217–235*) решительно ему возражал и при этом сделал новые добавления к осмыслению иконографии этой живописи. См. также: *Ненадовић С., Панић-Суреп М. Заштита ранохришћанске гробнице са фрескама у Нишу // Саопштења, 1956, 1, 143–146* (где описана архитектура гробницы и представлен способ ее консервации); *Bourguet du P., s.j. La peinture paléochrétienne. Paris, ed. Pont Royal, 1965, 29, pl. 141* (где фрески нишской гробницы включены в антологию раннехристианского изобразительного искусства).
- О параллельях живописи нишской гробницы с тематической и стилистической точек зрения см. также: *Gerke F. Wandmalereien der neugefundenen Grabkammer in Pécs (Fünfkirchen) // Neue Beiträge zum Kunstgeschichte des I. Jahrtausends, Erster Halbband: Spätantike und Byzanz. Baden-Baden, 1952, 115–138* (об одной из гробниц в Пече конца IV в.); *Мицкев К. Декоративната живопись на софийския некропол. София, 1925* (об украшенных живописью гробницах в Софии, относящихся к тому же времени, из которых особенно гробницы № 7 и 9 имеют сходство с нишской); *Pelekanidis S. Korreferat zum Referat Kollwitz «Die Malerei der Konstantinischen Zeit» // VII Internationalen Kongress für Christliche Archäologie. Trier, 1965, 90–92* (о салониких расписных гробницах); *Gerke F. Spätantike und frühes Christentum. Baden-Baden, 1967, 97*.
- 2 Остатки этих фресок найдены при раскопках в Стоби в несколько приемов, главным образом вскоре после 1930 г. См.: *Сарија Б. Нови налази у епископској цркви у Стобима // ГСНД, 1933, 16–17, 27–28* (neue Funde in der Bischofskirche von Stobi // *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien, 1933, XXVI-II/2, 119*); *Ђурић М. О скицању зидних сликарија у Стобима // Старинар. Београд, 1932, III сер., VII, 86–87*. Результаты детального изучения фресок в Стоби см.: *Мано-Зиси В. Фреске у Стобима // Старинар. Београд, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 244–248*; *Kitzinger E. A Survey of Early Christian Town of Stobi // DOP, 1946, III, 108–110*; *Maksimović J. Contribution à l'étude des fresques de Stobi // СА, 1959, X, 207–216*. Необходимо отметить, что сильно пострадавшие от транспортировки и военных невзгод фрески в значительной степени реставрированы. Недавно

обнаружены фрагменты фресок в крещальне базилики, относящиеся к тому же времени. См. о них: *Mano-Zisi Dj. Stratigraphic Problems and the Urban Development of Stobi // Studies in the Antiquities of Stobi. Beograd, 1973, 218, 220.*

3 Хотя, кроме небольшой книги Джурича (*Ђурич В. Ј. Црква Св. Софије (=L'église de Sainte Sophie). Beograd, 1963*), не существует подробной монографии о Св. Софии, все же о ней написан ряд статей исключительного значения. До того как в 1950-х гг. были раскрыты и полностью расчищены сохранившиеся фрески, фрагменты их, находящиеся на стене, были опубликованы и точно датированы в работах: *Okunev N. Fragments des peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride // Mélanges Charles Diehl. Paris, 1930, II. 117–131; Мано-Зиси Ђ. Св. Софија, 123–132; Mesesnel F. Ohrid, 33–34; Месеснел Ф. Виз. споменици, 352–353; Петковић В. Р. Преглед, 233.*

После расчистки и консервации фресок (см.: *Р. Љ. Конзерваторска испитивања и радови на цркви Свете Софије у Охриду // ZZSK, 1952, II/1, 201 и сл.; Медућ М. Радови на конзервацији архитектуре и живописа цркве Св. Софије у Охриду у лето 1954 // ZZCK, 1956, VI–VII, 252; Конзерваторски радови на цркви Св. Софије у Охриду. Beograd, 1955, 29–39; Stewart C., 56–57*) П. Милькович-Пенек детально описал все фрески, открытые в алтаре, наосе и нартексе в работах: *Мильковић-Пенек П. Материјали за македонската средновековна уместност. Фреските во светилиштето на црквата Св. Софија во Охрид // Зборник на Археолошкиот музеј. Скопје, 1956, I, 37–67; Он же. Материјали за историја на средновековното сликарство во Македонија, III: Фреските во наосот и нартексот на црквата Св. Софија во Охрид // КН, 1971, III, 1–25. Им особое внимание уделил и Р. Любкинович в нескольких работах: *Љубинковић Р. Св. Софија у Охриду // Конзерваторски радови на цркви Св. Софије у Охриду. Beograd, 1955, 15–18; Idem. Ohrid, 101–106; Idem. La peinture, 410–422; Idem. Influences, 222–224. Он разрешил большую часть вопросов по иконографии и первый указал на стилиевые параллели, которые обнаружил в миниатюрах рукописи византийского императора Василия II, а частично и во фресках Св. Софии в Салониках и миниатюрах одного иерусалимского Литургического свитка XI в., происходящего из Константинополя. Автор, кажется, склоняется к тому, чтобы фрески наоса и нижнего этажа нартекса отделить по времени возникновения от фресок алтаря, считая последние более поздними по сравнению с фресками, написанными в правление архиепископа Льва, что не вполне точно. В. Н. Лазарев (*Лазарев В. Н. Живопись, 114–121*) высказал интересную, но труднодоказуемую гипотезу о славянских чертах в живописи храма Св. Софии в Охриде. Он находит самые близкие параллели охридскому искусству в салоникском, в чем он солидарен с С. Пелеканидисом (*Pelekanidis S. Néa íreunai eîs 'Agiân Sofiân Θεσσαλονίκης καὶ ἡ ἀποκατάστασις τῆς ἀρχαίας αὐτῆς μορφῆς. – Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ συνεδρίου. Ἀθήναι, 1955, I, 406–407*), но при этом указывает особенности, которыми эта живопись отличается от салоникской. Лазарев считает, как и некоторые другие авторы, что две фрески рядом с иконостасом — более поздние по времени возникновения, что также недоказуемо, ибо они, без сомнения, являются произведением одного из живописцев, работавших над фресками в алтаре. Тезис Лазарева о славянских чертах в живописи Св. Софии был рассмотрен на XII Международном конгрессе византологов в Охриде в 1961 г. и получил определенные критические замечания со стороны О. Демуса, С. Пелеканидиса, С. Радойичича, причем последний впервые точно описал сюжеты фресок Св. Софии (см.: *Actes du XII<sup>e</sup> Con-***

grès international d'études byzantines. Beograd, 1963, I, 342–346, 355, 357–360). Сторонником указанного выше хронологического деления (фрески алтаря относятся ко времени царя Самуила, а те, что находятся в западной части навеса, — ко времени архиепископа Льва) выступил Н. Мавродинов (*Мавродинов Н.* Живопис, 40–49; *Он же.* Иакуство, I, 283–290), что несостоятельно; можно с полной достоверностью утверждать, например, что ангелы под «Успением» на западной стене принадлежат тому же художнику, который писал Богородицу с Христом в конхе апсиды, и т. д.

Две наиболее значительные работы об иконографии и тематике древнейших фресок собора Св. Софии дали С. Радойчич и А. Грабар. См.: *Радойчич С.* Прилози за историју најстаријег охридског сликарства // ЗРВИ, VIII/2: *Mélanges Georges Ostrogorsky*, 1964, II, 355–381 (в этой статье исчерпывающе описана и прокомментирована древнейшая живопись и приведены доводы в пользу связи стили этих фресок с константинопольской живописью, а наиболее близкую параллель автор видит в миниатюрах Псалтири из Британского музея 1066 г. и в рукописи № 2027 из монастыря Эсфигмен); *Grabar A.* Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ohrid // CA, 1965, XV, 257–265 (высказаны убедительные предположения о некоторых сюжетах загадочных фресок цикла жития св. Василия Великого и произведен иконографический анализ сложных идей, которыми руководствовался заказчик при выборе сцен для алтаря). О тематике и частично иконографии цикла, посвященного Сорока мученикам, и цикла из жития Иоанна Предтечи см.: *Babić G.* Charpelles, 117–121. О необычной и интересной иконографии некоторых отдельных фигур в нижнем ярусе храма см. также: *Мильковић-Пепек П.* Една значајна новооткриена фреска во Св. Софија во Охрид // Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија. Скопје, 1955, год. III, № 2, 48–51; *Miljković-Pepek P.* La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Ste. Sophie à Ohrid // Akten des XI. Intern. Byzant. Kongresses, 1958. München, 1960, 388 ff.; *Он же.* Мотиви, 15–18; *Grabar A.* Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ohrid // ЗРВИ, VIII/2: *Mélanges Georges Ostrogorsky*, 1964, II, 166–168; *Грозданов Ц.* Климент Охридски, 101–102; *Он же.* Појава, 53–57 (автор нашел портрет Климента Охридского в Св. Софии рядом с портретом славянского апостола Кирилла; возле него, возможно, был представлен и другой славянский апостол — Мефодий, лик которого, вероятно, закрыт более поздним слоем фресок). О редком живописном приеме — подчеркивании контура фигур белой линией на некоторых фресках — см.: *Мильковић-Пепек П.* Порекло једног стилског елемента на фрескама Св. Софије у Охриду // ЗРВИ. Београд, 1958, V, 125–128.

Фрески Св. Софии вошли и в общие обзоры византийского южнославянского искусства. См.: *Talbot Rice D.* Byzantine Art, 116; *Idem.* The Beginnings, 158–159; *Idem.* Art, 98–99; *Grabar A.* La peinture, 139–141; *Idem.* Byzance, 116; *Idem.* Europe orientale, 49; *Chatzidakis M.*, *Grabar A.*, 25–26; *Talbot Rice D.*, *Radojčić S.*, 9–10; *Ammann A. M.*, 100–101; *Procopiou A.*, 22–24, pas.; *Molé V.*, 136–141; *Stern H.*, 73; *Алешина Л. С.*, *Яворская Н. В.*, 18; *Delvoye Ch.*, 239–241; *Beckwith J.* Art, 112–113; *Papaioannou K.*, 192, pas.; *Volbach W. F.*, *Lafontaine-Dosogne J.*, 100–101, 105, 258, 270.

Древнейшие фрески наиболее полно и точно опубликованы в работах: *Millet G.* La peinture, I, pl. 1–10; *Бурућ В. Ј.* Црква Св. Софије, pl. 1–40; *Hamann-Mac Lean R.*, *Hallenleben H.*, 15–17, Plan 1–5, Taf. 1–28 (где помещена схема расположения всех фресок).

О догматико-литургических теориях архиепископа Льва, оказавших влияние на иконографию фресок в алтаре, см. его письма, опубликованные в изд.: *Analecta sacra et classica*, ed. *Joannes Baptistista cardinalis Pitra*. Romae, 1891, 745–762; *Migne. Patrologia graeca*, t. 120, 836–844. Об архиепископе Льве как писателе см.: *Krumbacher K.*, 81–82; *Gelzer H.*, 8–10; *Прокух Б.* *Постанак Охридског Патријархата* / Глас СКА. Београд, 1912, кн. 90, 195–198, 238–241; *Michel A.* *Humbert und Kerullarios*. Paderborn, 1930, II, 282–291; *Снегаров И.*, 227, 267; *Bech H. G.*, 534–535.

Наряду с прямыми стилистическими связями между живописью Св. Софии Охридской и фресками притвора Св. Софии в Салониках, на что обратили внимание С. Пелеканидис и некоторые другие из указанных авторов, и наряду с ее сходством по определенным живописным приемам с живописью в салоницкой церкви Панагии Халкеон (см.: *Evangelidis D. E.* *Ἡ Παναγία τῶν Χαλκίων*. Thessaloniki, 1954, πίν. 14–16; *Papadopulos K.* *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων* in Thessaloniki. Graz-Köln, 1966, 119–120, Abb. 6, 7, 9, 20, 23, 25), особенно в характере изображения драпировок, существует и некоторая близость фресок Св. Софии Охридской с другими живописными произведениями того же времени. По красоте письма, приему моделирования драпировок и типам святых охридским фрескам ближе всего константинопольские миниатюры четырех евангелистов в рукописи Auct. T. inf. 2.7 (S.C. 29238) XI в. в Bodleian Library в Оксфорде (см.: *Pächt O.*, Pl. 9, d, e; *Greek Manuscripts: Catalogue of an Exhibition held at the Bodleian Library*. Oxford, 1966, 40), которые еще не опубликованы полностью. Важные черты сходства — в типах некоторых святых, в обработке пейзажа со скалистыми холмами и в изображении драпировок — фрески Св. Софии имеют и с древнейшей стеной живописью церкви Св. Николая Стегис на Кипре первой половины XI в. (о чем см.: *Sotiriou M.* *Αἱ ἀρχαῖα τοιχογραφία τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγ. Νικολάου τῆς Στέγης Κύπρου*. — *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὀρλάνδου*, τόμ. 3. Athènes, 1965, Πίν. XLVII, XLIX, L, 134–141; *Stilianou A. and J.*, 34). В комплексе археологических находок, обнаруженных на территории между храмами Св. Софии и Св. Ирины в Константинополе, были найдены фрески, стилистически довольно близкие росписям церковей Панагии Халкеон в Салониках и Св. Софии в Охриде, но их датируют IX в., что, на наш взгляд, слишком рано. См.: *Ramazanoglu M.* *Neue Forschungen zur Architektur-Geschichte der Irenen-Kirche und des Komplexes der Sophien-Kirche* / *Atti del VIII Congresso internazionale di studi bizantini*. Roma, 1953, II, tav. LXVII, fig. 6, 233–234 (речь идет о Денеусе с тремя фигурками святых). Недавно опубликована охридская икона св. Василия и св. Николая (см.: *Мильковић-Пенек П.* *Проучувања*, 5–6, ил. 1–2), которая, возможно, является произведением создателя фресок Св. Софии.

- 4 Самые ранние фрески в Водоче, открытые в первоначальной, крестчатой в плане, церкви, к которой позднее был достроен большой храм на восточной стороне, опубликовал М. Йованович (*Јовановић М.* *О Водочи и Велуси после конзерваторских радова* / *Зборник на Штипскиот народен музеј*. Штип, 1959, I, ил. 6–8, 127–129). Фрески обнаружены в 1958 г. под более поздней кладкой, сняты со стены и перенесены в Народный музей в Штипе. О них см. также: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 108–109; *Лазарев В. Н.* *Живопись*, 127; *Idem. Storia*, 208, 259 (В. Н. Лазарев думает, что их создатели были приглашены из Охрида).

О большом сходстве этих фресок с фресками лучшего живописца в Св. Софии см.: *Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије, ил. 2, 38. О родстве с фресками св. Луки в Фокиде см.: *Chatzidakis M.* Monuments byzantins en Attique et Béotie. Athènes, 1956, pl. 15. О близости некоторым решениям мозаик храма Неа Мони на Хиосе см.: *Лазарев В. Н.* История, II, табл. 104; *Diez E., Demus O.* Byzantine Mosaics in Greece. Cambridge Mass., 1931, Pl. 117.

- 5 Фрески в небольшом приделе Св. Спаса никогда не были покрыты ни побелкой, ни штукатуркой. Частично опубликовали их Н. Окунев и Ф. Месеснел (*Окунев Н.* Крстообразне цркве у Јужној Србији // Народна старина. Загреб, 1925, II, 293–294; *Месеснел Ф.* Виз. споменици, 358–359). Они полагали, что это фрески XII в. После расчистки фресок в храме в 1958 г. появились в печати еще две статьи о них (*Јовановић М.* Указ. соч., 131–135; *Ђурић В. Ј.* Fresques du monastère de Veljusa // Akten des XI Intern. Byzant. Kongresses, 1958. München, 1960, 113–121), в которых приведено полное их описание, проведены параллели относительно иконографии и стиля и выражено мнение о том, что они возникли ок. 1080 г., когда, согласно надписям, была воздвигнута церковь (см.: *Николовски, Ќорнаков, Балабанов*, 110–111).

О ее ктиторе, епископе Струмицком Мануиле, и о монастыре см.: *Petit L.* Le monastère de Notre-Dame de Pitié en Macédoine // Известия Рус. археол. ин-та в Константинополе. София, 1900, VI, 1–153; *Laurent V.* Recherches sur l'histoire et la cartulaire de Notre-Dame de Pitié à Stroumitza // Échos d'Orient, 1934, № 33, 5–27; *Chatzidakis M.* Βυζαντινές τοιχογραφίες στὸν Ὀρμπό // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας. Athènes, 1960, пер. 4, I, 96 (автор выразил сомнение относительно датировки фресок ок. 1080 г.); *Лазарев В. Н.* Живопись, 133 (относит их, основываясь на иконографии «Поклонения жертве» и на стиле, ко второй половине XII в.); *Ljubinković R.* La peinture, 428–430 (относит фрески к началу XII в. и связывает их возникновение с прибытием византийского императора Алексея I Комнина в 1106 г. в этот монастырь; император, кстати, одарил монастырь); *Lazarev V.* Storia, 209 (ссылается на Джурича, но допускает вероятность возникновения росписей в начале XII в.); *Бабић Г.* Распре, 25–26 (считая, что споры того времени о приношении жертвы повлияли на иконографию Поклонения святителей в апсиде, предполагает, что и фрески относятся к первой половине XII в.); *Babić G.* Chapelles, 94–105 (остаётся при своей датировке, описывает тематику фресок капеллы св. Спаса и истолковывает иконографию Христа с ангелами в апсиде как видение Христа во славе). Не отбрасывая возможность возникновения фресок после 1080 г., но еще при жизни ктитора, необходимо сказать о том, что епископ Мануил богато одарил монастырь поместьями, драгоценностями, библиотекой и иконами. Он вложил также значительные средства не только в строительство монастырской церкви, но и в украшение ее мрамором и мозаичным полом. Поэтому кажется невероятным, чтобы стены храма в то время не были покрыты фресками, а оставлены без росписи. К тому же христологические споры о Христе-жертве, о единстве всех трех божественных ипостасей, особенно активные в середине XII в., типичны и для предшествующего времени и могли в каком-то виде найти отражение в живописи Велюсы. Об этих спорах до середины XII в. см.: *Grumel V.* Les Regestes des actes du Patriarcat de Constantinople // Socii Assumptionistae Chalcedonenses, 1947, fasc. III, Nos. 907, 945, 992. Вместе с тем появление иллюстрации Службы Василия Великого в охридской Св. Софии около

середины XI в., где подчеркнут момент чтения молитвы проскомидии, текст которой иногда написан и на свитках в руках архиереев из композиции «Поклонение жертве», показывает также, что идея сцены Поклонения святителей и Этимасии и Христу Агнцу появлялась в живописи до XII в., однако была менее символична. Св. Василий склоняется перед евхаристическими дарами подобно святителям, написанным в алтаре церкви в Бояне (Болгария) на фресках, которые датируются XI–XII вв. (см.: *Grabar A. Bulgarie*, 90–92, fig. 17).

Кроме того, о развитии и иконографии композиции «Поклонение святителей» в алтарях византийских церквей, первый образец которой появляется в Велюсе, см.: *Ђурић В. Ј.* Кориша, 176–179; *Chatzidakis M.* Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Όρωπό // *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, Athènes, 1960, περ. 4, I, 96–99; *Dufrenne S.* Programme, 36–38.

Абсолютно схожую с Велюсой иконографическую формулу Поклонения жертве имеют и два памятника фресковой живописи последней трети XII в. на Руси. В Аркажской Благовещенской церкви в Новгороде на фресках 1189 г. изображены архиереи в апсиде. Первые трое в начале ряда с обеих сторон представлены склоненными, несут в руках свитки с текстами об евхаристической жертве, а двое в конце ряда, также с двух сторон, даны во фронтальной позе и держат закрытые евангелия. В Кирилловском монастыре в Киеве на фресках ок. 1170 г. первая пара епископов написана фронтально, последние же трое по сторонам — склоненными; все архиереи держат свитки с текстами молитв и обращений. Очевидно, на Руси вплоть до конца XII в. сохранялось старое решение сцены, что в научной литературе о русской живописи недостаточно исследовано. Возможно предположить здесь влияние Македонии, ибо отмечено, что, например, в Кирилловском монастыре изображен ряд святых, которых особенно почитали и часто изображали в Македонии, Салониках: Кирилл, Мефодий, Климент Охридский, Иоанн Македонский, Иосиф Солунский (см.: *История*, I, 218; *Lazarev V.* Old Russian, 70).

Новые работы, предпринятые по консервации архитектуры и живописи между 1966 и 1970 гг., показали наличие живописи в куполе, открыв вопрос об особой иконографии купола. См.: *Мильковић-Пенек П.* За некои нови податоци од проучавањата на црквата Св. Богородица во с. Велюса // *КН*, 1969, III, 152–158; *Он же.* Најново проучавања на црквата Св. Богородицы Елеуса // *Културен живот*. Скопје, 1970, № 5–6, 24–25; *Он же.* Споменници, 5–7. Эта необычная иконографическая схема, в которой поясное изображение Христа Пантократора в скупье купола, а Богородицы и двух ангелов — в барабане, рядом с ними Иоанна Предтечи и еще четырех пророков (фигуры, появляющиеся лишь в сцене Вознесения), как и схема Поклонения отцов церкви в апсиде Велюсы, встречается в стеной живописи Руси XII в. См.: *Лазарев В. Н.* Живопись Пскова // *История русского искусства*. М., 1954, II, 341 (с более ранней литературой). Речь идет о живописи Мирожского монастыря в Пскове ок. 1156 г., где в скупье купола появляется Христос из Вознесения, а в барабане — наряду с Богородицей, ангелами и апостолами, относящимися к композиции Вознесения, еще и Иоанн Предтеча, который с Богородицей и Христом всегда входит в состав Деисуса. Тем самым возникает символическая аллюзия на Второе пришествие Христа.

С точки зрения стиля фрески Велюсы демонстрируют большое сходство с фресками Одалар-Джами в Константинополе. См.: *Schazmann P.* Des fresques byzantines

récemment découvertes par l'auteur dans des fouilles à Odalar Cami, Istanbul // *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*. Roma, 1940, II, tav. CXII, CXXIII (изображение св. Меркурия, который похож на св. Пантелеймона из Велюсы).

- 6 Об этих фресках и их датировке см.: *Ljubinković R.* Ohrid, 110; *Idem.* La peinture, 431–432 (автор датирует их первой половиной XII в. и допускает возможность того, что их заказчиком был Иоанн Комнин, охридский архиепископ, член царской семьи); *Милковиќ-Пенек П.* Материјали за историјата на средновековното сликарство во Македонија, II: Циклусот страданија апостолски од Св. Софија во Охрид // *Зборник на Археолошкиот музеј во Скопје*, 1961, III, 99–105 (возникновение фресок также отнесено к XII в.); см. также: *Babić G.* Chapelles, 111–117. Эти авторы описывают только цикл Мученичества апостолов, не касаясь других фресок. Датировать фрески более точно нельзя, поскольку о них молчат исторические источники. Судя по стилевым характеристикам, они могли быть и второй половины XI в. Лучшие репродукции их см.: *Millet G.* La peinture, I, pl. 11, 12<sub>1</sub>.
- 7 Этот поздний слой фресок из церкви Св. Леонтия в Водоче, в настоящее время сильно поврежденный, был снят со стены в 1958 г. и перенесен в Народный музей в Штипе. В начале XX в. фрески были еще в такой степени сохранности, что могла быть реконструирована декорация храма в целом. См.: *Мицтев К.* Църквата при с. Водоча // *Македонски преглед*. София, 1926, кн. 2. 52–59 (дается описание фрагментов фресок с датировкой XI–XII вв.); *Он же.* Фрагмент от фреската Св. Четиридесет мъченици в църквата при с. Водоча до Струмица // *Там же*, 1929, кн. 4, 46–62 (=Les «Quarante martyrs», fragment de fresques à Vodoča (Macédoine) // *L'art byzantin chez les Slaves*. Paris, 1930, I, 102, 109). Автор говорит только об иконографии ныне утраченных фресок, копии с которых сохраняются в Археологическом музее в Софии, и в этом случае он как будто склонен датировать их XIII в. Н. Окунев (*Okunev N.* Fragments des peintures de l'église Sainte-Sophie d'Ochride, 126–129), датируя их XI в., находит сходство между этими фресками и фресками в Св. Софии Охридской, которое особенно ощутимо в некоторых иконографических деталях в алтаре. Некогда в алтаре церкви в Водоче существовало изображение сонма ангелов, поклоняющихся Богородице с Христом на престоле, представленных в конхе апсиды. Аналогия с композицией из Св. Софии Охридской доказывает, что эта группа относится к композиции Богородицы с Христом в апсиде. Противоположное мнение, распространенное в последнее время и относящее ее к теме Евхаристии с апостолами (см.: *Grabar A.* Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ochrid, 264–265), кажется неубедительным, ибо Евхаристии с апостолами, так же как и Причащения апостолов, никогда не было в апсиде храма в Водоче. Поклонение четырех ангелов Богородице с Христом в апсиде является также темой фресок в церкви Ризы Богородицы в Билой, в Боке-Которской, возникших в XII–XIII вв. Ф. Мессенел (*Messeneel F.* Виз. споменици, 356–357), считая, что имеется два слоя старой живописи, более раннюю относит к XI–XII вв.; слишком раннему времени — X в. — приписывает их Н. Мавродинов (*Мавродинов Н.* Живопис, 49–53; *Он же.* Изкуство, 290–293) и одновременно дает их описание. В. Лазарев (*Lazarev V.* Storia, 292, 240; *Лазарев В.* Живопись, 127–128) после некоторых колебаний помещает их в ранний XII в. Однако фреску Сорока мучеников, которая относится к тому же слою живописи, он определяет как

произведение последней трети XIII в. Современное состояние живописи и способ ее консервации описывает М. Йованович (*Jovanović M.* Указ. соч., 126–129), относит ее также к XII в. Р. Любинкович (*Ljubinković R.* *La peinture*, 422–425) считает, что и эта живопись относится к XI в. и одновременна с фресками Св. Софии в Охриде, что также, после открытия более раннего слоя фресок в западной части храма, представляется совершенно неприемлемым. См.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 108–109 (авторы относят их к XII–XIII вв.).

Этот слой фресок лучше всего репродуцирован в кн.: *Millet G.* *La peinture*, I, pl. 14. Однако тут, на с. VIII, допущена ошибка в идентификации памятника: Водоча отождествляется с церковью Богородицы Элеусы, которая, кстати, и сейчас существует в ближнем селе Велюса. Храм в Водоче посвящен Св. Леонтию и некогда был центром Струмицкой епископии, которая в источниках иногда называется и Водочской (см.: *Радојичић Ђ. Сп.* Прилог историји велбушке и струмичке епископије // ГСНД, 1928, III, 284–286).

- 8 Ранние нерезские росписи из-под более поздних записей раскрыл в 1920-х гг. Н. Л. Окунев. Он первый опубликовал их целиком. См.: *Okuneff N.* *La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz* // *Slavia*. Prague, 1927, VI, № 2–3, 603–609; *Окунев Н.* Манастир у селу Нерези // *Јужни преглед*. Скопље, 1927, год. II, № 2, 50–52; *Он же.* Алтарна преграда XII в. в Нерезе // *SK*, 1929, III, 5–21; *Idem.* Les peintures de l'église de Nérèzi et leur date // *Actes du III<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines*. Athènes, 1932, 247–248. До того как приступить к расчистке, Окунев обратил внимание на древнюю живопись лишь в алтаре (см.: *Окунев Н.* Живопис, 38–39). Открытие было воспринято как сенсация, ибо изображение эмоциональной жизни святых (с точки зрения тогдашних взглядов на византийское искусство) было свойственно только западной живописи. В этой связи с большими натяжками начали искать происхождение Ренессанса в Византии. В первое время наиболее полное исследование о Нерези дал Ф. Месеснел (*Месеснел Ф.* *Најстарији слој фресака у Нерезима, стилска студија* // ГСНД, 1929–1930, VII–VIII, 119–132). Происхождение загадочного ктитора раскрыл Г. А. Острогорский (*Острогорский Г. А.* *Возвышение рода Ангелов* // Юбилейный сборник Рус. Археол. об-ва в Королевстве Югославии. Београд, 1936, 111–129; *Idem.* *Andeli* // *EJ*, 1955, I, 112–113).

Вскоре нерезские фрески как наиболее представительное произведение эпохи Комнинов приобрели огромную известность и вошли в общие обзоры и популярные работы во всем мире. См.: *Diehl Ch.* *Peinture*, 27, 81; *Idem.* *Manuel*, II, 825; *Muratoff P.*, 121–124, 128, 129; *Месеснел Ф.* Виз. споменица, 348–350; *Грјујић Р. М.* Митрополија, 85–86; *Faucher M.* Les peintures du monastère St. Pantaleimon de Nerez // *L'art sacré*. Paris, 1938, 213–237; *Schweinfurth Ph.* *Wandmalerei*; *Idem.* *Form*, 69; *Lazarev V.* *Storia*, 200–201 (=История, I, 122–123); *Grabar A.* *La peinture*, 141–143; *Idem.* *Byzance*, 119–120; *Idem.* *Europe orientale*, 50–52; *Масродинов Н.* Живопис, 68–78; *Он же.* XI–XIII вв., 48–54; *Петковић В.* Преглед, 210–211; *Talbot Rice D.*, *Radović S.*, 16–17; *Talbot Rice D.* *The Beginnings*, 163; *Idem.* *Byzantine Art*, 117; *Idem.* *Arte*, 153; *Idem.* *The Twelfth Century*, 9–10, pas.; *Idem.* *Art*, 127–128; *Idem.* *Painting*, 30–31; *Idem.* *The Appreciation*, 140–143; *Beckwith J.* *Constantinople*, 123; *Idem.* *Art*, 128–129; *Xyngopoulos A.* *Thessalonique*, 15–18, 19–20; *Amman A. M.*, 100, 101–102; *Demus O.* *Die Entstehung*, 21–22; Всеобщая история,



112–113; The Cambridge History, 350; Николовски, Корнаков, Балабанов, 15–20; Sotiriou G. A. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, περ. 4, τόμ. 1. Athènes, 1959, 21; Procopiou A., 23, 42–43, pas.; Valland R. Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance. Paris, 1963, 36, 41, pas.; Dalla Barba Brusin D., Lorenzoni G. L'arte de Patriarcato di Aquileia dal secolo IX al secolo XIII. Padova, 1968. 61–66; Molé V., 141; Chatzidakis M., Grabar A., 27–28; Αλεξίου Ι. Σ., Яворская Н. В., 18–22; Delvoye Ch., 241–242; Papaioannou K., 69, 177; Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J., 120, 258, 270–271.

В последнее время очень много сделано не только по расчистке и консервации, но также и по глубокому изучению проблем, связанных с живописью Нерези. Фрески расчищены и законсервированы между 1955 и 1960 гг., некоторые работы выполнены в последнее время (см.: Спировски С. Консерваторските работи на живописот на црквата Свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско // КН, 1961, II, 107–113). Написано несколько исследований о стиле нерезских фресок. Среди них наиболее значительные: Рајковић М. Из ликовне проблематике нерезког живописа // ЗРВИ, 1955, III, 195–205; Лазарев В. Н. Живопись, 122–126 (где даны и лучшие параллели стилю нерезских фресок). См. также отклик О. Демуса на эту работу Лазарева в кн.: Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Beograd, I, 346–347. См. также: Ljubinković R. La peinture, 435–437; Hadermann-Misguich L. Tendances, 433 et suiv., pas.; Velmans T. Les valeurs, 47–49; Miljković-Pepok P. Nerezi. Beograd, 1966. Фрески опубликованы в целом лишь недавно: Millet G. La peinture, I, pl. 15–21; Miljković-Pepok P. Nerezi, il. 1–48; Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., 17–18, Plan 6, Taf. 29–45 (где дана схема расположения фресок).

Появилось и сомнение в правильности датировки фресок 1164 г. (см.: Gsodam G. Die Fresken von Nerezi: Ein Beitrag zum Problem ihrer Datierung // Festschrift W. Sas-Zaloziecky. Graz, 1956, 86–88), которое вызвало серьезную критику В. Н. Лазарева. К датировке фресок концом XII или началом XIII в. склонялся вначале и Ф. Месенел (Месенел Ф. Како да се сачува и обнови црква Св. Пантелејмона из 12 века код села Нерези // ГСНД, 1928, V, 300). В надписи на каменной перекладине портала употреблена формула «ἐκαλλιεργήθη ὁ ναός», которая может быть отнесена и к строительству, и к росписи церкви св. Пантелејмона в 1164 г. (см.: Иванов Й., 116–117). Существует мнение, что украшение церкви не было выполнено в тот год, когда завершилось строительство, так как тройные окна на северной и южной стенах храма заложены до того, как нанесена штукатурка для фресок (см.: Месенел Ф. Најстарији слој фресака у Нерезима, 121–122). Этого бы не произошло, если бы существовало сотрудничество между строителями и живописцами или между строителями и заказчиком живописи, который потребовал закладки окон. Из этого следует предположение, что или строительство закончено в 1164 г. и украшение проводится после этого, или роспись была завершена в 1164 г., а строительство — несколько ранее.

Некоторые авторы, и прежде всего Гзодам (Gsodam), считают, что нерезская надпись говорит, безусловно, о строительстве храма, поскольку она высечена на каменной перекладине над входом. Между тем в монастыре Морача высечена на балке надпись 1251/52 г., сообщающая о строительстве храма и его росписи (см.: Стојановић Љ. ЗН, I, № 17). Кроме того, тот же глагол, который употреблен в надписи в церкви села Нерези, встречается и в фреске ктиторийской церкви Св. Георгия в Kirk Nam alti kilisse в Каппадокии и по смыслу означает завершение работ по

росписи (см.: *Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*. Paris, 1963, 202–203; *Lafontaine-Dosogne J. Nouvelles notes cappadociennes // Byzantion*. Bruxelles, 1968, XXXIII, 28–30).

Некоторых иконографических проблем в нерезской живописи касались также: Д. В. Айналов (*Айналов Д. В. Новый иконографический образ Христа // SK*, 1929, II, 23) говорит о типе Христа Священника; Милле (*Millet G. Balkans*, 273, 276, 294, pas.) делает иконографический анализ композиции «Снятие с креста»; Акрабова (*Акрабова И. За «окачените портрети» в живописна на една църква от XII век // Разкопки и проучвания. БАН. Народен археологически музей. София, 1950, IV, 5–16*) пишет о фресковых изображениях, уподобленных иконам, в Нерези, однако ею не названы многие примеры в византийском мире — Св. София в Охриде, Столпы Св. Георгия, Кирилловский монастырь в Киеве, митрополичья церковь в Кастории и т. д., а упомянуты в работе лишь Бачково, Жича и один из памятников в Каппадокии; Бабич (*Бабич Г. Распре, 18–25 и сл.*) объясняет иконографию архиереев, написанных в апсиде, служащих перед Этимасией; она же (*Babić G. Chapelles*, 166) занимается изучением тематики и функционального назначения боковых приделов.

Эстетические идеи XII в., которые могли оказать влияние на живописцев в Нерези, основательно исследовал Дж. Мэтью (*Mathew G. Byzantine Aesthetics*. London, 1963, 143–152).

- 9 Курбиновские фрески, которые ранее отмечались лишь мельком и ошибочно датировались XVI в., опубликовал, точно определив их дату, и исследовал Р. Любичкович (*Любичкович Р. Стара црква села Курбинова // Старинар. Београд, 1942, III сер., XV (1940), 101–123*), нашедший наиболее близкие аналогии их иконографии и стилю во фресках храма Св. Врачей в Кастории. М. Райкович (*Райкович М. Трагом једног византијског сликара // ЗРВИ, 1955, III, 207–212*) пришла к выводу, что самый значительный курбиновский живописец работал и в церкви Св. Врачей в Кастории.

Что касается аналогий между курбиновской и касторийской живописью, то необходимо подчеркнуть, что два или, может быть, только один из живописцев Курбинова выполнили часть фрескового декора в церкви Козьмы и Дамиана в Кастории: большую часть росписи алтаря, некоторые сцены в наосе, фрески алтарного пространства в южном приделе и т. д. Другие живописцы, и среди них мастер, отличающийся по стилю от курбиновских мастеров, выполнили большую часть сцен из композиций, посвященных земной жизни Христа, некоторое число фигур в алтаре и большинство фресок во второстепенных пространствах храма. См.: *Pelekanidis S., πίν. 1, 8–13, 17–19, 21–27, 31* (где представлены типичные произведения живописцев, работавших в Курбинове) и *πίν. 2–4, 7, 14, 16, 20, 39* (где даны произведения живописцев, не работавших в Курбинове). Пелеканидис относит эту живопись к концу XI или началу XII в. См.: *Pelekanidis S. Più antichi*, 355–358 (где разделяются произведения двух мастеров), 360–361 (где отрицается утверждение о схожести между фресками в Курбинове и в церкви Козьмы и Дамиана и где автор остается верным своей старой датировке). Соглашаясь с ним, П. Милькович-Пелек (*Милькович-Пелек П. Фреските во Курбиново и Нерези // Разгледи. Скопје, 1953, 18.VI*) также помещает курбиновские фрески в более раннее время — XI–XII вв.

С тех пор как в 1958 и 1959 гг. расчищена и подверглась консервации живопись в Курбиново (см.: *Николовски А.* Консерваторски работи на црквата Св. Ѓорѓи во село Курбиново // КН, 1959, V, 37–44) и обнаружена надпись в технике фрески на престоле алтаря, где сказано, что работы по росписи церкви были начаты в апреле 1191 г. (см.: *Николовски А., Блажиќ З.* Консерваторски и истраживачки работи на средновековниот споменик Св. Ѓорѓи во село Курбиново // Разгледи. Скопје, 1958, I. XII, 468–477; *Nikolovski A.* Die Fresken von Kurbinovo. Beograd, 1961, 1–2 (=Фреске у Курбинову. Београд, 1961); *Николовски, Ќорнаков, Балабанов*, 227–230), нет никакого сомнения в том, что и фрески Курбинова, и росписи храма Св. Врачей Козьмы и Дамиана в Кастории возникли в последнем десятилетии XII в.

Курбиновской живописи уделено особое внимание и в следующих изд.: *Лазарев В. Н.* Живопись, 129, 131; *Lazarev V. N.* Storia, 210–211 (где выясняется общность росписей церкви в Курбиново и Св. Врачей в Кастории, отмечаются различия между живописцами Курбинова, а также подчеркивается мнение о том, что это провинциальные произведения); *Ljubinković R.* La peinture, 438–440 (где наряду с описанием тематики содержится критика положения о предполагаемой грубости, провинциальности фресок Курбинова); *Talbot Rice D.* Art, 194–195 (автор рассматривает курбиновские фрески как продолжение нерезских и отмечает их родство с касторийскими); *Idem.* The Twelfth Century, 11–13, pas.; *Idem.* Painting, 31–32, 35; *Idem.* The Appreciation, 143; *Grabar A.* Byzance, 118, 120–121; *Idem.* Europe orientale, 52 (автор выдвигает мнение о том, что в данном случае имеет место интерпретация комниновского стиля ок. 1200 г. в провинции и дает удачные параллели для Курбинова и Кастории — фрески в церкви Богородицы Аракиотиссы на Кипре). Это же было отмечено в работах: *Megaw A. H. S.* Twelfth Century Frescoes in Cyprus // Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1964, III, 257–258, 263, 265; *Stilianou A. and J.*, 86; *Hadermann-Misguich L.* Tendances, 437–448; *Pelekanidis S., Radojčić S.* // Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1963, I, 352–355, 360, 361. См. также: *Weitzmann K.* Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinaï und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts // Festschrift von Einem, 303–309 (публикует идентичного стиля икону из Синая конца XII в., исследовательский текст о ней присутствует лишь в кн.: *Isônes*, p. XI, pl. 30); *Beckwith J.* Art, 129, 131 (видит сходство Курбинова с живописью Лагудера и синайской иконой); *Papaioannou K.*, 169–170 (упоминает, что курбиновские мастера работали в Кастории); *Radojčić S.* La pittura, 297–298 (сосредоточивает внимание и на сходстве курбиновских фресок с некоторыми мозаиками в соборе Св. Марка в Венеции); *Delvoye Ch.*, 242 (видит родство курбиновских фресок с мозаиками в Монреале и в венецианском соборе Св. Марка, а их возникновение связывает с провинциальными македонскими мастерами); *Djurić V. J.* Kurbinovo // LE, III, 265 (где наряду с кратким описанием тематики и стиля речь идет о мастерах курбиновских фресок); *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 120–121, 258, 271; *SchugWille Ch.*, 215.

Курбиновские фрески наиболее полно репродуцированы в кн.: *Millet G.* La peinture, I, pl. 84, 85; *Nikolovski A.* Die Fresken von Kurbinovo, Taf. 1–60; *Hammann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 18, Plan 6a, 6b, Taf. 46, 47 (где представлено расположение фресок).

Некоторые частные иконографические проблемы, которые касаются и фресок Курбинова, рассматриваются в работах: *Radojčić S.* Die serbische Ikonenmalerei, 68–69

(об интересной иконографии Богородицы на престоле с взыгравшим Христом на ее коленях — в апсиде); *Мильковик Пепек П.* Мотиви, 1, 2, 5 (об образе св. Анны Млекопитательницы; автор остается при своей датировке фресок Курбиново концом XI в.); *Он же.* Споменици, II (о фрагментах сцен из цикла о жизни св. Георгия, расположенных на южном фасаде); *Бабух Г.* Распре, 29 (о композиции «Поклонение святителей Христу Ангду» в алтаре); *Hadermann-Misguich L.* Contribution à l'étude iconographique de Marina assommant le démon // *Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientale et slaves.* Bruxelles, 1973, XX, 267–271 (об иконографии св. Мариины в храме в Курбинове и храме в Кастории — самых ранних из сохранившихся изображений, на которых она молотком поражает дьявола).

В Курбинове находится и уникальное в иконографическом отношении изображение Вознесения Христа. В круге мандорлы сидит Христос на радуге, а в поле мандорлы, в котором изображено как бы бушующее море, плавают рыбы и стоит на задних лапах лев с хвостом в виде змеи. Около рыб изображено нечто вроде стилизованных человеческих голов, представленных в профиль. Ниже находятся апостолы, два ангела и Богородица (лучшие репродукции в кн.: *Nikolovski A.* Die Fresken von Kurbinovo, Taf. 10, 12). Весьма вероятно, что это «Вознесение» содержит намек на Второе пришествие Христа и Воскресение людей, по словам Деяний апостольских (1, 11): «Сей Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели его восходящим на небо». Возможно, это изображение вдохновлено и псалмом 104(103), 3, который перекликается с приведенным местом из Деяний. В псалме говорится: «Устроишь над водами горные чертоги Твои, делаешь облака Твоею колесницею, шествуешь на крыльях ветра». В этом случае маски человеческих голов из мандорлы были бы символами ветров, ведь схожим образом они представляются в античном искусстве. О Христе из «Вознесения» как о видении Второго пришествия см.: *Grabar A.* L'iconoclasme byzantin. Paris, 1957, 43, 256–257. Но нигде, кроме Курбинова, не изображены животные в мандорле, которые, как в день Страшного суда, изрыгают проглоченных ими людей. Напротив «Вознесения», наверху, на западной стене, в Курбинове — видение Бога в соответствии с текстами пророков и Апокалипсисом: Ветхий деньми на престоле, ему поклоняются два ангела. О сценах теофанических видений в нартексах византийских церквей с XII до XIV в. см.: *Grabar A.* Sources, 372–280 (Курбиново не упомянуто).

Теофаническим изображениям в росписях Курбинова уделила особое внимание Л. Хадерманн-Мисгвиш (*Hadermann-Misguich L.* Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionnaire des théophanies de Kurbinovo // *Byzantion.* Bruxelles, 1969, XXXVIII (1968), 374–385). Отмечая нетрадиционность огромной мандорлы вокруг Христа в сценах «Преображение», «Сошествие во ад» и «Успение Богородицы», автор внимательно рассматривает значение изображения видения Христа Ветхого деньми и особенно необычной мандорлы вокруг Христа в сцене «Вознесение». Согласно автору, мандорла представляет «небесное море» по слову пророков, в частности пророка Захарии (XIV, 4а, 8–11), где он говорит о живой воде и Христе-царе — текст читается на Великой вечерне Вознесения. Мое объяснение мандорлы Христа как сжатой картины Земли и Моря, извергающих человеческие тела в день Страшного суда, связано с толкованием текста Деяний апостольских, в соответствии с которым Вознесение — прообраз Второго пришествия Христа. Такое толкование, на наш взгляд, ближе всего к пониманию

творческих намерений живописца из Курбинова. В нем учтено смешение действующих лиц из композиций Вознесения и Страшного суда на изображениях Вознесения в Велюсе и Мирожском монастыре в Пескове (см. конец нашего примеч. 5). Если это так, тогда художники Курбинова лишь следовали стремлениям византийских живописцев XI и XII вв. подчеркнуть двойкий смысл изображения Вознесения Христа на небо.

- 10 Фрески опубликовал Ф. Месеснел (*Месеснел Ф.* Црква Св. Николе у Марковој вароши код Прилепа // ГСНД, 1938, XIX, 47–48), но он считал, что живопись в апсиде того же времени, что и роспись во всем храме, которая точно датирована надписью от 1298 г. Сходство этих фресок с курбиновскими заметил еще Р. Любинкович (*Љубинковић Р.* Стара црква села Курбинова, 121), но он не преследовал цели определить дату фресок апсиды в Прилепе. Только М. Райкович (*Рајковић М.* Трагом једног византијског сликара, 211) говорит о них как о произведении XII в. В. Лазарев (*Лазарев В. Н.* Живопись, 132) датирует их XIII в., Б. Бабич (*Бабић Б.* Преглед, 10–11) — второй половиной XII в. Дж. Беквит (*Beckwith J. Art*, 129) помещает их среди произведений конца XII в., а П. Милькович-Пепек (*Miljković-Peppek P.* Un courant, 23) относит к первой половине XIII в.; см. также: *Он же.* Прилеп, 98–90).

- 11 Фрески из Гричаров опубликовал П. Милькович-Пепек (*Miljković-Peppek P.* L'église de Saint-Élie près du village de Grnčari // Byzantion. Bruxelles, 1969, XXXVIII (1968), 422–432), широко определив рамки времени их возникновения — первая половина XIII в. О сходных с курбиновскими решениях, примененных в небольшой церкви Иоанна Богослова в Верии, см.: *Chatzidakis M.* Aspects, 63.

Следует ожидать новых открытий в Македонии, которые обогатят знания об искусстве рубежа XII–XIII вв. Так, недавно в Охриде открыто поясное изображение диакона Евпла в нише диаконника церкви Св. Николая около Челницы. Монохромно трактованное изображение демонстрирует руку неизвестного и слабого мастера рубежа XII–XIII вв.

- 12 Две работы (*Koco D., Miljković-Peppek P.* La basilique de St. Nicolas en village Manastir dans la région de Moriovo // Actes du X<sup>e</sup> Congrès international d'études byzantines. Istanbul, 1958, 138–140; *Коцо Д., Милјковић-Пепек П.* Манастир Скопје, 1958) представляют собой основные исследования после открытия фресок в 1954 г. До недавнего времени выражались сомнения в датировке фресок 1271 г. (*Talbot Rice D., Radojčić S.*, 16; *Djurić V. J.* Fresques du monastère de Veljusa, 119; *Ljubinković R.* La peinture, 430–431). Считалось, что по крайней мере часть живописи относится к году строительства храма. Однако Ф. Баришич (*Баришић Ф.* Два грчка натписа из Манастира и Струге // ЗРВИ, 1964, VIII/2, 13–27) расшифровал длинную греческую надпись из церкви и восстановил подлинную историю Манастира, так же как и расшифровал греческую надпись на оборотной стороне иконы св. Георгия из Струги и идентифицировал Иоанна, референдаря и диакона Охрида. Теперь больше нет оснований сомневаться в том, что крайне архаичная живопись возникла в 1271 г. (см.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 174–176).

Позже на южном фасаде церкви были открыты фрески с портретами ктиторов, портретом византийского императора Андроника II Палеолога и его дарственной

грамотой, написанной на стене возле южного входа. Фрески сильно повреждены и относятся, вероятно, к концу XIII в. (см.: *Miljković-Pepek P.* Споменici, 11–14).

Икона из Струги опубликована в кн.: *Djurić V. J.* Icobne, 18–19, 84 (где высказано мнение о стилизованном родстве живописи Манастира и иконы из Струги). Тут же говорится о целой группе балканских памятников живописи, в которых видны архаические представления, унаследованные от предыдущей эпохи. П. Милькович-Пепек (*Miljković-Pepek P.* Icobne, 213–221) после расчистки иконы св. Георгия описал ее новое состояние, упомянул целую группу произведений, с нею связанных, но повторил многие более ранние выводы. О сходстве фресок Манастира с живописью в других памятниках того же времени в Македонии см.: *Miljković-Pepek P.* Contribution, 190–191, 193–196; *Miljković-Pepek P.* Прилеп, 99–101. О группе стилистически традиционных произведений, с обзором некоторых аналогичных явлений в миниатюрах, см. также: *Demus O.* Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts // *JÖBG*, 1960, IX, 84–89; *Ljubinković R.* Ohrid, 113 (автор пришел к ошибочному выводу о том, что диакон Иоанн был и живописцем).

При отождествлении диакона Иоанна, референдаря Охридской архиепископии, который появляется в надписях в Струге и Манастире в 1266/67 и 1271 гг., с диаконом Иоанном Педиасимом, хартофилаксом Охридской архиепископии, необходимо иметь в виду тот факт, что диакон Педиасим появляется первый раз с титулом хартофилакса в послании константинопольского патриарха Григория, занимавшего патриарший престол между 1283 и 1289 гг. Очевидно, если предположить, что это тот же человек, он мог получить между 1271 и 1283–1289 гг. титул хартофилакса, который в иерархии выше референдаря. О Педиасиме см.: *Krumbacher K.* 477, 486, 556–557; *Beck H. G.*, 700, 710; *Снегаров И.*, 284–285; *Радојичић Ђ. Сп.* Стари српски књижевници. Београд, 1942, 84.

Изучение интересных и необычных сцен и изображений на фресках Манастира только начато. Так, Грабар (*Grabar A.* Sources, 358–363) уделил внимание уникальному образу праведного Авраама, который держит в руках медальоны-зеркала с изображениями колен потомков, сыновей Исаака и Исмаила. Он сделал вывод о том, что иконография такого рода возникла, вероятно, в константинопольской среде в IX–X вв.

Вскоре после публикации фрески Манастира вошли и в некоторые общие обзоры византийского искусства: *Lazarev V.* Storia, 291; *Talbot Rice D.* Painting, 47–48; *Delvoye Ch.*, 347. Краткую заметку см.: *Бабућ Б.* Преглед, 19–20.

О фресках церкви Св. Николая в Мелнике, которые создали те же мастера, что и фрески в Манастире, — что до настоящего времени не отмечалось — см.: *Stránský A.* Remarques, 38–40; *Idem.* Bulharske malirství. Praha, 1940, 11–12; *Idem.* Les ruines de l'église St. Nikola à Melnik // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini. Roma, 1940, II (1936), 422–427 (где фрески подробно описаны и датированы ранним XIII в.); *Xyngopoulos A.* Παρατηρήσεις εις τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μελνίκου // Ἐπιστημονική ἐπετηρίς Φίλος. σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1950, VI, 115–128 (где объяснена необычная сцена из алтаря: св. Петр подводит св. Иакова к Христу, тот рукополагает его в сан епископа Иерусалима; сцена была написана в апсиде рядом со святителями, повернувшимися к центру); *Lazarev V.* Storia, 291 (автор согласен с датировкой ранним XIII в.); *Vlachos Th. N.* Die Geschichte der byzantinischen Stadt Melenikon. Thessaloniki, 1969, 60–69 (со всей старой литературой, маловажной для истории искусства). Влахос правильно

датирует фрески византийским временем, то есть позднее 1246 г. Ныне фрески этой церкви утрачены. См.: *Dufrenne S. Une icône byzantine à Melnik en Bulgarie // Byzantion, 1968, XXXVIII, 18.*

О живописи южного фасада церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории см.: *Pelekanidis S., pl. 85–86* (где изображены: одна пара правителей, св. Георгий, св. Димитрий и «Древо Иесеево»; автор датирует фрески XI в.); *Idem. Pii antichi, 361–366* (где мотивируется ранняя датировка); *Moutsopoulos N. Кастория, Панагия ή Μαυριώτισσα. Athènes, 1965, 33–38, 53–55, pl. 35–37* (автор определяет изображенных правителей как Михаила VIII Палеолога и его брата Иоанна Палеолога и датирует эти фрески временем между 1259 и 1265 гг., что, учитывая стилистические особенности и аналогии с фресками Манастира, вполне правдоподобно). К этому слою, вероятно, относится и «Крещение Христово» на восточной стене нартекса (*Pelekanidis S., pl. 84*), написанное позднее в нижнем ярусе фресок между стоящими фигурами и на новом слое грунта. С точки зрения стиля мастер находится в зависимости от комниновского искусства, а в моделировке демонстрирует черты, свойственные и живописцам Манастира.

Фрески в алтаре и западной части церкви Св. Архангелов в Прилепе открыты в 1964 и 1965 гг., и еще не закончена их консервация. Краткое описание дал Д. Чорнаков (*Чорнаков Д. Консерваторско-истраживачки радови на архитектури и живопису цркве Св. Арханџела код Прилепа // ZZSK, 1967, XVIII, 94–97*). Когда вся сохранившаяся живопись еще не была открыта, а обнаружили лишь фрагменты некоторых сцен, было высказано мнение, что фрески возникли во второй половине XIV в. (*Николовски, Чорнаков, Балабанов, 166; Милькович-Пепек П. Укажувања за еден циклус од сцене посветени на Св. Архангел во црквата «Св. Архангел» во с. Варош, Прилепск // Гласник X на Институтот за национална историја. Скопје, 1958, год. II, № 1, 239–245*). Такого же мнения по вопросу датировки большей части живописи придерживается и Д. Чорнаков.

Ктиторскую надпись с фресок церкви Св. Архангелов опубликовал Б. Бабић (*Бабић Б. Натписи, 26–28*), который отстаивает датировку живописи седьмым или восьмым десятилетием XIII в. Необходимо подчеркнуть, что титул великого хартулария Запада, вероятно, светский, хотя чин хартулария упоминается и в церковной иерархии, и в истории Охридской церкви (*Снегаров И., 299*). Заметки об этих фресках см.: *Miljković-Peppek P. Contribution, 191–192, pas.; Он же. Канео, 92–93* (где фрески приписываются живописцу Иоанну, автору стругской иконы св. Георгия); *Idem. Icône, 220* (где ктитор хартуларий Иоанн отождествляется с диаконом и референдарием Охрида Иоанном). В настоящее время нельзя утверждать, что живописцем фресок церкви св. Архангелов был Иоанн из Струги, ибо открытые фрески не похожи по манере исполнения на его подписную икону, а лишь по общим стилистическим чертам относятся к этому кругу. Что касается отождествления охридского диакона Иоанна с великим хартуларием Иоанном, то оно аргументированно отвергнуто (*Бабић Б. Натписи, 28*). П. Милькович-Пепек (*Miljković-Peppek P. Icône, 216*, а также и в некоторых других трудах) в одну группу с фресками Манастира включает фрески церкви Св. Архангелов в Прилепе, изображения двух святых в диаконнике Св. Софии в Охриде, фрески Канео в Охриде, стругскую икону св. Георгия, плохо сохранившиеся фрески в Свечанах и Дабниште (ср.: *Он же. Црквата Св. Константин од село Свеќани // Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски. Скопје, 1970, I, 149–*

161), большую часть фресок в церкви Св. Николая в Прилепе и икону св. Георгия из Лавры на Афоне. Кроме фресок церкви Св. Николая в Прилепе, все остальные действительно связаны с этим отсталым художественным направлением в Охридской архиепископии.

- 13 Изображение двух святых на южной стене диаконника в Св. Софии Охридской не изучено специально. Заметки о них с точной датировкой см.: *Грозданов Ц.* Појава, 53; *Мильковиќ-Пепек П.* // Сборник на Археолошкиот музеј. Скопје, 1956, I, 56 (где имеется описание без датировки).

Фрески в церкви Св. Иоанна Канео в Охриде, расчищенные несколько лет тому назад, недавно опубликованы: *Мильковиќ-Пепек П.* Канео, 77–93. Они сохранились только в куполе (пророки), алтаре («Причащение апостолов», «Поклонение жертве», изображения по пояс и в рост святителей) и фигуры на столбах рядом с иконостасом (Христос и Иоанн Богослов). До издания монографии Мильковича внимание исследователей было сосредоточено на фигуре охридского архиепископа Константина Кавасилы, последней в процессии архиереев на южной стене алтарного пространства в композиции «Поклонение Христу-жертве». В надписи имеется эпитет «святой», означающий, что изображение написано после смерти (последний раз Константин упоминается в седьмом десятилетии XIII в.). В алтаре, в ряду поясных изображений, написаны также почитаемые святые Охрида: св. Климент, патрон города, и редко изображаемый св. Эразм, который, согласно традиции, был первым проповедником христианского учения в Охриде в конце III в. Краткую заметку о живописи в церкви св. Иоанна Канео с ее точной датировкой см.: *Ljubinković R.* Ohrid, 127–128 (возникновение церкви связывается с семьей Теологитов, упоминаемой в истории Охрида XIII в.); о портрете Константина Кавасилы см.: *Idem.* Influences, 224–225; см. о нем также: *Грозданов Ц.* Прилози, 203, с исследованием иконографии изображений св. Климента и св. Эразма в этой церкви: *Он же.* Појава: 59–61. О времени создания росписи церкви Св. Иоанна Канео см.: *Грозданов Ц.* Климент Охридски, 103 (относит фрески к 70–80-м гг. XIII в.); *Николовски, Ќорнаков, Балабанов,* 251–252 (время возникновения фресок — XIV в.).

Впрочем, в церкви Св. Иоанна Канео довольно легко можно различить руку каждого из двух живописцев: более слабый мастер выполнил росписи всего алтарного пространства и половину изображений пророков в куполе, а лучший — Христа и Иоанна Богослова возле алтарной преграды и другую половину изображений пророков в куполе.

На первый взгляд с иконографической точки зрения необычное изображение местных церковных иерархов в композиции «Поклонение жертве», как и в случае с архиепископом Константином Кавасилой в храме Св. Иоанна Канео (как правило, они находятся в конце шествия великих литургистов и отцов церкви), было с XII до XIV в. введено в обычай в некоторых важных церковных центрах Византии. Наиболее ранние из сохранившихся примеров такого рода находятся на территории Кипрской и Афинской епархий. Там в конце XII в. и в первой половине XIII в. в подобной композиции изображены кипрские епископы Епифаний, Тихон, Тихик и Лазарь, афинский митрополит Михаил Хониат. Сербская церковь в течение XIII–XIV вв. включала в композицию «Поклонение жертве» чаще всего изображение основателя автокефальной сербской церкви — св. Савву (самый ранний пример — середины



XIII в. — находится в храме Св. Апостолов в Пече, затем в Сопочанах, в церкви Св. Богородицы в Пече и т. д.), хотя иногда допускала появление и других видных сербских архиепископов и митрополитов: архиепископ Арсений — в Пече и Сопочанах, архиепископ Савва II — в Сопочанах, митрополит Скопльский Иоани — на вышитой плащанице середины XIV в. из монастыря Хиландар и т. д. Охридская архиепископия наряду с Константином Кавасилой (храмы Св. Иоанна Канео и Малые Св. Врачи в Охриде) изображала и Св. Климента (церковь Св. Афанасия в Кастории и др.). Эту традицию подхватили и сербы, когда, расширив свои границы, вступили в область Охридской архиепископии (в Старо-Нагоричине рядом с Климентом изображен Константин Кавасила). Об этом см.: *Djurić V. J. Sorošani*, 243–244 (в серб. изд. с. 103–104); *Idem. La peinture*, 166 (где эти проблемы рассмотрены с необходимой документальностью).

- 14 Надпись с упоминанием имен Андроника и Ирины опубликовал Б. Бабич (*Бабич В. Натписи*, 28–29), идентифицируя их с именами византийского императора Андроника II и его жены Ирины. Это и привело его к выводу, что фрески возникли после 1284 г., когда был заключен их брак. Г. Бабич (*Бабич Г. Распре*, 26) привела данные о сцене «Поклонение жертве» в алтаре. Б. Бабич (*Бабич Б. Преглед*, 10) делит древнейшие росписи на две группы: фрески в апсиде относят к XII в., а те, что в наосе, — к концу XIII в. Кажется все-таки, что они одновременны. П. Милькович-Пепек (*Miljković-Pepek P. Un cougant*, 23) опубликовал свои первые результаты по изучению этих фресок, которые без серьезных доказательств датирует первой половиной XIII в.; в другой своей работе (Споменици, 7–11) декор апсиды и изображения святых возле иконостаса он относит к самому раннему слою и датирует его первой половиной XIII в., а все остальные фрески — более поздним временем.

- 15 На фрески двух периодов — XIII и XIV–XV вв. — обратили внимание авторы кн.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 239–240. Внимательно их изучил, разобрал тематику и дал стилистические параллели, особенно тщательно исследовав ранние росписи, Г. Суботич (*Суботич Г. Пећинска црква Арханђела Михаила код Струге // ЗФФ: Споменица Михаила Динића*, 1964, VIII/1, 305–320).

Аналогии необычной яйцевидной форме, которую живописец изобразил в центре чела архангела Михаила, встречаются в высококачественных произведениях из Константинополя, созданных во второй половине XIII в., таких, например, как икона Христа Пантократора из монастыря Хиландар; здесь эта деталь (правда, значительно более естественной формы) также призвана подчеркнуть духовную сосредоточенность персонажа. См., например: *Radojčić S. Icônes*, pl. 3 (Христос из Хиландара); *Sotiriou, Icônes*, I, pl. 188 (синаяская икона XIII в., где эта деталь решена еще грубее). Так же выполнены изображения некоторых святых в Милешевой и Сопочанах (*Радойчић С. Милешева*. Београд, 1963, табл. XXIV, XXX, XXXII; *Djurić V. J. Sorošani*, Taf. LVIII).

- 16 Стенные росписи церкви Богородицы Перивлепты расчищены между 1950 и 1960 гг. См.: *Блажић З. Чишћење и конзервација фресака у цркви Св. Климента у Охриду — ZZSK*, 1951, I, 60–66; *Корнаков Д. По конзерваторските работи во црквата Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид // КН*, 1961, II, 73–74. До

этого фрески были настолько покрыты копотью и кое-где переписаны, что едва распознавались. Поэтому они были опубликованы лишь частично. Надпись о виторе и возведении храма, сделанная в технике фрески, — следовательно, во время украшения храма — опубликована: *Милюков П. Н.* Древности, 90; *Gelzer H.*, 13; *Снегаров И.*, 160; *Иванов Й.*, 38–39. До расчистки из-за нечеткости изображений фрески были описаны лишь частично, в связи с чем иногда происходила путаница в отношении датировки. См.: *Мано-Зиси Т.* Мали прилози о живопису 14 века охридских црквава // *Старинар*. Београд, 1931, III сер., VI, 132–135; *Mesesnel F.* Ohrid, 42, *Мавродинов Н.* Живопис, 135–140; *Pethović V.* La peinture, I, pl. 24; II, pl. CXXI–CXXIII; *Петковић В.* Премудрост, 318–319 (описывает сцену «Премудрость созда себе дом» в нартексе церкви); *Он же.* Преглед, 234–235.

Только после расчистки фресок появился живой интерес к живописи Богородицы Перивленты. Однако еще не существует исчерпывающей монографии о памятнике. Тотчас после расчистки изучением фресок занялся Д. Чорнаков, одно время руководивший работами по расчистке и консервации фресок. См.: *Корнаков Д.* По конзерваторските работи во црквата Св. Богородица Перивлентос (Св. Климент) во Охрид // *КН*, 1961, II, 73–89 (где дано наиболее полное описание тематики); *Čornakov D.* Hl. Klement in Ohrid. Beograd: Jugoslavija, 1967 (=Св. Климент. Београд: Югославија, 1961) (где фрески очень хорошо репродуцированы); *Он же.* Климент (Св. Богородица Перивлентос). Скопје, 1961 (где вместе с популярным текстом даны шестнадцать больших таблиц в цвете и черно-белых); *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 232–236 (где кратко дана история церкви и описание фресок). Схемы расположения живописи с небольшими пропусками и значительное число репродукций см.: *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 28–29, Plan 20–22, Taf. 160–181. Фрески лучше всего репродуцированы в кн.: *Millet G.* La peinture, III, p. X, XII–XIII, XV, pl. 1–18. Только недавно более глубоко их изучил, дав полное описание тематики, иконографический анализ и стилиевые характеристики, П. Милькович-Пепек (*Мильковић-Пенек П.* Делото, 18–22, 43–51, 183–188, pas.). Данная работа для наших дней является основным исследованием об этой живописи.

В первый момент после расчистки фресок наибольший интерес вызвали подписи живописцев. Они были открыты в начале работ в нескольких местах, на одеждах и оружии святых в нижнем ярусе. На них обратили внимание авторы работ: *Блажић З.* Новооткривене фреске у цркви Св. Климента у Охриду // *Југославија, Македонија* (1952). Београд, 1952, 46; *Вошковић Д.* Nouvelles, 92–94; *Мильковић-Пенек П.* Нашите средновековни зографи // *Разглед*. Скопје, 1953, № 11, 9.IV, 41. Исследователи прочитали имена Михаила и Евтихия. Об изучении фресок см. *Mirković L.* Die Ikonen, 311–315; *Radojčić S.* Die Meister, 435–437; *Он же.* Majstori, 19–36. С. Радойчић считал, что подписи содержат имена трех художников — Астрыпы, Михаила и Евтихия; он дал обзор их произведений и нашел аналогии их стилю. Однако мнение С. Радойчића о трех художниках вызвало критику. См.: *Xyngopoulos A.* Thessalonique, 34–44; *Ljubinković R.* Majstori, 190–191; *Procopiou A.*, 18–19; *Kalokyris K.* Entstehung und Gestaltung der byzantinischen Denkmäler in Mazedonien, Alt-Serbien und Bulgarien. Thessaloniki, 1970, 26–27 (К. Калокирис находит ряд схожих черт между живописью того же времени храмов в Салониках и на Афоне, храмов в Охриде и Сербии). На вопрос о мастерах, считая, что живописцев было два, обратили свое внимание, разъясняя тексты их греческих

подписей, также авторы ряда других работ. См.: *Мильковић-Пенек П.* Михаил Астрада — главный зограф на фреските во црквата Богородица Перивлентос во Охрид // *Нова Македонија*. Скопје, 1957, 1. IX, 5; *Pelekanidis S.* 'Ο ζωγράφος Μιχαήλ Ἀστράπας // *Μακεδονικά*. Thessalonique, 1958, № 4, 545–547 (см. рец.: *Dölger F.* // *BZ*, № 52, 217); *Бошковић Ђ.* Градитељи и сликари, 126–127 (автор считает, что живописцы были одновременно и строителями); *Demus O.* Die Entstehung, 30, 47, 56; *Hamman-Mac Lean R.* Zu den Malerinschriften der «Milutin-Schule» // *BZ*, 1960, № 53, 112–117. Наконец, обзор всех высказываний и новое толкование см.: *Мильковић-Пенек П.* Податоци, 139–169 (найден ряд новых, до того неизвестных подписей этих живописцев в церкви; среди них и имя еще одного соратника Михаила и Евтихия, начинающееся с буквы «Н»); *Hallensleben H.* Die Malerschule, 22–25. Интересно, что Михаил и Евтихий оставили и своеобразный намек на свой совместный труд: на северной стене алтаря представлены по пояс рядом св. Михаил Исповедник и св. Евтихий, оба в святительских одеждах, никогда и не изображавшиеся в византийской живописи (св. Михаил Исповедник) или изображавшиеся крайне редко (св. Евтихий). См.: *Грозданов Ц.* Охридске белешке, 11–12.

После расчистки фресок в науке проявился также серьезный интерес к богатой тематике и иконографии фресок. Ф. Гривец (*Grivec F.* Na semъ Petrê // *Slovo*. Zagreb, 1955, № 4–5, 37–45) утверждал, что необычное изображение Петра с церковью на плечах, встречающееся также в живописи Жичи и Грачаницы второго десятилетия XIV в., является отголоском первых переводов Евангелия с греческого на славянский язык (где текст по Матфею 16, 18 — οὗ εἰ Πέτρος καὶ ἐπὶ ταύτῃ πέτρα — переведен необычно: «на том Петре», и затем эта форма содержится в известных славянских рукописях, которые употреблялись в Охриде). См. критику: *Gerhardt D.* // *Byzantion*, 1957, № 24, 533–544. Герхардт с учетом греческого текста рядом с этим изображением убедительно критикует интерпретацию иконографии, которую дает Гривец. Ответ последнего см.: *Grivec F.* Ohridska slika na semъ Petrê // *Slovo*, 1960, № 9–10, 177–181 (автор более подробно обосновывает свой иконографический анализ). Другие работы: *Радојчић С.* Эпизода о Богородице Гори у Теодосијевоу «Животу св. Саве» и њена веза са сликарством XIII и XIV века // *ПКЖИФ*, 1957, XXIII, 214–215 (о Богородице Горе Нерукосечной в «Сне Навуходоносора» в притворе); *Он же.* Пилатов суд, 302 и сл. (исследуется эта тема и сосредоточивается внимание на сходстве ее с таким же изображением в Протате); *Meyendorff J.* L'icônographie de la Sagesse divine dans la tradition byzantine // *CA*, 1959, X, 259–262, 270–274 (об иконографии иллюстраций Притч Соломона, IX, 5); *Der Nersessian S.* Notes sur quelques images se rattachant au thème du Christ-ange // *CA*, 1962, XIII, 209–216 (автор связывает изображение Христа Ангела Великого совета с текстом проповеди Григория Назианзина; в связи с этим см. также: *Grabar A.* L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Paris, 1968, II, 878); *Idem.* Le lit de Salomon // *ЗРВИ*, 1963, VIII/1, 77–82; *Xyngopoulos A.* Au sujet d'une fresque de l'église Saint-Clément à Ochrid // Там же, 301–306 (обе статьи о той же сцене в притворе); *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 44–45, 64, 65, 73, 75, 80, 85, 87, 105, 106–107, 108–109, 111, 112, 122, 126, 131, 154, 174–175, 194 (об иконографии сцен из цикла, посвященного Богородице); *Babić G.* Chapelles, 134–135 (о тематике и частично иконографии фресок в жертвеннике и диаконнике); *Eadem.* L'image symbolique de la «Porte fermée» a Saint-Clément d'Ohrid // *Synthronon*. Paris, 1968,

145–151 (об иконографии этой ветхозаветной сцены в притворе и ее аналогах в современной ей живописи); *Грозданов Ц.* Климент Охридски, 102–103; *Он же.* Појава, 62–64 (где речь идет об иконографии изображения св. Климента Охридского); *Он же.* Прилози, 199–207 (об иконографии изображения охридского архиепископа Константина Кавасилы). Фрески церкви Богородицы Периваленты вошли в общие обзоры искусства Охрида, Македонии или Византии в целом: *Amann A. M.*, 176, 177, 178; *Talbot Rice D.* The Beginnings, 185, 196; *Idem.* Painting, 110; *Idem.* The Appreciation, 156; *Talbot Rice D.*, *Radojčić S.*, 22–23; *Ljubinković R.* Ohrid, 114–120, 122–125; *Radojčić S.* La pittura, 306, pas.; *Djurić V. J.* Icoñes, 19–22; *Hallensleben H.* Die Malerschule, 51–54, 128–133 (см. рец.: *Talbot Rice D.* // *Speculum.* Cambridge Mass., 1966, XLI, 334–336); *Talbot Rice D.* Art, 205–207; *Chatzidakis M.*, *Grabar A.*, 34; *Алешина В. С.*, *Яворская Н. В.*, 36; *Grabar A.* Byzance, 164, 168, 170, 172; *Idem.* Europe orientale, 62–66; *Lazarev V.* Storia, 302; *Beckwith J.* Art, 143–144; *Delvoje Ch.*, 346–347 (безосновательно связывает эти фрески в стилистическом отношении с фресками в церкви Св. Николая Орфанос в Салониках); *Papaioannou K.*, 74, 75, 184; *Volbach W. F.*, *Lafontaine-Dosogne J.*, 143, 261, 272–273; *Schug-Wille Ch.*, 216–217.

Кроме того, необходимо указать и на два необычных художественных решения, которые до настоящего времени не были замечены. А именно: над входом в церковь, вероятно, некогда находился портрет Прогоня Сгура, где он изображен коленопреклоненным и молитвенно обращенным к Богородице Периваленте, которая представлена по пояс. Изображение — в виде невысокого рельефа в двух уровнях на каменной плите, которая сейчас хранится в Народном музее в Охриде. Некогда она была расписана. Это решение сходно с ктиторскими портретами над входом в храм, выполненными в мозаике или фреске: портреты Льва VI в Св. Софии в Константинополе (IX в.), Иоанна III Ватаца в Сосандрском монастыре около Магнезии (XIII в., утрачен), Феодора Метохита в монастыре Хора в Константинополе (начало XIV в.), игумена Павла в церкви Св. Апостолов в Салониках (ок. 1340 г.), королей Стефана Дечанского и Душана в Дечанах (1350 г.), ктитора в Куртеа-де-Арджеш (Curtea de Arges, после середины XIV в.) и т. д.

В иллюстрации Рождественской стихир над входом из нартекса в наос написаны во главе свиты священников с левой стороны охридские архиепископы Константин Кавасила и Макарий. Обычай изображать в этой композиции определенные личности еще при их жизни был в то время принят во всем византийском мире. Так же написаны, например, в аналогичной композиции король Милутин со своим архиепископом в храме в Жиче (ок. 1310 г.) и игумен с монахами в церкви Св. Апостолов в Салониках (ок. 1340 г.). Об этом см.: *Джурич В. И.* Портреты в изображениях Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М.: Наука, 1973, 244–253.

17 Фрески заметил еще Антонин (*Антонин*, 345–346); он же опубликовал заметки о них с датой их возникновения, которая упоминается в надписи в храме. Однако научную публикацию их до расчистки осуществил Месеснел. См.: *Месеснел Ф.* Црква Св. Николе у Марковој Вароши код Прилепа // ГСНД, 1938, XIX, 37–52 (но он ошибочно прочитал год в надписи как 1299). Против него выступил Н. Мавродинов (см.: *Мавродинов Н.* Живопис, 125–128), который подчеркивал переходный в

стилевом отношении характер этой живописи и определенный консерватизм иконографии и был склонен объявить эту живопись произведением «прилепской школы». Милле (*Millet G. Balkans*, 293, pas.) включает композицию Распятия с Богородицей, падающей в обморок, в круг памятников с особой иконографией. В. Петкович (*Петковић В. Преглед*, 265–266) описывает тематику, но абсолютно ошибочно читает год возникновения живописи как 1351. Другие авторы (*Николовски, Корнаков, Балабанов*, 161–166) очень кратко описывают тематику, год росписи читают как 1299. В ходе расчистки фресок, которая началась в 1959 г., Б. Бабиц, директор Народного музея в Прилепе, подготовивший монографию о церкви, точно разъяснил текст исторической надписи о росписи церкви (см.: *Бабућ Б. Натписи*, 29–30; см. также: Прилеп, 101–102). В другой работе Б. Бабиц (*Он же. Преглед*, 11) дает краткую заметку об этой живописи. В кн.: *Millet G. La peinture*, III, p. XV–XVI, pl. 20–30 — лучше всего репродуцированы фрески. Схемы расположения фресок опубликованы: *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 28, Plan 19a, 19b.

- 18 Значительная некогда мозаика в апсиде церкви Св. Кршевана, хотя ныне утрачена, привлекла к себе внимание тех, кто исследовал древнее искусство Задара. См.: *Bianchi C. F. Zara*, 301–303 (где содержатся о ней самые обширные сведения); *Brunelli V. Storia della città di Zara. Venezia*, 1913, I, 350–351 (автор полагает, опираясь на не очень надежные сведения — см. его сноску 92 на с. 358, — что мозаика может быть отнесена к 1219 г.); *Iveković Č. Crkva i samostan Sv. Krševana u Zadru. Zagreb*, 1931, 21; *Bersa G. de. Guida*, 45 (относит ее ко времени освящения церкви). О расположении фигур в апсиде с фронтально изображенными святыми в нижнем ярусе см. наше примеч. 26.

Фрески северного нефа церкви упоминаются только в более старой литературе: *Iveković Č. Op. cit.*, 20–21, 33; *Toesca P. Storia dell'arte italiana. Torino*, 1927, II, 955; *Karaman Lj. Notes sur l'art byzantin et les Slaves catholiques de Dalmatie // L'art byzantin chez les Slaves. Paris*, 1932. II/2, 352; *Brunelli V. Op. cit.*, 353–354; *Bersa G. de. Guida*, 45. После расчистки и консервации летом 1957 г. их исследовала А. Деанович (*Deanović A. Romaničke freske u Sv. Krševanu, Zadar // Peristil. Zagreb*, 1957, II, 113–123), которая ранний слой фресок относит к концу XII в. или началу XIII в., а поздний — к середине XIII в. На позднем слое сохранилась часть почти утраченной надписи, где упоминается некий иерарх, имя которого в надписи повреждено и читаются лишь буквы: ONOR. Это могло быть имя папы Гонория III (1216–1227), и тогда хронологию верхнего слоя фресок можно было бы определить более точно. Об этих фресках см.: *Petricioli I. Zadar*, 44–45; *Idem. Romanika*, 556; *Fisković C. Freske*, 14, 33–47 (репродуцированы в цвете). Более ранними исследователями упущено, что две наиболее сохранившиеся фигуры из апсиды — это св. Козьма и Дамиан. Предполагалось, что здесь изображены какие-то святые бенедиктинского ордена. Однако ясно видно, что святые держат в руках ларцы святых лекарств, а левый держит в правой руке и ножичек; оба имеют на одеждах знаки лекарского сана — ленту, которая из-за ворота спускается через грудь до края нижней одежды. Кроме того, в южной апсиде задарского кафедрального храма сохранились их образы, при этом с надписями около голов. Их культ в средние века в Далмации был весьма распространен.

Живопись нижнего слоя в церкви Св. Кршевана в стилевом отношении не имеет прямого родства с другими памятниками. Головы некоторых старых святых второго

слоя фресок близи живописи Нередицы 1199 г. См.: *Lazarev V. Old Russian, 101* (голова Иосифа в «Сретении»), 104 (голова богача в «Страшном суде»). Ср.: *Fisković C. Freske*, репр. 33, 36, 42 (голова старого пастыря и Иосифа в «Рождестве Христовом»).

В иконографическом отношении уникальным в средневековой живописи, насколько по крайней мере можно утверждать сейчас, является изображение архангела Михаила, держащего в руках диск с двумя фигурками, рядом с которыми сохранилась часть надписи: ...ET NUNC ANIMARUM. Надпись можно отнести к святым целителям Козьме и Дамиану, которые являются «*curatores aliquando согрорум et nunc animarum*», то есть «давними целителями тела и постоянными целителями души» (см.: *Deanović A. Op. cit.*, 120). Изображение помещено у апсиды, где даны фигуры святых целителей, но это не помогает понять идею живописцев. Скорее всего, в надписи речь идет об архангеле Михаиле, который взвешивает души на Страшном суде.

Что же касается датировки раннего слоя фресок временем создания мозаики в главной апсиде (то есть 1175 г.), то следует подчеркнуть, что по византийскому обычаю церковь украшалась одновременно и мозаикой и фресками. Об этом явлении см.: *Chatzidakis M. Monuments byzantins en Attique et Béotie. Athènes, 1956, 16–17* (храм Св. Луки в Фокиде: мозаики находятся в наосе и притворе, фрески — в приделах и крипте); *Лазарев В. Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, 72–73* и др. (мозаики в Софии Киевской находятся в верхних ярусах наоса, а фрески — в нижних ярусах и в боковых пространствах); *Амиранашвили Ш. Я. Искусство, 165, 217* (мозаики храма в Гелати находятся лишь в апсиде, а фрески — на остальных стенах храма). То же самое и в церкви монастыря Хора в Константинополе и в церкви Св. Апостолов в Салониках — памятниках первой половины XIV в.

- 19 Фрески обеих церквей расчищены и укреплены несколько лет тому назад. Петричولي (*Petricioli I. Zadar, 47–48; Idem. Romanika, 556*) упомянул их, предполагая, что в храме Св. Андрея фрески возникли в XI в., а в храме Св. Петра Старого — в XII в. Этот же автор их и наиболее полно описал, датируя в итоге оба ансамбля поздним XII в. (*Idem. Crkve Sv. Andrija i Sv. Petar Stari u Zadru // Diadora. Zadar, 1970, № 5, 196–200*). Фискович (*Fisković C. Freske, 13*) также датирует фрески храма Св. Андрея XI в., а храма Св. Петра Старого — XII в. Из исторических источников известно, что в Задаре в конце XII и начале XIII в. жили два живописца — братья Матей и Аристодий, происхождением из Апулии, сыновья некоего Зоровавеля, которые были знамениты и как искусные золотых дел мастера. Детство они провели в Задаре, там стали взрослыми. Затем они примкнули к движению патаренов, ездил в Боснию и там переписывали книги и работали по золоту. Матей был в Задаре видным горожанином, довольно богатым, имевшим укрепленный дом.

Эти «*pictores optimi*» — как называл мастеров более молодой их современник из Сплита архидиакон Фома — и могли быть живописцами, которые в конце XII — начале XIII в. украшали фресками задарские церкви. О них см.: *Стричевий В. Мајстори минијатура Мирослављевог Јеванђеља // ЗРВИ. Београд, 1952, I, 186* и сл.; *Fisković C. Majstori, 91–92* (где приведена и более старая литература).

- 20 Фрески южной апсиды в церкви Св. Стошши недавно только открыты и еще не опубликованы. Их упоминание см.: *Petricioli I. Zadar, 34–35; Idem. Romanika, 556–*

557 (где указывается, что возле Христа написана св. Хиония, а в действительности — Иоани Предтеча; кроме того, дается их краткое описание); *Fisković C. Freske, 15* (где также описаны фрески, однако эпитет Иоанна Предтечи по недоразумению напечатан как S[anctus], будто речь идет о латинской, а не греческой надписи O A[Γ]ΓΙΟΣ), помещенной на фреске). Фрески северной апсиды и западной стены давно известны, еще с 1905 г., когда они были открыты, но с научной точки зрения еще неудовлетворительно исследованы. Фрески северной апсиды датированы второй половиной XII в. и связаны с прибытием в Задар папы Александра III, который канонизировал св. Фому Бекета, изображенного на фреске в конхе апсиды. См.: *Bersa G. de. L'arca e la capella di S. Anastasia nel Duomo di Zara // Bulletino di archeologia e storia dalmata. Spalato, 1908, XXXI, 13–16* (где содержится и первое описание этих фресок). Впоследствии их стали датировать концом XII — концом XIII в. (*Brunelli V. Op. cit., 194; Bersa G. de. Guida, 56, 61; Petricioli I. Zadar, 33; Idem. Romanika, 556*).

Св. Фому Бекета изображали и в Южной Италии в конце XII в. В течение первой половины XIII в. его культ распространился и на Среднюю Италию. Св. Фома изображен в апсиде собора в Монреале, в мозаиках, созданных между 1180 и 1190 гг.; в первой половине XIII в. ему посвящен придел в кафедральном храме в Ананьи, он представлен и во фресках того же времени в церквях Сан Джованни э Паоло в Сполето и в Сан Мартино ан Монти в Риме, а также на переплете, украшенном эмалью, конца XII в., заказчиком которого считается Альфаи, архиепископ Капуи. Раннее появление его культа в Сицилии связывают с браком Вильгельма II, ктитора церкви в Монреале, и дочери английского короля Генриха II (см.: *Demus O. Sicily, 115, 129–130, 452–453; Kitzinger K. I mosaici di Monreale. Palermo, 1960, 19, tav. 96*).

Два медальона на западной стене с изображениями Петра и Павла упоминаются с датировкой XIII в. в кн.: *Cechelli C. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia, Zara. Roma, 1932, 24; Fisković C. Freske, 15*. Последний автор верно подметил влияние готического стиля на эту живопись. О ее сходстве с живописью на ковчеге блаженной Юлианы см.: *Pallucchini R. La pittura veneziana del Trecento. Venezia-Roma, 1964, 11, fig. 8*.

Об иконе «Богородица Бенедиктинская», с которой сходна живопись южной апсиды, см.: *Djurić V. J. Icoñes, 49–50, 109–110; Petricioli I. Umjetnička baština samostana Sv. Marije u Zadru // Radovi Instituta Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti u Zadru. Zadar, 1968, t. 13–14, 89–90; Gamulin G. Bogorodica s djetetom u staroj umjetnosti Hrvatske. Zagreb, 1971, 10, 18–19, 130*.

О греческом живописце Иоанне Клерикопулосе см.: *Bianchi C. F., Zara, 438; Dudan A. Dalmazia nell'arte italiana. Milano, 1921, I, 371*. Правда, в это время в Задаре имелась целая группа местных живописцев, которые упоминаются в исторических источниках (см.: *Fisković C. Majstori, 92*).

21 На фрески обратил внимание Л. Караман. См.: *Karaman Lj. Novi nalazi na otoku Braču // Jugoslavenski istorijski časopis. Beograd, 1937, III, 617; Idem. Pregled, 45; Idem. O putovima bizantskih crta u umjetnosti istočnog Jadrana // Starohrvatska prosvjeta. Zagreb, 1958, ser. III, sv. 6, 66*. Детально их изучил и точно датировал Д. Доманчич (*Domančić D. Sredovječna freska u Donjem Humcu na Braču // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Split, 1956, № 10, 84–94; Idem. Kulturni spomenici otoka Brača, srednji vijek // Brački zbornik. Zagreb, 1960, № 4, 149*). В цвете они

репродуцированы в кн.: *Fisković C. Freske*, 24–25, repr. 30–32. Все авторы, однако, чрезмерно подчеркивали вероятность влияния апулийского искусства монахов-базилиан на эти фрески, тогда как с точки зрения стиля более очевидной является принадлежность их к венецианской школе. В моделировке драпировок прослеживается сходство с венецианским триптихом венгерского короля Авддея III, который хранится в Берне (см.: *Toesca P. Un capolavoro dell'oreficeria veneziana della fine del Dugento // Arte Veneta. Venezia*, 1951, V, 15–20), и с венецианским диптихом, хранящимся в монастыре Хиландар (см.: *Pađojuh C. Хиландарски диптих: Студије о уметности XIII века // Глас САН. Београд*, 1959, ССXXXIV, кн. 7, табл., где можно найти очень близкие типы святых и общий прием обработки ликов с помощью белых горизонтальных движек на щеках). Лик Христа в Доньи-Хумаце имеет определенное сходство с ликом Христа на миниатюре, которой украшена епископская митра венецианского происхождения, хранящаяся в кафедральном храме в Трогире (см.: *Djurić V. J. Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji, I // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Split*, 1960, № 12, ill. 22). Кажется, что живописец из Доньи-Хумаца имел перед глазами эти венецианские миниатюры, ибо нимбы, обведенные двумя нарисованными кругами, он украсил белыми точечками, как и звезды на мафории Богородицы, и узоры на ее плече он сделал тоже при помощи белых точек, и так же украсил престол и подушку, на которой сидит Христос. На эти же места венецианские мастера миниатюры помещали украшения из зерен жемчуга. По-видимому, живописцы из Доньи-Хумаца в технике фрески использовали приемы, взятые из венецианской миниатюры, из тех ее произведений, которые вставлялись в ювелирные изделия и прикрывались хрусталем.

Кроме перечисленных памятников византийского стиля, смешанного с западными элементами романики и готики, в Далмации есть еще одна, сильно поврежденная фреска, вероятно XI в., в церкви Св. Илии на острове Лопуд около Дубровника, которая относится к этой же группе и в которой просматривается влияние бенедиктинского искусства (см.: *Fisković C. Freske*, 11–12, repr. 25). Обнаруживается сходство между этой фреской и некоторыми из голов в медальонах в свитке Экзультет из Бари, датируемом ок. 1000 г. (см.: *Avery M. The Exultet of South Italy. Princeton*, 1936, II, pl. IV–XI), и с миниатюрами конца XI в., написанными лучшим мастером в Веченегинио Евангелии, созданном в Задаре, а теперь находящемся в Бодлеянской библиотеке в Оксфорде (см.: *Novak V., Tebaković-Pecarski B. Večenegin evanđelistar // Starine JAZU. Zagreb*, 1962, № 51, tabl. 3 — в цвете, tabl. 20 — черно-белая). Миниатюры этого мастера относятся также к концу XI в., хотя в штудии об украшениях этой рукописи (см.: там же, с. 53–57) они датируются концом XII в.

В других областях Хорватии, кроме Далмации, нет стенописей, в которых византизирующие тенденции преобладали бы над стилевыми особенностями западного искусства. В Истре, например, в средние века ощущается влияние не стиля, а лишь византийской иконографии (см.: *Fučić B. Istarske freske. Zagreb*, 1963).

В сакристии загребского кафедрального храма сохранилась лишь одна фреска второй половины XIII в., которая имеет определенные византийские черты в стиле, но они едва заметны, преобладает прозападный общий вид всего произведения (см.: *Karaman Lj. O umjetnosti srednjeg vijeka u Hrvatskoj i Slavoniji // Historijski zbornik. Zagreb*, 1950, III, 154–156, tabl. V/1).



22 Эта живопись открыта и расчищена в 1956 г. Описал ее М. Ладжевич (*Лађевић М. Резултати*, 149–154). Р. Николич (*Николић Р. Петрова црква*, 5) датирует самый ранний слой фресок VIII–IX вв. и связывает их с живописью Запада. Между тем Р. Любинкович (*Ljubinković R. La peinture*, 408–409) считает, что волнистые орнаменты созданы под влиянием каролингского и протороманского искусства; автор датирует их X в. С. Радойчић (*Радојчић С. Сликарство*, 17) датирует фрески временем между VIII и X вв. и считает их произведением византийских провинциальных художников. Д. Тасич (см.: Нови Пазар, 123) помещает их в IX в. М. Чорович-Любинкович (*Чоровић-Љубинковић М. Живопис*, 35–41) более других после М. Ладжевича занималась анализом этих фресок. Смешение элементов стиля Византии и Запада, что прослеживается при сопоставлении фресок с памятниками итальянского происхождения, приводит автора к заключению, что на первом слое фресок в храме Св. Петра около Нови-Пазара ощущается влияние живописи тех церквей, которые находились под юрисдикцией папы. У всех авторов, занимавшихся фресками церкви Св. Петра, пропущены очевидные византийские провинциальные параллели.

Для датировки строительства этой церкви IX или X в. чрезвычайно важно отметить мелкорельефную пластику с мотивами плетения протороманского происхождения, которая была использована в храме вторично. Образцы такого рода в Далмации и во внутренних областях Балкан появляются с IX по XI в. В связи с этим интересна и легенда о возникновении этой церкви, которую в середине XII в. зафиксировал поп Дуклянин, малоизвестный книжник из Бара, в своей Летописи. Он рассказывает, что после возвращения короля Бела (Павлимра) из Рима, куда была изгнана его семья, разгорелась борьба между ним и жупаном Рашки Лютомиром. В решающей битве Бело победил, Лютомир был убит, но его приверженцев Бело преследовал до самого Ибра. «По случаю победы римляне, которые были с королем, воздвигли в Рашке церковь в честь св. Петра... И король распорядился, что упомянутая церковь будет епископской, и поставил тогда епископа, учредил епископию [которая существует] вплоть до нынешнего дня». См.: *Ljetopis pona Dukljanina*, ed. V. Mošin. Zagreb, 1950, 71 (с указанием всей предшествующей литературы); *Ковачевић Ј. О уводу Барског родослова* // Зборник Матице Српске. Нови Сад, 1956, сер. друштво наука, т. 13–14, 67; *Банашевић Н. Летопис попа Дукљанина и народна предања*. Београд, 1971, 63, 94, 115, 122 (последние два автора не убеждены в исторической достоверности этого рассказа); *Ljubinković R. Rapports*, 191–195 (исследователь пытается подтвердить предание исторически).

23 Здесь я лишь мимоходом упоминаю фрески церкви Св. Михаила в Стоне, ибо они не имеют черт византийского живописного языка. Первые фрагменты фресок были освобождены от штукатурного и известкового слоев поновлений в 20-е гг. нашего века, и тогда же они впервые вошли в научную литературу. См.: *Karaman Lj. Crvica Sv. Mihaila kod Stona* // *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*. Zagreb, 1928, nov. ser., XV, 81–116 (фрески точно описаны и датированы); *Idem. Deux portraits des souverains yougoslaves sur les monuments dalmates du Haut Moyen âge* // *Byzantion. Paris-Liège*, 1929, IV, 321–326; *Idem. Iz kolijevke hrvatske prošlosti*. Zagreb, 1930, 138; *Idem. Pregled*, 26–27; *Idem. O vremenu gradnje Svetog Mihovila u Stonu* // *Vjesti muzealaca i konzervatora Hrvatske*. Zagreb, 1960, IX, № 3, 81; *Abramić M.*

- Jedan doprinos k pitanju oblika krune // Šišićev zbornik. Zagreb, 1929, 2–12; *Bjeloučić N.* Crvena Hrvatska i Dubrovnik. Zagreb, 1929, 56–59 (издание научной ценности не имеет); *Радойчић С.* Портрети, 11–12; *Радойчић С.* Geschichte, 10. После новой тщательной расчистки в 1960 г. открыты фрагменты до сих пор неизвестных фресок, опубликованные вместе с остальной, уже известной живописью. См.: *Fisković С.* Ranogomaničke freske u Stonu // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Split, 1960, № 12, 33–49 (где речь идет и об одной исторической надписи, с указанием более ранней литературы); *Ljubinković R.* Rapportes, 195–204 (автор связывает эту живопись с южноитальянскими свитками Экаультет и датирует ее началом XII в.); *Льубинковић Р.* Представа Првог греха у апсидалној конхи у цркви Светог Михајла код Стона // Зборник Народног музеја. Београд, 1964, IV, 223–229 (автор, оставаясь при своем ранее высказанном мнении, выдвигает в качестве причины для написания «Первородного греха» в апсиде появление богомилства, придавая композиции без серьезных оснований религиозно-полюемический характер); *Мијовић П.* Романско зидно сликарство // Историја Црне Горе. Титоград, 1970, II/1, 224–227 (автор останавливается в основном на иконографии «Первородного греха» в апсиде, отмечая идейное сходство стонской живописи со свитками Экаультет). Кроме того, тематика фресок кратко описана и в кн.: Историја Црне Горе. Титоград, 1967, I, 438–439; *Fisković С.* Freske, 9–10, tabl. 1–18 (здесь большинство фресок репродуцировано в цвете); *Радойчић С.* Сликарство, 19–21.
- 24 Фрески из храма Св. Фомы в селе Кути частично опубликованы в археологическом сообщении о раскопках этой церкви. См.: *Ковачевић Ј., Пушић И.* Ископавања на рушевинама цркве Св. Томе у Кутима — Бока Которска // Археолошки преглед. Београд, 1959, № 1, 157 (датируются XII в.). Фрагменты из Паника обнаружил и опубликовал М. Попович (*Поповић М.* Новооткривене фреске са црквине у Панику // Зограф, 1969, № 3, 56–57). З. Каймакович (*Каймаковић З.* Сликарство, 96–98) предполагает, что центр этого художественного направления находился в соседнем Дубровнике.
- 25 Основную работу о фресках Столпов Св. Георгия написал Н. Л. Окунев. См.: *Окунев Н.* Столпы святого Георгия // SK, 1927, I, 234–245. Исследователь еще мог видеть многие утраченные ныне фрески.
- Во время снятия некоторых фрагментов и их переноса в Народный музей в Белграде на нижнем слое штукатурки найден интересный маленький набросок Св. Георгия на коне, который теперь также находится в Народном музее в Белграде. Его публикацию см.: *М. П. С.* Откривена скица за фреску из XII века // Книжевне новине, 1948, 24. II; репродукция в цвете — на титульном листе журнала «Югославија» (Београд, 1954, IX). С. Радойчић (*Радойчић С.* Мајстори, 6–7) связывает фрески Столпов Св. Георгия с фигурами апостолов Петра и Павла на фрагменте фрески из библиотеки монастыря Ватопед на Афоне, предполагая, что это произведения одной и той же мастерской и даже одного мастера. Ватопедский фрагмент, согласно Радойчићу, мог быть сбит со стены монастырской трапезной. В конце XII в. ее обновил и приказал расписать Стефан Немана, проведший тут часть времени своего пребывания на Афоне в качестве монаха Симеона (см.: *Радойчић С.* Сликарство, 28–30). Однако большое сходство существует только в моделировке объема на ликах

святых, в цветовой же гамме различия очень велики. Лики на ватопедской фреске моделированы тонально — коричневым в тенях, охрой и белилами на освещенных частях, а в ликах на фресках в Столпах Св. Георгия моделировка выполнена колористически: в тенях положены зеленые цвета, на освещенных частях — белые рефлексы, охра и розоватые румяна. Кроме того, ватопедский фрагмент трудно связывать с деятельностью Немани, поскольку в соответствии с монастырской традицией считается, что он был снят со стены параклессия апостолов Петра и Павла, что, если учесть сюжет фрески, выглядит весьма убедительно. А. Ксингупулос, опираясь на замечание Радойичича, сравнивает эти фрески с некоторыми произведениями — с изображением св. Николая в церкви Богородицы Кубелидики в Кастории, с фрагментами фресок из монастыря Рабдуху около Кареи на Афоне, выдвигая мнение о том, что речь идет о работах одной артели из Салоник. См.: *Xyngopoulos A. Thessalonique*, 21–22. Между тем фрески Кастории и Рабдуху далеки от того, чтобы их можно было рассматривать как прямые аналогии живописи Столпов Св. Георгия.

Более краткие заметки об этой живописи даны также в работах: *Petković V. La peinture*, II, 9–10, fig. 4; *Петковић В. Преглед*, 115; *Месечел Ф. Срп. споменици*, 361; *Радојичић С. Улога Антике у старом српском сликарству // Гласник Државног музеја у Сарајеву*, 1946, нов. сер., I, 41 (исследование об античном происхождении живописных обрамлений фресок); *Споменици културе*, 210–213; *Radović S. Đurđevi Stupovi // ЕЈ*, III, 208–209; *Idem. Geschichte*, 20; *Лазарева В. Н. Фрески Старой Ладого. М.*, 1960, 89–90; *Lazarev V. N. Storia*, 224; *Каџанин М. Đurđevi Stupovi // LE*, 1962, II, 164; *Николић П. Петрова црква*, 9–13; *Ljubinković R. La peinture*, 437–438; *Demus O. Die Entstehung*, 29 (ошибочно датирует пророков в куполе церкви ок. 1275 г.); *Hamann-Mac Lean R. Hallenleben H. Plan 8a, 8b* (дана схема расположения фресок); *Србија*, 202–203; *Talbot Rice D. Painting*, 35; *Beckwith J. Art*, 129; *Нови Пазар*, 129–133. Фрески лучше всего репродуцированы в кн.: *Millet G. La peinture*, 1954, I, p. IX, pl. 22–30, 89–90.

Для хронологии строительства и росписи Столпов Св. Георгия важно открытие надписи, высеченной на западном портале, где сохранилась дата возведения церкви — 1170/71 г. Об этом готовит особую публикацию архитектор Йован Нешкович.

- 26 О втором слое живописи в церкви Св. Петра в Расе см.: *Лађевић М. Резултати*, 154–156 (раскрытие живописи, первая публикация); *Николић П. Петрова црква*, 5–6 (слишком ранняя датировка живописи XI–XII вв.); *Ljubinković R. Rapports*, 188–195 (анализируется иконография изображений в апсиде и устанавливается ее связь с постиконоборческим искусством Константинополя; фрески датируются концом XI или началом XII в.); *Србија*, 219 (фрески отнесены автором к раннему XIII в.); *Радојичић С. Сликаство*, 18–19 (датирует их достаточно широко в пределах развитого XII в. и считает, что в более позднем слое фресок XIII в. повторено расположение фигур живописи XII в.); *Д. Тасич* (см.: *Нови Пазар*, 123–125) верно связывает второй слой фресок в единый ансамбль, однако датирует их ранним X в., что является следствием путаницы в объяснении хронологии более поздних слоев фресок, написанных на втором слое. А именно: изображение архангела Михаила, написанное позже в апсиде, относится не к XII в., как думает Тасич, а к концу XIII в. См. также: *Ђоровић Љубинковић М. Живопис*, 40–42 (автор совершенно

точно выделяет этот слой живописи из ансамбля декорации XII в. в церкви Св. Петра, но датирует его слишком ранним временем — концом XI или самым началом XII в., иконографию же евангелистов в апсиде считает прозападной).

Об итальянских параллелях необычного расположения апостолов в среднем ярусе апсиды храма Св. Петра см.: *Bettini S. Mosaici antichi di San Marco a Venezia. Bergamo, 1944, tav. I; Idem. Pittura delle origini cristiane. Novara, 1942, tav. 114–116; Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1948, табл. 230, 237, 239; Demus O. Sicily, Pl. 1, 4, 59, 64. О грузинских фресках в Атени, Хахули и Ошки, имеющих тот же мотив, но возникших в X или XI в., см.: Амиранашвили Ш. Я. Живопись, 79–80, 107, табл. 55, 56, 91, 95, 96; Он же. Искусство, 160, 166. Обычно в церквях, где фигуры апостолов помещены в апсиде, нет композиции «Причащение апостолов», которая в византийских храмах почти всегда изображается в этом ярусе апсиды. В Михайловском Златоверхом монастыре в Киеве, мозаики которого относятся к началу XII в., произошел необычный слав двух мотивов: с обеих сторон от «Причащения апостолов» в алтарном пространстве находились восемь фронтально представленных апостолов, держащих свитки (см.: Лазарев В. Н. Михайловские мозаики. М., 1966, 67–69). В апсиде церкви Св. Кршевана в Задаре также находились мозаики: Деисус в конхе и двенадцать апостолов под ним. Их заказала Стана, дочь задарского князя Петраны, в середине XII в. Они уничтожены в конце XVIII в., но сохранилось их описание и грунт, на котором когда-то были выложены кубики смальты (*Iveković Ć. Crkva i samostan Sv. Krševana u Zadru. Zagreb, 1931, 21*).*

- 27 Фреска раскрыта и укреплена в течение 1971 и 1972 гг. Публикации см.: Сковеран А. Новооткрытене фреске у цркви Св. Луке у Котору // Зограф. Београд, 1972, № 4, 76–77 (с ошибочной идентификацией святых и с утверждением о южноитальянском влиянии на эти фрески); Бурић В. Ј. Откриће у цркви Светог Луке у Котору // Победа. Титоград, 1973, 12.IV, 9. По поводу надписи о ктиторах и строительстве церкви лучшее исследование: Стратимировић Ђ. О прошлости и неимарству Боке Которске // Споменик СКА. Београд, 1895, XXVIII, 11–13. Ср.: Новаковић Р. Око натписа на црква св. Луке у Котору // ЗЛУ, 1969, т. 5, 15–21.
- 28 Об этих фресках см.: Шеровић П. Црква «Риза Богородице» у Бијелој у Боки Которској // Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини. Сарајево, 1920, XXXII, 273–294 (автор обнаружил и опубликовал их, датировал XIV в., идентифицируя изображенного Даниила с хумским епископом Даниилом, позднее известным сербским архиепископом и писателем). Ј. Мирковић (Гласник Српске православне патријаршије. Београд, 1922, III, 132–133, 153) объяснил молитвы, написанные на свитках архиепископов из «Поклонения жертве». Затем П. Шеровић (Шеровић П. // Там же, 1925, VI, 372–374) предложил датировать живопись временем византийской власти в этих областях, наиболее вероятно — XI в., ибо доказал, что портрет епископа Даниила из Биелой не схож с портретом позднейшего архиепископа сербов Даниила II в Пече. Однако Ј. Караман (*Karaman Lj. Quelques notices sur l'art byzantin en les slaves catholiques de Dalmatie // L'art byzantin chez les Slaves. Paris, 1930, II, 354*) склонялся к старой датировке фресок XIV в. и высказал мнение, что они являются работой «греческих» живописцев, которые в то время

находились в далматинских городах. Это свое утверждение он повторил и в кн.: Pregled, 45. С. Радойчић (Радойчић С. О сликарству у Боки Которској // Споменик САН. Београд, 1953, СП, 55–56) поместил эту живопись во вторую половину XIII в. и нашел определенную ее близость с Сопочанами. П. Шерович в итоге своего изучения Биелой (см.: Шеровић П. О лику архиепископа Данила у парохиској цркви Бијелој у Боки Которској // Историјски записи. Цетиње, 1953, IX, 297–299) предложил епископа Данила из Биелой идентифицировать с епископом Даниилом второй половины XII в., который упоминается в исторических источниках (рукоположен в епископы дубровницким архиепископом, но стал приверженцем боснийской церкви). См. также: Đurić V. J. Bijela // LE, 1959, I, 376 (здесь фрески датируются концом XII или самым началом XIII в.); Mijović П. Риза Богородице у Бијелој // Историја Црне Горе. Титоград, 1970, II/1, 243–245.

Почти исключительное, в смысле иконографии, помещение портрета епископа Данила над епископским местом в апсиде имеет параллели в мозаиках Торчелло. Это размещение подчеркивает значение человека, который не только воздвиг церковь и заказал фрески для нее, но был, кроме того, первым епископом на престоле данной епископии. Это могло иметь место только до 1219 г., пока архиепископ Савва I не установил вблизи Биелой сербскую епископию. Над епископским престолом в Торчелло изображен св. Илиодор (см.: Mosaiques byzantines en Italie. Paris: Iris, 1952, t. 1; в цвете), который, бежав из Алтинума от Атиллы, вместе со св. Либералом обращал жителей Торчелло в христианство и тут основал первую епископию. Однако только ок. 638 г. алтинумские епископы окончательно перенесли свою резиденцию в Торчелло (см.: Molteni P. La storia di Venezia nella vita privata. Bergamo, 1910, I, II).

В Византии не сохранилось подобных примеров помещения портрета над синтроном, хотя не исключено, что такой обычай существовал. О вероятности его свидетельствует пример из Сербии, относящийся приблизительно к 1380 г. В притворе храма Печской патриархии, где проходили соборы, что видно по сохранившимся каменным скамьям вдоль всех стен, до сих пор существует возле входа в церковь Св. Апостолов каменное патриаршее место, над которым находится портрет основателя автокефальной Сербской архиепископии Саввы I, представленного в полный рост и названного в надписи первым сербским патриархом. Подобный пример, но из сферы, связанной со светской властью, можно видеть в Дечанах: над царским местом церкви в середине XIV в. написан рядом с Богородицей с Христом основатель династии св. Симеон Неманя (см.: Ђурић В. Ј. Престо, 93–104).

О надписях с именами, помещенных над епископским местом в храмах Византии, об их значении см.: Grabar A. Deux témoignages archéologiques sur l'autocéphalie d'une église: Prespa et Ochrid // ЗРВИ, VIII/2: Mélanges Georges Ostrogorsky, 1964, II, 163–166, 168. К примерам, приведенным А. Грабаром, следует добавить и написанные имена суфраганов Аквилейской патриархии над синтроном в апсиде кафедрального храма в Торчелло. Надписи возникли тогда же, когда и остальные фрески в апсиде, — в 1031 г. См.: Brusin G. Aquileia e Grado. Padova, 1956, 54 (р. 204 — вся более старая литература).

<sup>29</sup> Монографию о Студенице, ныне устаревшую, написал В. Петкович (см.: Петковић В. Манастир Студеница. Београд, 1924; фрески церкви Богородицы описаны на с. 33–59). Автор монографии не был способен в то время отделить раннюю

живопись от живописи XVI в. (см. с. 78–80). То же произошло и в остальных книгах этого автора: *La peinture*, I, 1–4; II, 7–9, pl. I–V; Преглед, 312–318. Только когда в последние годы были предприняты расчистка и консервация живописи и архитектуры монастыря, которые еще продолжатся, возник ряд научных проблем, не замеченных более ранними исследователями. Уже Г. Милле (*Millet G. La peinture*, I, p. IX, pl. 31–35, 37, 38–42) точно определил хронологию отдельных слоев живописи церкви Богородицы. Это стало возможным после опубликования надписи кольца купола (см.: *Мандић С.* На недавно откривеним фрескама у Студеници пронађено је име сликара Саве из XIII века // *Политика*, 1951, 21.VI, где, правда, произошла путаница в толковании текста). Только С. Радойчић (*Радойчић С.* Мајстори, 7–8) и С. Мандић (*Мандић С.* Откривање и конзервација фресака у Студеници // *Саопштења*, 1956, I, 38–40) осуществили тщательно подготовленную публикацию исторической надписи из кольца купола и записи живописца. См. также: *Трифуновић Ђ.* Глагол «работати» у студеничком натпису из 1209 године // *Зограф*, 1967, № 2, 6–7. С. Мандић в это же время предпринял и первое разделение фресок на две группы: возникшие в 1208/09 г. и относящиеся к XVI в. Л. Мирковић (*Mirković L.* Die Ikonen, 304–307) прокомментировал имя живописца в подписи как «Николай», хотя имя просматривается с трудом, так как текст именно на этом месте сильно поврежден. С. Радойчић (*Радойчић С.* Мајстори, 8) видел наибольшее сходство стиля этого живописца с фресками Южной Италии, а А. Ксингопулос (*Xyngopoulos A.* Thessalonique, 23–25) попытался связать его с Салониками через аналогии с фресками Сербии и Калабаки (отметим, что они, кроме драпировки на фреске из Сербии конца XII в., никаких сходных стиливых черт со Студеницей не имеют).

Более краткие заметки об этой живописи содержатся также в работах: *Michel A.*, 951; *Споменици културе*, 170–172; *Demus O.* Die Entstehung, 26; *Ammann A. M.*, 142–143; *Мандић С.* Отац српског сликарства // *Политика*, 1959, 22.III, 15; *Talbot Rice D.* Art, 195–197 (автор, вероятно по ошибке, относит эту живопись примерно к 1220 г.); *Idem.* Painting, 46–47; *Idem.* The Appreciation, 152; *Lazarev V.* Stora, 295–296; *Hamann-Mac Lean R.* *Hallenleben H.*, 19–22, Plan 9, 10, Taf. 60–74 (где даны схемы расположения живописи, но без попытки отделить более раннюю от более поздней живописи); *Василић А.* Студеница. Београд: Туристштампа, 1960, 14–18; *Радойчић С.* La pittura, 300, 304; *Idem.* Geschichte, 32–33; Србија, 233–235; Краљево, 125–133; *Stern H.*, 145–146; *Ђурић В. Ј.* Studenica // *LE*, 1966, IV, 339; *Idem.* La peinture, 148, 151, 155, 161–162; *Delvoye Ch.*, 332; *Grabar A.* Europe orientale, 55–56; *Papaioannou K.*, 198–199; *Volbach W. F.*, *Lafontaine-Dosogne J.*, 135, 259–260, 271; *Beckwith J.* Art, 135–136; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 5–11.

Соотношение между росписями раннего XIII в. и 1568 г. частично проанализировала в своей статье Г. Бабич (*Бабич Г.* О композицији Успења Богородичног у Студеници // *Старинар*. Београд, 1965, нов. сер., XIII–XIV, 261–265), показав на одной композиции, насколько живописцы XVI в. придерживались иконографических решений древних фресок XIII в. С. Петковић (*Петковић С.* Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614. Нови Сад, 1965, 122–125, 167–169) точно выделил живопись 1518 г. из ансамбля фресок студеницкого храма.

Существует мнение ряда авторов (*Радойчић С.* Мајстори, 8; *Радойчић С.* La pittura, 30, 304; *Он же.* Сликаство, 30–36; *Ђоровић Љубинковић М.* XIII век, 13–

14), согласно которому древняя живопись церкви Богородицы не целиком относится к одному времени. Фрески на желтом фоне, на их взгляд, следует считать старше тех, которые на синем фоне, то есть 1208/09 г. Особенно подчеркивается заслуга великого князя Вукана в проведении второго этапа украшения храма. Между тем древнейшая живопись относится к тому же времени — 1208/09 г. — и является результатом труда одного мастера, окруженного, вероятно, помощниками, почерки которых одинаково прослеживаются во фресках и на голубом и на желтом фонах. После расчистки фресок в 1965 и 1966 гг. это можно очень легко установить. Художник работал по желанию всех трех сыновей Немани, а не только Вукана, ибо в лакуне исторической надписи, на месте теперешнего повреждения, находилось имя великого жупана Стефана, который в надписи упомянут раньше Вукана, поскольку Стефан был правителем Рашки. Обо всех сыновьях Немани как ктиторах живописи говорит и ктиторская композиция на главных монастырских воротах, от которой остались изображения голов Стефана и Вукана, а написал ее главный мастер фресок церкви Богородицы. Примечательно, что интересная иконография ктиторов над главным монастырским входом перенята из античного и раннехристианского обычая украшения главных ворот больших городов Средиземноморья (см.: *Вурић В. Ј.* Портрети на капији Студенице // *Зборник Светозара Радојчића*. Београд, 1969, 105–111; см. также: *Шакопа М.* Новооткривени натпис из Студенице // *Саопштења*, 1969, VIII, 87–91).

Интересной иконографии отдельных сцен в Студенице не уделено в литературе достаточного внимания. «Евхаристия» в апсиде имеет сходство с решениями в миниатюрах константинопольского Литургического свитка XI в., хранящегося в Иерусалиме, и частично с одноименной фреской Св. Софии в Охриде (см.: *Grabar A.* Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // *DOP*, 1954, VIII, 174, 177–178, pas., fig. 10; *Idem.* Les peintures murales dans le chœur de Sainte-Sophie d'Ochrid // *CA*, 1965, XV, 259–260; *Радојчић С.* Прилози за историју најстаријег охридског сликарства // *ЗРВИ*, 1964, VIII/2, 359–360). Различие между этими аналогиями и студенинкой фреской в том, что Христос в Студенице благословляет хлеб и вино на святой трапезе обеими руками, тогда как на других — только правой рукой. Впрочем, смысл остается тот же. Можно предположить, что идентичное изображение Христа в «Причащении апостолов» существовало в мозаиках апсиды церкви Св. Апостолов в Константинополе, ибо Николай Месарит в своем Описании говорит, что Христос «протянул руки над хлебом и кровью Господа Бога» (см.: *Mesarites N.* Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople. Ed. G. Downey // *Transactions of the American Philosophical Society*. Philadelphia, 1957, N. S., v. 47, 871).

То, что «Распятие» вдохновлено поэзией Андрея Критского, заметил еще В. Петкович (*Петковић В. Р.*, Студеница, 44). Несколько примеров идентичного типа Распятия с символическими изображениями Синагоги и Церкви собрал и привел, также в связи со стихами Андрея Критского, А. Орландос (*Orlandos A.* Δύο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης // *Ἀρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος*. Ἀθήναι, 1955/56, VIII, 154–160; *Idem.* Ἡ ἐν Πάτρῳ μονή Ἁγ. Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου // *Byzantine Art — An European Art: Lectures*. Athens, 1966, 83–84). О происхождении этого мотива см.: *Уваров А. С.* Церковь ветхозаветная и новозаветная // *Древности: Труды Императорского археологического общества*. М., 1907, т. 21, 1–6; *Brenk B.* Tradition und Neuerung in der

christlichen Kunst des ersten Jahrhunderts. Wien, 1966, 243–247. Теории искусства в средние века, геометрическому построению композиции Распятия и отчасти его иконографии посвящена статья: *Томпш Де Муру В.* Средневековно схватање слике и композиција Распећа у Богородичиној цркви у Студеници // *ZZSK*, 1968, XIX, 15–30.

Сад в студеничком «Благовещении» представлен тремя деревьями, оградой из столбиков, которые связаны между собой планками. Он помещен в середине триумфальной арки между Богородицей и архангелом Гавриилом. Этот мотив сада упоминается в литургических песнопениях, посвященных Богородице, в которых наряду с многочисленными метафорами находятся и следующие сюжеты: «Рай процветший» и «Рай, который имеет в центре древо жизни» (см.: *Покровский Н.* Евангелие в памятниках иконографии. СПб., 1892, 40; *Nasrallah J.* Marie dans la Sainte et Divine Liturgie Byzantine. Paris, 1955, 71, 92, 93). Изображение рая в виде огороженного сада с деревьями нередко встречается в христианском искусстве. И в церкви Св. Георгия в Курбиново над архитектурой на фоне у изображения Богородицы из «Благовещения» написана решетчатая балюстрада, из-за которой виднеются три дерева — очевидно, идея живописца была та же, что и в Студенице.

Об иконографии св. Стефана как защитника Сербского государства, представленного возле иконостаса, см.: *Торовић-Љубинковић М.* Одраз, 49–50.

Деление по ценности материала для исполнения фонов соответствует значению пространств, в которых находятся фрески, — золото, лазурь, обычные краски. Это деление, глубоко укоренившееся в Сербии в XIII в., было перенято как система из более ранних византийских стенописей, где часто мозаики, помещенные на наиболее важных в сакральном отношении местах в церкви, дополнены фресками на менее значительных местах и во второстепенных помещениях. Обо всем этом см.: *Djurić V. J.* La peinture, 151–153 (где дан и весь необходимый документальный материал).

Большая стилистическая близость связывает студеницкую живопись с двумя иконами в пещерной церкви монастыря Св. Неофита на Кипре, которые датируются самым концом XII в. Богородица на одной из них очень похожа на Богородицу из студеницкого «Распятия» (см.: *Mango C., Hawkins E. J. W.* The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Painting // *DOP*, 1966, XII, 160–162, fig. 50, 54, 56; *Trésors de Chypre: Catalogue.* Paris, 1967, 79, fig. 71; *Papageorgiou A.* Icônes de Chypre. Paris–Genève–München, 1969, 19, 44). Подобным образом трактованы и фигуры в нише одной из гробниц в церкви Св. Евфимии в Константинополе, также датируемые временем возникновения старейшей из студеницких фресок, с которыми святые этой константинопольской церкви имеют определенное сходство в типах (см.: *Naumann R, Belting H.,* 178–187, Taf. 36–37). Еще два памятника заслуживают особого внимания в связи с очень большим сходством с фресками в Студенице: икона Богородицы с Христом, недавно обнаруженная в Охриде (см.: *Миљковић-Пенек П.* Прочувалајата, 6, 10–11; автор выдвинул положение об ее сходстве со студеницкими фресками), и фрески в апсиде и иконы иконостаса из придела Св. Иакова в монастыре Св. Екатерины на Синае, раннего XIII в. (см.: *Chatzidakis M.* Τοιχογραφίες στη μονή τῆς ἁγίας Αἰκατερίνας στό Σινᾶ // *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, περ. 4, τόμ. 6. Athènes, 1972, 206–216, 224–227; автор считает, что эти фрески и иконы напоминают живопись Милешевой, что совершенно несостоятельно). К группе синайских икон, идентичных по стилю со студеницкими фресками (особенно с изображениями некоторых архиереев в нижнем ярусе апсиды), относится икона «Св. Евфимий» (Icônes, p. XIII, pl. 24),



которая датируется концом XII в. Все эти произведения, находившиеся в разных местах большой территории византийского мира конца XII и начала XIII в., позволяют сделать вывод о том, что стиль студеницкой живописи был подготовлен художественным центром империи — Константинополем. Таким образом, лишены самостоятельности поиски истоков студеницких художественных приемов на Западе или в Салониках. Это заключение подтверждается и анализом одного реалистического и на первый взгляд прозападного элемента в композиции «Распятие»: у Христа изображены волосы под мышками, на груди и на животе, а на веках — ресницы. Подобные элементы наблюдаются и во фресках Нерези, выдающемся византийском памятнике столичного происхождения (см.: *Милькович-Пенећ П.* Једна реалистичка особост на фрескама Нереза и Студенице // Зограф, 1967, № 2, 4–5).

О церкви Богородицы в Студенице после новых открытий необходимо создать новую монографию. В настоящее время написана небольшая книга (*Мандић С.* Студеница), где древнейшие фрески репродуцированы лучше всего, и большая книга «Студеница», где на с. 75–86 идет речь о старейшей живописи, но где многие важные проблемы опущены.

30 Основные работы об архитектуре и живописи Жичи написал В. Петкович (*Петкович В.* Манастир Жича, историја. Београд, 1911; *Он же.* Спасова црква у Жичи, архитектура и живопис. Београд, 1912; в последней работе на с. 20, 25, 37–38, 44–50, 86–92, 101 речь идет об иконографии и стиле первоначальной живописи). Издания недавнего времени см.: *Кашанин М., Бошкович Ђ., Милошећ П.* Жича. Београд, 1969 (о первоначальной живописи — на с. 105–123); *Петкович В.* Преглед, 121, 123 (автор возвратился еще раз к этой живописи, перечислив сюжеты древнейшего слоя).

Об иконографии жичского «Распятия» см.: *Millet G.* Iconographie, 407–409, 411; *Idem.* Balkans, 285–286, pas.

В последнее время более содержательные заметки о жичской живописи появились в работах: *Суботич Г.* Жича. Београд: Турист. савез Србије и Турист. штампа, 1960, 6–8; *Subotić G.* Žiča // LE, 1966, IV, 656–657; *Ђоровић Љубинковић М.* XIII век, 8–9, 12; Србија, 204–205; Краљево, 146–151; *Радојчић С.* Сликаство, 38–39; *Radojčić S.* Geschichte, 32; *Babić G.* Chapelles, 146–149.

Фотографические снимки древней живописи Жичи опубликованы в кн.: *Pethović V.* La peinture, I, pl. 5b; II, 10–11, pl. XLI; *Millet G.* La peinture, I, p. IX, pl. 53, 55, 57, 62.з.з.; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.,* 31, Taf. 50–52, Plan 26a, 26b (где дан план церкви со схемой расположения росписей).

О старых авторах, писавших о Жиче и ее художниках, а частично и об иконографии старых фресок, см.: *Djurić V. J.* La peinture, 154–155, 162–163; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 11–14.

Жичские фрески окончательно расчищены и укреплены между 1964 и 1967 гг. О более ранней консервации см.: *Ненадовић С.* Реставраторски радови на Жичи за последњих сто година // Саопштења, 1956, I, 28–37.

31 Существовавшие до недавнего времени описания древнейшей живописи скита Петра Коришского не имели большого научного значения (см.: *Јовановић М.* Поводом питања наших старина // Хришћанско дело. Скопље, 1938, IV, 217–221; *Бојчевић М. Н.* Св. Петар Коришки и његов манастир. Скопље, 1940). Но

недавно она была исследована научно (см.: *Љубинковић Р.* Испосница Петра Коришког: Историја и живопис // *Старинар*. Београд, 1958, нов. сер., VII–VIII, 93–110; *Ђурић В. Ј.* Најстарији живопис испоснице пустиножителя Петра Коришког // *ЗРВИ*, 1958, V, 173–200; *Djurić V. J.* Koriša // *LE*, 1962, II, 222–223). Существуют разногласия в отношении датировки живописи. Любинкович отнес ее ко второй половине XII в., а Джурич — к третьему десятилетию XIII в. Р. Любинкович обратился еще раз к древнейшим фрескам (*Ljubinković R.* La peinture, 432–435) и датировал их еще более ранним временем — концом XI или началом XII в. С. Радойчић (*Радојчић С.* Сликарство, 19) помещает их в конце XII в. К этой дате присоединился и автор текста о памятниках культуры в кн.: Косово, 391–392. Между тем О. Маркович (*Марковић О.* Остаци манастира Петра Коришког // СКМ, 1968–1971, IV–V, 409–420) после археологических раскопок и работ по консервации архитектуры склонна первую фазу строительства отнести к XIII в. Но, несмотря на архаичность стиля коришских фресок, их дату с трудом можно изменить на XI или XII в. по историческим причинам. Сербь захватили у византийцев Призрен только во втором десятилетии XIII в., поэтому появление сербских надписей на фресках скита трудно было бы объяснить до установления сербской власти в этих областях. Точно так же в Житии Петра Коришког, написанном в первом десятилетии XIV в. известным писателем Феодосием, содержится утверждение о том, что сведения он взял и «от тех инок, которые преподобного [Петра] погребли», следовательно, которые еще были живы во время писания Жития.

- 32 Эти фрески опубликованы в работах: *Вуловић Б.* Конзервација рушевина Св. Николе у Куршумлији // *Саопштења*, 1956, I, 65–66; *Он же.* Црква Светог Николе код Куршумлије // *ЗАФ*, 1957, III, 19–20. См.: также: *Ђурић В. Ј.* XIII век, 15.
- 33 На эти фрески ранее было обращено внимание лишь мимоходом (см.: *Немадовић С. М.* Проблеми, 91–92), но они оставались недатированными; даже было высказано мнение, что башня вообще не относится к Средневековью. См.: *Радојчић С.* Сликарство, 38 (правильная датировка фресок); Краљево, 135. Опубликовал их недавно Д. Тасић (*Тасић Д.* Фреске из XIII века у капели студеничке звонаре // *Зограф*, 1967, № 2, 8–10). О них см. также: *Djurić V. J.* La peinture, 160; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 15–16; *Јовановић Р.* Ликовне представе куле у Студеници и њено датовање // *Саопштења*, 1969, VIII, 81–82; Студеница, 88–96.
- 34 Фрески в южной боковой капелле открыты Дж. Бошковичем и С. Смирновым. Они описали их в исследовании: *Бошковић Ђ., Смирнов С.* Необјављене фреске XIII века у ризници манастира Студенице // *Старинар*, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 335–347. С. Радойчић (*Радојчић С.* Портрети, 15–17) датировал их на основании портретов исторических лиц 1233/34 г. Затем Дж. Бошкович (*Бошковић Ђ.* // *ГСНД*, 1936, XV–XVI, 393–395) еще раз обратился к той же тематике. В. Петкович (*Петковић В. Р.* Преглед, 316) перечисляет только исторические темы фресок этой капеллы. Иконография цикла, посвященного Симеону Немане, исследуется: *Winfield D.*, 251, 274; *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, I, 69–90. Наконец, Мандић С. (*Мандић С.* Два прилога о фрескама студеничке сполне приправе // *ЗЛУ*, 1966, т. 2, 89–95) убедительно показал анализом ктиторских портретов, что фрески

возникли между 1234 и 1236 гг. Тематику и иконографию боковых капелл изучала также Г. Бабич (*Babić G. Chapelles*, 142–144). Фрагменты фресок наружного притвора опубликовал С. Ненадович (*Ненадовић С. Проблеми*, 79–84), который во время консервации церкви нашел в мусоре ряд частичек живописи наружного притвора. Он собрал их и выставил в студеничком музее. Поврежденную композицию над предполагаемой гробницей короля Радослава, с уснением неизвестного монаха, опубликовал С. Мандич (*Мандић С. Указ. соч.*, 96–102), а обработал В. Джурич (*Ђурић В. Ј. Ист. композиције*, III, 103–104, рас.).

О фресках наружного притвора и капелл см. также: *Споменици културе*, 172–173; Србија, 235; *Ђоровић-Љубинковић М.* XIII век, 14–15; *Она же*. Уз проблем, 77; Краљево, 133–135; *Радојчић С.* Сликаство, 36–38; *Мандић С.* Богородична црква у Студеници. Београд, 1966, VIII–IX (= *Mandić S. L'église de la Vierge à Studenica*. Beograd, 1966); *Ђурић В. Ј.* XIII век, 16–17; Студеница, 86–88.

Они лучше всего репродуцированы в кн.: *Millet G. La peinture*, I, pl. 45–47. О расположении росписей в южной капелле см.: *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.* Plan 11a.

35 Милешевская живопись еще до того, как была целиком опубликована, привлекла внимание из-за множества портретов исторических личностей. Сразу же возникли разногласия в отношении ее датировки. См.: *Поповић П.* Фрески ктитора у манастиру Милешеви // ПКЖИФ, 1927, VII, 89–95; *Петковић В.* Из старог српског живописа: Лик св. Саве у Милешеви // ПКЖИФ, 1928, VIII, 107; *Millet G.* Rascie, 168, 169; *Окунев Н.* Портреты, 76, табл. II–III; *Радојчић С.* Портрети, 18–22; *Она же*. Тонзура св. Саве // Годишњак Музеја Јужне Србије, 1937, I, 149–159; *Бошковић Ђ.* // ГСНД, 1936, XV–XVI, 393–394; *Грујић Р.* Када је грађен манастир Милешева // Там же, 356; *Бошковић Ђ.* Натписи, 4–8. Датировка милешевских фресок временем после 1235 г. основана на утверждении сербского писателя Феодосия о том, что Милешева завершена после смерти св. Саввы, а мнение о том, что живопись возникла одновременно с завершением строительства храма, то есть ранее названной даты, опирается на анализ портретов в ней. Нам представляется, что второе мнение является намного более достоверным. Определение времени возникновения живописи до 1228 г., то есть при правлении короля Стефана Первовенчанного, основывается на том факте, что этот правитель представлен живым, ибо отсутствует монашеская риза, в которой изображен он в других храмах Сербии, поскольку перед смертью принял монашеский постриг. Кроме того, в надписи говорится о нем как о живом правителе.

Н. Л. Окунев в опубликованной им монографии (*Okunev N. L.* Милешево: памятник сербского искусства XIII в. // *Byzantinoslavica*. Prague, 1937–1938, VII, 34–35, 41–96) поставил все важнейшие вопросы, связанные с дальнейшим изучением этого ансамбля (время возникновения, идентификация и необычность расположения фресок, влияние византийского и романского искусства, вопрос об именах живописцев и т. д.). Г. Милле (*Millet G. Balkans*, 272–281, рас.) нашел ряд иконографически близких черт между итальянской и сербской живописью XIII в., а более всего — между иконографией «Снятия с креста» в Милешевой и некоторыми итальянскими памятниками. Об иконографии «Успения» см.: *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 147.

Копирование и расчистка фресок в Милешевой после Второй мировой войны вновь выдвинули вопрос о подписях живописцев, поскольку так трактовались пометки возле драпировок некоторых святых в церкви, одну из которых заметил еще Н. Л. Окуев. См.: *Bošković D. Nouvelles*, 91–92, fig. 6; *Радойчић С. Мајстори*, 13–15; *Д. М. Сликари манастира Милешева* // *Саопштења*, 1956, I, 167; *Detus O. Die Entstehung*, 45–46. Об этом вопросе в целом и об использовании этих пометок как указаний для мастеров, делавших надписи около голов святых, см.: *Djurić V. J. La peinture*, 156–159.

Иконография портретов сербских писателей после расчистки фресок также не осталась без внимания исследователей. М. Чорович-Любинкович (*Ђоровић-Љубинковић М. Уз проблем*, 77, pas.) объяснила совместное изображение св. Симеона и Саввы Сербского особыми расчетами короля Владислава, который взшел на престол с согласия архиепископа Саввы (что, однако, не следует из представленной в Милешевой обычной иконографии «горизонтального древа» семьи Неманичей, в котором все члены в наличии и в котором, как утверждает и сама исследовательница, Владислав вовсе не написан прежде отца и брата). Тот же автор (*Ђоровић-Љубинковић М. Одрас*, 51–52) правильно идентифицирует изображение св. Стефана, а размеры, которыми он выделяется в сравнении с остальными фигурами нижнего яруса церкви, и апостольскую одежду, в которой он показан, объясняет культом его как защитника Сербского государства. Об иконографии Неманичей в Милешевой см. также: *Милошевић Д. Срби светители*, 152, 162–163, 228–229; *Ђурић В. Ј. Три догађаја*, 82–84 (где в связи с иконографией портретов произведена датировка милешевской живописи между 1222 и 1228 гг.).

Не так давно А. Ксингопулос (*Χυηγοπουλος Α. Αι τοιχογραφία των Ἀγίων Τεσσαράκοντα εἰς τὴν Ἀχιροποιίτον τῆς Θεσσαλονίκης* // *Ἀρχαιολογικὴ Εφημερίς*, 1957. Ἀθήνα, 1960, 6–30) высказал мнение о том, что фрески церкви Ахиропитос в Салониках, которые датируются им ок. 1230 г., чрезвычайно схожи с милешевскими росписями. Однако эти произведения не только различны по форме и цветовой гамме, они, вероятно, и возникли в разное время. Солунские фрески, возможно, относятся к значительно более раннему времени.

Два новых труда С. Радойчича (*Радойчић С. Милешева*. Београд, 1963; *Он же. Сликарество*, 39–43) представляют собой наиболее полные исследования о фресках Милешевой. Об этой живописи писали также: *Lazarev V. Storia*, 297 (= *Лазареv В. Н. История византийской живописи*, I, 174–175); *Talbot Rice D., Radojčić S.*, 10, 20; *Петковић В. Преглед*, 189–192; *Споменици културе*, 142–146; *Talbot Rice D. Arte*, 156; *Idem. The Beginnings*, 181–182; *Idem. Art*, 197–199; *Idem. Painting*, 40–41; *Idem. The Appreciation*, 149; *Ammann A.*, 143–144; *Мандућ С. Милешева*. Београд, 1961; *Grabar A. La peinture*, 143–151; *Idem. Byzance*, 164, 189; *Idem. Europe orientale*, 56–58; *Sotiriou G. A. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως* // *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*. Ἀθήνα, 1959, περ. 4, τόμ. I, 21–22; *Всеобщая история*, 113; *Стојковић Ж. Милешева*. Београд, 1963; *Molē V.*, 144–152; *Stern H.*, 146; *Durić V. Mileševa* // *EJ*, 1965, VI, 109; *Idem. Mileševa* // *LE*, 1964, III, 467; *Ђоровић-Љубинковић М. XIII век*, 15–17; *Србија*, 213–215; *Velmans T. Les valeurs*, 52–53; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.*, 27–28; *Delvoye Ch.*, 333; *Radojčić S. Geschichte*, 33–34; *Papaioannou K.*, 73, 173; *Beckwith J. Art*, 136; *Schug-Wille Ch.*, 224; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 133, 260–261. Репродукции фресок Милешевой

опубликованы также в кн.: *Petković V. La peinture*, I, pl. 8–12; II, 12–13, pl. VI–XXI; *Millet G. La peinture*, II, pl. 63–83, 93; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 22–23, Taf. 82–91, Plan 12–13a (в этой работе даны и схемы расположения фресок).

- 36 Фрески тщательно изучил С. Радоичич, поскольку он первым увидел, что речь идет о произведении XIII в. (*Радоичич С.* Милешевские фрески Страшного суда: Студие о уметности XIII века // Глас САН. Београд, 1959, ССXXXIV, кн. 7, 22–32, табл. LVI–LXX; *Он же.* Милешева. Београд, 1963, 33–38, табл. XLII–XLVIII; *Он же.* Сликаство, 43–49). Об иконографии милешевского Страшного суда см. также: *Milošević D. Gericht*, 43–44. Краткое описание фресок и датировку временем ок. 1236 г., для которой имеется много оснований, см.: *Николић П.* Непознато сликарство Милешеве // НИИ, 1960, 25. XII, 10. Репродукции см. также в кн.: *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, Taf. 92–98. Некоторые замечания см. в кн.: *Talbot Rice D. Painting*, 41–42.

- 37 Об огромном сходстве между живописью церкви Св. Николая в Студенице и диакониссы Морачи см.: *Сковран Вукчевић А.* Фреске XIII века у манастиру Морачи // ЗРВИ, 1958, V, 168; *Demus O. Die Entstehung*, 27–28. Однако О. Демус считал, что живописцы этой же мастерской писали и пророков в «Распятии» из церкви Богородицы в Студенице в 1208–1209 гг., что совершенно несостоятельно. В. Джурич (*Ђурић В. Ј.* Радионица XIII в., 63–75) обратил внимание на то, что к этой же группе относится и древнейшая живопись в Богородице Левишке и что речь идет о произведениях той же артели мастеров. См. также: *Радоичич С.* Сликаство, 44–45; Србија, 235; Краљево, 135–136; *Ђурић В. Ј.* La peinture, 159–160; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 24–25.

Ранее считалось, что древнейшие фрески в Богородице Левишке, открытые во время работ по консервации, начатых в 1950 г., созданы ок. 1270 г. под влиянием итальянского искусства (см.: *Talbot Rice D., Radojčić S.*, 11; *Радоичич С.* Мајстори, 27; *Hamann-Mac Lean R.* Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens: Einzelheiten des Freskenzyklus der Kirche der Gottesmutter von Leviša in Prizren. Marburg an der Lahn, 1955, 9; *Radojčić S.* Die serbische Ikonomalerei, 67–69; *Demus O.* Die Entstehung, 39–40; *Durić V. J.* Srpska srednjovekna umetnost i Zapad // Historijski pregled. Zagreb, 1959, № 1. Это утверждение иногда появляется и в последних работах. См.: *Isónes, LXIII.* Об иконографии изображения Богородицы с Христом «Кормителем» см.: *Давидовић Н.* Представа Богородице с Христом Крмителем // СКМ, 1961, I, 85–90. Описание более ранних фресок см. также: *Панућ Д.* Богородица Љевишка. Београд: Турист. савез Србије и Турист. штампа, 1960, 6, 11; *Ненадовић С.* Богородица Љевишка, њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена. Београд, 1963, 237–240. См. также: *Antica arte serba.* Roma, 1970, 39.

Фрески в небольшой церкви Св. Николая в Студенице до новейших исследований датировались обычно концом XII или началом XIII в. См.: *Дероко А.* Неколико црквица приморског типа // ГСНД, 1935, XIV, 215; *Окунев Н. Л.* Манастир Морача в Черногории // *Byzantinoslavica.* Prague, 1939–1946, VIII, 136; *Споменици културе*, 165–166; *Millet G. La peinture*, I, IX, pl. 311–2 (где помещены репродукции фресок); *Василић А.* Студеница, 20–21. Описание ранее известных фресок см.: *Petković V. La peinture*, II, 9, fig. 2, 3; *Петковић В.* Преглед, 320. Расчистка, консервация и открытие новых фресок произведены в 1949–1950 гг. (*Лађевић М.* Радови на фрескама у Никольачи // Саопштења, I, 41). В ходе работ

по консервации в 1968 г. открыты и интересные фрески в цоколе алтаря. См. также: *Tasić D.* Фреске у цркви Св. Николе // Политика. Београд, 1968, 15. IX; *Радач-Јовин М.* Црква Св. Николе и стари конак у Студеници // Саопштења, 1969, VIII, 75–76, 79. См. замечания в статье: *Радојичић С.* Насловна заставка Хиландарског шестоднева из 1263 године // Хиландарски зборник. Београд, 1971, № 2, 81 (здесь говорится о влиянии тератологических мотивов из книжного декора на фрески нижнего яруса церкви св. Николая). Р. Хаманн-Мак Лин и Х. Халленслебен (*Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 20, 21, Taf. 56–58, Plan 8c) датируют фрески первой половиной XIII в., помещают репродукции сохранившегося декора и схему распределения сюжетов. Об этой живописи см. также: *Ђоровић-Љубинковић М.* XIII век, 15; Студеница, 102–103.

Публикация наиболее ранних фресок Морачи до расчистки и консервации см.: *Петковић В.* Фреске XIII века у манастиру Морачи // *Vjesnik Hrvatskog arheološkog društva*. Zagreb, 1928, nov. ser., XV, 31–33; *Pethović V.* La peinture, I, pl. 6–8; *Она же.* Преглед, 195, 197. Мораче посвятил исследование Н. Л. Окунев (*Окунев Н. Л.* Монастырь Морача в Черногории // *Byzantinoslavica*, VIII, 109, 117–124), остановившись на старой ее живописи.

Расчистка фресок и их консервация происходили между 1954 и 1958 гг. (см.: *Сковран А.* Испитивање и конзервација живописа манастира Мораче // *ZZSK*, 1956, VI–VII, 261–264; *Она же.* Испитивање и конзервација манастира Мораче // Там же, 1960, XI, 197–198, 200–203). Исследование фресок после консервации см.: *Сковран А.* Фреске XIII века у манастиру Морачи // *ЗРВИ*, 1958, V, 149–170 (здесь определены все сцены цикла, посвященного св. Или: «Рождество», «Пророк закалывает жрецов Вааловых», «Призывание огня небесного на жертву на горе Кармил», «Явление ангела Или в пустыне Иудейской», «Разговор Или с богом» (?), «Илия помазывает Азаила, Иуя и Елисея», «Илия и сарептская вдовица», «Илию кормит ворон», «Илия разделяет воду Иордана», «Илия и Елисей после перехода Иордана», «Вознесение пророка Или»). Разбор тематики см. также в кн.: *Babić G.* Chapelles, 129–134.

Об этих фресках см.: *Ђурић В. Ј.* Радионица XIII в., 72–75; *Сковран А.* Морача. Београд: Турист. штампа, 1962, 6–10; *Talbot Rice D.* The Beginnings, 183–183; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 22, Taf. 8, 81, Plan 11b; *Molé V.*, 152; *Pethović S.* Morača // *ЛЕ*, 1964, III, 491–492; *Ђоровић-Љубинковић М.* XIII век, 18–19; *Радојичић С.* Сликаство, 52–55; *Радојичић С.* Geschichte, 34–35; *Lazarev V.* Storia, 298; *Михайловић Б. Ђ.* Манастир Морача. Цетинье, 1968, 7–12; *Grabar A.* Europe orientale, 60; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 135, 260, 271–272; *Мужоућ П.* Морача // *Историја Црне Горе.* Титогорад, 1970, II/1, 245–256 (наиболее полный анализ).

Морачские фрески в стилистическом отношении обнаруживают исключительно большое сходство с миниатюрами поясных пророков из византийской рукописи, которая хранится в Оксфорде (New College, Ms. 44, XIII в.). См.: *Pächt O.*, 8(№ 10), Pl. 10; *Buchta H.* An Unknown Byzantine Manuscript of the Thirteenth Century // *The Connoisseur*, CLV, 1964, 217–224; *Greek Manuscripts: Catalogue of an Exhibition held at the Bodleian Library.* Oxford, 1966, 44.

Об иконографии св. Или см.: *Reau L.* L'iconographie du prophète Élie: Élie le prophète selon les écritures et les traditions chrétiennes // *Les études carmélitaines chez Desclée de Brouwer*, 1956, I, 233–276. Анализ текстов показывает, что цикл, посвя-

ценный св. Илии, был помещен в диаконнике Морачи потому, что содержит в себе евхаристическую символику. Штефанеску (*Ștefănescu J. D.*, 474–477) также находит евхаристическую символику в морачском цикле, посвященном св. Илии. Об иконографии морачского диаконника с особой точки зрения см.: *Мијовић П.* Теофанија у сликарству Мораче // *Зборник Светозара Радојчића*. Београд, 1969, 179–194.

- 38 Старая живопись в церкви Св. Апостолов в Пече обнаружена в 1931–1932 гг. под росписью конца XIX в. Тогда же она была первый раз расчищена и укреплена см.: *Бошковић Ђ.* Осигурање Пећске Патријаршије // *Српски книжевни гласник*. Београд, 1931, XXXIV, 440–441; *Он же.* Архитектонски извештаји // *ГСНД*, 1932, XI, 214–215; *Он же.* Осигурање и рестаурација цркве манастира Св. Патријаршије у Пећи // *Старинар*. Београд, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 100–104). Новая расчистка фресок, открытие ранее неизвестных участков и реставрация произведены между 1958 и 1966 гг. (см.: *Ивановић М.* Конзерваторски радови на споменицима културе Косова и Метохије у 1961 години // *СКМ*, 1963, II–III, 263; *Истраживачки и конзерваторски радови у Пећкој патријаршији* // *ZZSK*, 1964, XV, 115–157). Исследование тематики фресок до второго этапа расчисток см.: *Pethović V.* La peinture, II, 10, pl. XII–XXIX; *Петковић В.* Преглед, 248–250. Надпись на фресках алтаря с именем архиепископа Арсения опубликована в работе: *Стојановић Љ.* ЗН, 1902, I, № 15. Реконструкция всех текстов из алтаря см.: *Бабић Г.* Литургијски текстови исписани на живопису апсиде Светих Апостола у Пећи // *ZZSK*, 1967, XVIII, 75–83.

Этой живописи посвящены следующие историко-искусствоведческие исследования: *Мијовић П.* Патријаршија, 4–11 (где правильно предполагается, что роспись следовало бы датировать позднее 1253 г., когда Жича подверглась опустошению, а Печ стал центром архиепископии); *Љубинковић Р.* Апостоли, III–XII (правда, автор делит первоначальную живопись на два хронологически различных этапа: росписи в куполе и подкупольном пространстве, относящиеся ко времени св. Саввы, и фрески алтаря, возникшие в правление архиепископа Арсения); *Торовић Љубинковић М.* XIII век, 17–18 (здесь повторяется мнение о возникновении этой живописи в два этапа); *Радојчић С.* Сликаство, 48–52; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 26–32.

Иконографию «Видения пророка Даниила» в жертвеннике (Даниил, VII, 9–15) исследовала Давидовић Н. (*Давидовић Н.* Фреска визије пророка Данила у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији // *СКМ*, 1963, II–III, 117–122), причем она колеблется в датировке росписи между XIII и XIV вв. Иконографией всей росписи жертвенника и тематикой его фресок занималась Г. Бабић (*Бабић Г.* Символично значенье живописа у протезису Светих Апостола у Пећи // *ZZSK*, 1964, X, 173–181), полагая, что эти фрески возникли после 1263 г. Серьезная критика труда дается в работе: *Радовановић Ј.* Иконографија фресака протезиса цркве светих Апостола у Пећи // *ЗЛУ*, 1968, т. 4, 25–61 (автор предпринял и полное идейно-иконографическое исследование этих фресок). Ориентацию на иерусалимские храмы в системе живописи церкви Св. Апостолов в Пече, как и на византийский обычай изображения местных епископов в «Поклонении жертве», изучил В. Ђурић (см.: *Ђурић В. Ј.* La peinture, 162–163, 166).

Более краткие замечания об этих фресках см. также: *Споменици културе*, 254–255; *Talbot Rice D.* The Beginnings, 182–183; *Idem.* Art, 199–200; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 23, Taf. 100–114, Plan 14, 15; *Pethović S.* Peć // *LE*, 1964,

III, 643; *Idem*. Peć // EJ, 1965, VI, 450; *Delvoye Ch.*, 333–334; *Radojčić S.* Geschichte, 37–38; *Grabar A.* Europe orientale, 58; *Papaioannou K.*, 183; *Volbach W.F.*, *La fontaine-Dosogne J.*, 135, 260, 272; Косово, 394–395; *Lazarev V.* Storia, 297–298.

В сербских храмах Средневековья не часто встречается такое расположение важнейших композиций, как это сделано в церкви Апостолов в Пече, где «Вознесение» помещается в куполе, а Деисус — в конхе апсиды. «Вознесение» в куполе было только в Жиче, Милешевой, в храмах Св. Апостолов и Св. Димитрия в Пече, в остальных же храмах в куполе представлен Христос, а пророки — в барабане. Изображение «Вознесения» в куполе относится к старому византийскому обычаю, который после XII в. почти исчез. Между тем целый ряд церквей в Каппадокии, Италии и на Руси с фресками X–XII вв. имеют «Вознесение» в куполе. См.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1960, 1947, I, 77–78; *Он же*. Фрески Старой Ладогги. М., 1960, 35–39; *Jerphanion G. de.* Les églises rupestres de Cappadoce. Planches. Paris, 1925, alb. I, pl. 29, 30, 39, 45; Paris, 1928, alb. II, pl. 96, 98, 131, 140; Paris, 1934, alb. III, pl. 161, 176; <sup>1,2</sup>*Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. London, 1947, 17–20. Деисус в алтарной апсиде, встречающийся в Сербии только в Пече и в скиту пустынноика Петра Коришского, часто появляется в живописи Грузии, Каппадокии, Крыма, Болгарии и в византийской живописи пещерных храмов Апулии с X по XIV в. См.: *Амиранашвили Ш.Я.* Искусство, 214–215, 223, 278, 280, 285; *Jerphanion G. de.* Op. cit., alb. II, pl. 98, 114, 126; alb. III, pl. 161, 164, 166; *Долбровский О.И.* Фрески средневекового Крыма. Киев, 1966, 23, 46, 54, 61, 63, 93–96, рис. 4, 25, 30; *Medea A.* Gli affreschi, pas., fig. 23, 48, 137, 155.

О Деисусе в апсиде как об одном из возможных признаков надгробных церквей и пещер см.: *Бупуш В.Ж.* Кориша, 180–181 (где приведены и некоторые другие примеры).

О храме Св. Апостолов в Константинополе как усыпальнице константинопольских патриархов, что могло повлиять и на замысел церкви Св. Апостолов в Пече, см.: *Голубинский Е.* История канонизации святых в русской церкви. М., 1903, 17; *Janin R.* La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Paris, 1953, part. I, t. III, 54.

Идея о влиянии иерусалимских церквей на храм Св. Апостолов в Пече с необходимой документальностью разработана в кн.: *Djurić V.J.* La peinture, 162–163. Жичская живопись с сионскими сюжетами, как и «Вознесение» в куполе, относится ко второй половине XIV в., но она сохранила расположение фресок примерно 1220 г. Об изображении местных церковных иерархов в композиции «Поклонение жертве» в алтаре см. наше примеч. 13. Редкую особенность — звезды, написанные на голубом фоне фресок в «Вознесении» в Пече и в «Распятии» в Студенице, — отметила Т. Вельманс (см.: *Velmans T.* Les fresques de Saint-Nikolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV<sup>e</sup> siècle // CA, 1966, XVI, 157–158). К этому следует прибавить и грузинские фрески в Накипари 1130 г., где часть живописи также имеет золотые звезды на голубом фоне (см.: *Амиранашвили Ш.Я.* Живопись, табл. 150–153).

39 Фрески опубликованы в работе: *Djurić V.J.* Chilandar, 61–65, fig. 2–5. Заметки о них см.: *Talbot Rice D.* Painting, 45; *Бупуш В.Ж.* XIII век, 32–33.

40 Фрески ранее были лишь замечены. См.: *Успенский Р.* Первое путешествие в афонские монастыри и скиты. Киев, 1877, II, 29–30 (приписываются живописцу



Мануилу Панселину и датируются XVI в.); *Бошковић Ђ.* Светогорски пабирци // Старинар. Београд, 1939, III сер., XIV, 85 (автор лишь отмечает факт их существования и относит к XV или XVI в.). Оба автора обратили внимание только на фрески в притворе. С. Радойчић (*Радойчић С.* Хиландар, 182; *Он же.* Чин, 39–43, 46–50) исследовал цикл, посвященный смерти монаха, на наружной стороне южной стены, датируя его третьей четвертью XIV в. См. также: *Dufrenne S.* Programme, 45–46. Фрески в целом опубликованы, и их возникновение определено примерно серединой XIII в. в работе: *Djurić V. J.* Chilandar, 65–71.

Датировка их серединой XIII в., произведенная на основе стилистических, к тому же очень характерных для той эпохи особенностей, подкреплена в последнее время обнаружением фресок с циклом сцен из жизни св. Франциска Ассизского в храме Календерхане в Константинополе. См.: *Striker C. L., Doğan Kuban V.* Work at Kalenderhane Camii in Istanbul: Second Preliminary Report // DOP, 1968, XXII, 190–192, 193, fig. 19–29. Авторы относят возникновение фресок примерно к 1250 г. и находят самые близкие аналоги им в работах того круга живописцев, которые создавали ок. 1250–1254 гг. миниатюры в Библии из библиотеки Арсенала в Париже (см.: *Buchthal H.* Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957, Pl. 62–81). Это приводит их к заключению, что живописец этих константинопольских католических фресок периода Латинского государства был западным мастером, творившим под византийским влиянием. Однако именно эти фрески почти идентичны фрескам из часовни в башне Св. Георгия в Хиландаре, и значительно меньше они имеют сходства с произведениями европейских художников XIII в., которые были известны в Восточном Средиземноморье. Уже указывалось много раз (см., напр.: *Djurić V. J.* La peinture, 153–155) на сербские письменные источники того времени, в которых находятся свидетельства о деятельности императорских художников, работавших в Константинополе под властью крестоносцев. Кроме иконографии сцен из цикла св. Франциска, никакая другая живописная деталь не говорит о работе над этими константинопольскими фресками живописца с Запада. Аналогичные хиландарские фрески прекрасно подтверждают предположение о работе над циклом св. Франциска греческих художников.

- 41 До исследования Н. Л. Окунева (*Окунев Н.* Состав, 119–150) в науке были едва известны фрески Сопочан и их достоинство не было оценено. См.: *Гильфердинг А.* Босния, Герцеговина и Старая Сербия. СПб., 1879, 100–107 (= *Гильфердинг А.* Путешествие по Херцеговине, Боснии и Старой Сербии. Сарајево, 1972, 134–143); *Цвијић Ј.* Основи географије и геологије Македоније и Старе Србије. Београд, 1906–1911, III, 1155; *Michel A.*, 951–954. Да и после выхода работы Окунева, кроме Муратова (*Muratoff P.*, 124–125, 128–129), который открыл миру прелесть великой сопочанской живописи, сербские ученые, как и сам Окунев (*Окунев Н.* Портреты, 81–82), в основном обращали внимание на исторические композиции и портреты, их публиковали и объясняли. См.: *Поповић П.* Смрт мајке краља Уроша I: фреска у манастиру Сопочанима // Старинар, 1930, III сер., V, 30–36; *Petković V.* La mort de la reine Appa à Sopoćani // L'art byzantin chez les Slaves. Paris, 1930, I, 217–221; *Радойчић С.* Портреты, 22–26. В этих статьях и книгах освещался вопрос о времени возникновения сопочанских росписей. Было опубликовано и более полное, чем прежде, собрание репродукций сопочанских фресок. См.: *Okunev N. L.* Monumen-

ta, 1928, I, tabl. III–VII; 1930, II, tabl. I; 1932, IV, tabl. III–IV; *Petković V.* La peinture, I, pl. 13–23; II, 14–15.

Постепенно установилось представление о храме в Сопочанах как о памятнике с исключительной живописью. Эта роспись обрела высшую оценку, была поставлена в один ряд с прекраснейшими произведениями мирового искусства. См.: *Faure E.* Histoire de l'art. Paris, 1939, 195–196; *Kašanin M.* L'art, 21–23.

До третьего десятилетия XX в. сопочанская церковь представляла собой развалины. Она была восстановлена в 1926 г., и с того времени вплоть до наших дней в ней продолжают работы по консервации архитектуры и фресок. См.: *Дероко А.* Нов прилог за рестаурацију Сопочана // ГСНД, 1928, 97–98; *Дамјановић В.* Конзервација Сопочана // Музеји. Београд, 1949, № 3–4, 147–156; *Мандић С., Панић-Суреп М., Живковић Б.* Заштита Сопочана // Саопштења, 1956, I, 15–27. Живой интерес к сопочанской живописи в послевоенное время вызвал желание датировать ее более достоверно. Один из авторов (см.: *Purković M.A.* Two Notes on Medieval Serbian History // The Slavonic and East European Review. London, 1951, v. XXIX, № 73, 545–457 [= *Пурковић М.А.* Доба живописања Сопочана // Гласник Српске православне цркве. Београд, 1952, XXXIII, 29]) попытался отнести создание фресок к концу 50-х гг. XIII в. Однако опровергнуть эту дату легко может один-единственный факт: в композиции «Смерть королевы Анны» в Сопочанах не изображена жена короля Драгутина, из чего следует, что возникли фрески до 1268 г. Намного вернее точка зрения С. Мандича (см.: *Мандић С.* Три портрета у Сопочанима // Књижевне новине. Београд, 1954, 30.IX), согласно которой среди трех сербских архиепископов, написанных в алтаре, находится Савва II, занявший архиепископский престол Сербии в 1263 г., тем самым предполагается, что фрески возникли в том же году или в следующие за ним годы. Об этом см. также: *Радојчић С.* Фреске из Сопочана. Београд, 1953, 7; *Djurić V.J.* Sorćani, 22–27; *Николић П.* // Борба. Београд, 1965, 7.III; *Ђурић В.Ј.* Када су сликане фреске у Сопочанима // Там же, 1965, 28.III.

В послевоенных многочисленных справочниках и книгах о византийском или сербском искусстве сопочанские фрески выделены как значительнейшее произведение византийской живописи XIII в. См.: *Lazarev V.* Storia, 298–300 (= *Лазарев В.Н.* История византийской живописи, I, 175–177); *Grabar A.* La peinture, 148, 151; *Idem.* Byzance, 168; *Idem.* Europe orientale, 61–62; *Радојчић С.* // Историја народа Југославије. Београд, 1953, I, 482; *Радојчић С.* La pittura, 301–304; *Он же.* Сликарство, 54–59; *Idem.* Geschichte, 35–37; *Радојчић С., Talbot Rice D.*, 10–11, 18–20, tabl. XV–XIX; *Talbot Rice D.* Byzantine Art, 120; *Idem.* The Beginnings, 181–184; *Idem.* Art, 200–203; *Idem.* The Appreciation, 150–152; *Петковић В.* Преглед, 303–307; *Schugwille Ph.* Form, 102–103, Taf. 102–107; *Demus O.* Die Entstehung, 28–29, 46–47; *Ammann A.*, 145–147, Σωτηρίου Γ. Α. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς σχολῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας. Ἀθήνα, 22; Всеобщая история, II, 113–114; *Sas-Zaloziecky W.* Die Byzantinische Kunst. Frankfurt/M. — Berlin, 1963, 143, 145, 146; *Molé V.*, 152–155; *Ђоровић Љубинковић М.* XIII век, 19–23; *Алешина Л.С., Яворская Н.В.*, 28–35; *Stern H.*, 146–147; *Delvoye Ch.*, 334; *Papaioannou K.*, 74, 197; *Volbach W.F., Lafontaine-Dosogne J.*, 135–136, 260–261, 272; *Beckwith J.* Art, 136–137; *Schug-Wille Ch.*, 216, 224; *Ђурић В.Ј.* XIII век, 34–42; The Cambridge History, 250–351. Параллельно с этим фрески Сопочан вошли в книги более популярного значения: *Месенел Ф.* Срп. споменици, 362; Споменици културе, 214–222; *Велић С.* Сопочанска размишљана // НИИ. Београд, 1953,

6. XII; *Chatzidakis M., Grabar A.*, 32; Сербия, 227–231; *Радочић С.* // Семд стотина година Сопочана. Београд, 1965, ил. XXI–XXVI; *Babić G. Sopoćani* // LE, 1966, IV, 255; Нови Пазар, 135–146. В недавние годы написан ряд монографий о Сопочанах различного объема и назначения, которые помогли подвести итог старым исследованиям, познакомить с новыми, популяризировать культурные ценности прошлого Сербии: *Radović S. Freske iz Sopoćana*. Београд: Jugoslavija, 1953; *Мандић С.* Сопочани. Београд: Завод за заштиту и научно проучавање споменика културе НР Србије, 1959; *Рајковић М.* Сопочани. Београд: Југославија, 1967; *Djurić V. J. Sopoćani* (адесь наряду с текстом даны 60 репродукций в цвете и схемы расположения фресок); *Мандић С.* Сопочани. Београд: Турист. штампа, 1965; *Grabar A., Velmans T. Gli affreschi della chiesa di Sopoćani*. Milano-Ginevra: Fratelli Fabri e Skira, 1965.

Хотя многие вопросы хронологии и иконографии, так же как и проблемы, связанные со стилем фресок, разъяснены в монографиях и общих обзорах, все-таки определенные работы по отдельным проблемам иконографии и стиля фресок в Сопочанах заслуживают специального внимания.

Цикл фресок о ветхозаветном Иосифе особенно привлек исследователей. В Петкович (*Петковић В.* Прича о «прекрасном Јосифу» у Сопочанима // ГСНД, 1925, I, 34–48) описывает тематику цикла и лишь частично занимается иконографией. Р. Любинкович (*Ljubinković R. Sur le symbolisme de l'histoire de Joseph du narthex de Sopoćani* // L'art byzantin du XII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopoćani, 1965. Београд, 1967, 207–237) выдвигает тезис о том, что цикл об Иосифе в Сопочанах выполнен под влиянием сербского двора, содержит прямой намек на жизнь Стефана Немани, что его «редакция» необычна, ибо ее разработали сербские архиепископы на основе жития Стефана Немани, и прежде всего Жития, которое написал Доментиан. В народе в окрестностях Салоник также верили еще и в XIX в., что цикл представляет собой иллюстрацию жития одного из сербских правителей — тогда думали, Стефана Дечанского (см.: *Гильфердинг А.* Путovanje по Херцеговини, Босни и Старој Србији. Сарајево, 1972, 137).

А. Грабар (*Grabar A. Les cycles d'images byzantines tirés de l'histoire biblique et leur symbolisme princier* // Старинар. Београд, 1970, нов. сер., XX(1969): Зборник Ђурђа Бошковића, 133–137) соглашается с иконографическим анализом Любинковича и приводит в качестве примеров предметы прикладного искусства Византии, предназначенные для мирян, на которых также изображены сцены из жизни Иосифа, намекавшие на жизненный путь определенного правителя. Напротив, В. Джурич (*Djurić V. J. Sopoćani*, 40–41, в изд. на серб. яз. с. 44–45) приводит доводы для обоснования иного замысла при иллюстрировании этого цикла: он считает, что Иосиф показан тут как пример архиереям и что цикл как-то связан с епископской кафедрой. Этим различным воззрениям на иконографию цикла об Иосифе в Сопочанах необходимо посвятить особое исследование. В настоящее время достаточно подчеркнуть, что сербские писатели XIII и XIV вв. обычно сопоставляли Неманю с отцом Иосифа Иаковом, а Савву — первого епископа Сербского — с Иосифом (что отнюдь не случайно) и что имеется целый ряд метафор в сербской литургической поэзии средних веков, которые непосредственно указывают на святительскую символику иллюстраций из жизни Иосифа.

Два автора (*Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 147–149) в своей статье описывают и анализируют иконографию Успения. А. Грабар (*Грабар А.* Нерукотворный

Спас Ланского собора. Прага, 1930, 16–17) сосредоточил внимание на типе Нерукотворного образа, изображенного в северной певнице Сопочан, напоминающего убрус Вероники, в силу чего автор думает, что его иконография западного происхождения. Между тем сопочанский образец старше западных, так что трудно согласиться с идеей о влиянии Запада. Скорее, как и в некоторых других случаях, излюбленные в иконографическом отношении сюжеты на Западе XIII и XIV вв. ведут свое происхождение из Византии, но в византийском мире сохранилось мало памятников, в которых они представлены.

М. Чорович-Любинкович (*Боровић Љубинковић М.* Одраз, 52–53) предположила, что изображение св. Стефана, который держит камень краем плаща, написано под западным влиянием и что фрески из жития св. Стефана в северном приделе рядом с притвором возникли позднее фресок в наосе и притворе. Также и П. Мийовић (*Мијовић П.* Фреске у певници цркве Балше III у Прасквици // Старинар, 1959, нов. сер., IX–X, 349–352) видит в изображении св. Стефана с камнем западное влияние. Тот же автор (см.: *Mijović P.* Personifications des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani // *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopoćani*, 1965. Beograd, 1967, 239–248) анализирует подобную деталь в «Страшном суде» и находит ее античные основы. Р. Николич (*Николић Р.* Сопочански медаљони // Саопштења, 1970, IX, 73–75) дополняет изучение сопочанской живописи публикацией святых, изображенных в медаљонах на подпрудных арках. См. также: *Живковић Б.* Накнадно уочен детаљ на лику св. апостола Петра у Сопочанима // Саопштења, 1969, VIII, 117 (публикується изображение св. Петра из северной певницы, держащего в руке большой крест); *Dufrenne S.* Programme, 38–40, 42–45 (появление некоторых циклов и сцен в Сопочанах связывается с влиянием литургии); *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 56, 118, 126 (исследуется цикл, посвященный Богородице в жертвеннике церкви, причем автор предполагает, что эти фрески не XIII в.); *Walter Ch.* Conciles, 107, pas. (рассматривается иконография Вселенских соборов в Сопочанах); *Николић Р.* Белешке о сопочанском живопису // Саопштења, 1969, VIII, 101–103. В последней работе выдвигается совершенно произвольное мнение о том, что четыре собора из восьми, изображенных на восточной стене притвора Сопочан, представляют собой сербские государственные соборы и что они вставлены позже, в правление короля Драгутина. Свою позицию автор мотивирует одной технической деталью — они якобы написаны на новом, нанесенном позже штукатурном слое — и опирается на факт, что на соборе, представленном над «Тайной вечерей» также тем соборы написаны на штукатурном слое не позднее, а одновременно с соседними росписями, так как на соединениях слоев появились трещины и пыль, что имеет место и на остальных стенах в притворе на той же высоте стен. Что же касается сцены собора, которым руководит царская пара, то К. Волтер (*Walter Ch.* Conciles, 107, pas.) опознал здесь изображение II Никейского собора. Заново изучены в Сопочанах и исторические композиции, и ряд портретов Неманичей. См.: *Winfield D.*, 251–278; *Grabar A.* Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks: Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin // *DOP*, 1960, XIV, 131–133 (объясняется «горизонтальное генеалогическое древо» Неманичей); *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, I, 71–90 (рассматривается

возникновение цикла, посвященного Симеону Немане, особенности его иконографии возводятся к книжной деятельности св. Саввы Сербского); *Он же*. Ист. композиции, III, 104–105, 108–112 (об иконографии «Смерти королевы Анны»); *Babić G.* Chapelles, 134, 144–145 (анализируются темы и иконография боковых капелл); *Velmans T.* Le portrait, 95, 110–111, 116–120, pas. (систематизируется иконография портретов XIII в. в Сопочанах и в других памятниках Сербии и Византии; ср.: *Милошевић Д.* Срби светители, 155–157, 194, pas.).

О появлении некоторых стилистических особенностей в сопочанской живописи и декоре Сопочан см. также: *Ненадовић С.* Две реконструкције штукпластике у српској средњовековној архитектури // ZZSK, 1959, IX, 84–92 (исследуется украшение по стучу на фресках); *Николић Р.* Белешке о сопоћанском живопису // Саопштења, 1969, VIII, 103–115 (автор видит в мотивах стучовой резьбы и в рельефах, изображенных на постройках в сцене «Успение Богородицы», влияние западного, итальянского искусства, хотя все эти элементы были устойчивыми для византийской художественной традиции); *Радојчић С.* Псалтир бр. 46 из Ставрониките и сопоћанске фреске: Студије о уметности XIII века // Глас САН, Београд, 1959, ССXXXIV, књ. 7, 33–39 (указывает на большую стилистическую близость этих двух произведений); *Радојчић С.* Sopoćani et l'art européen du XIII<sup>e</sup> siècle // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967, 197–206 (характеризует эстетические идеи Византии и Запада, которые сделали возможным появление классицистических решений в искусстве Запада и Востока, близких по духу сопочанским); *Stojaković A.* La conception de l'espace défini par l'architecture peinte dans la peinture murale serbe du XIII<sup>e</sup> siècle // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Beograd, 1967, 169–178; *Стојаковић А.* Архитектонски простор, 76–77, 118–120, 123 (исследует сопочанские архитектурные фоны в композициях и как роль в передаче пространства); *Velmans T.* Le rôle, 192–193, pas.; *Eadem.* Les valeurs, 52–54 (близкая проблематика — анализ средств передачи эмоциональной жизни и появление античных влияний в живописи XIII в., особенно в Сопочанах); *Djurić V. J.* La peinture, 151–153, 159 (дан документальный анализ появления имитации мозаичного золотого фона в Сербии и Сопочанах в XIII в., обосновано утверждение о работе в Сопочанах византийских художников); *Subotić G.* Aperçus sur certains traits stylistiques de l'oeuvre de Domentijan et de la peinture monumentale du XIII<sup>e</sup> siècle // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle: Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967, 125–130 (устанавливает общие черты в стиле писателя Доментиана и фресок XIII в., особенно фресок Сопочан).

Лучшие фотографии сопочанских фресок, кроме монографии о Сопочанах В. Джурича, опубликованы в кн.: *Millet G.* La peinture, II, p. VII–VIII, pl. 1–48, 97–99 (см. рец.: *Радојчић С.* // BZ, 1959, Bd. 52, 124–125); *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.,* 25–26, Plan 16–17, Taf. 115–142.

Приблизительно в то же время, когда возникла сопочанская живопись, созданы и фрески в церкви Богородицы Быстрицкой (Волявац) на Лиме. Их ктитором был также Урош I, его портрет сохранился на западной стене. На западном фасаде просматриваются фрагменты «Рождества», «Введения во храм Богородицы» и фигура архангела Михаила (см.: *Илић Ј.* Црква Богородице у Бистрици — Волявац // ЗЛУ, 1970, т. 6, 208–217). В иконографическом отношении фрески связаны с живописью Грацаца, но их стиль из-за поврежденности не поддается

никакому анализу. См.: *Mujović P.* «Волявац» и Давидовица // *Историја Црне Горе*. Титоград, 1970, II/1, 256–257 (здесь указана и предшествующая, менее значительная литература).

- 42 Живопись Градаца изучена меньше других сербских памятников XIII в. До появления специальной монографии (*Бошковић Ђ., Ненадовић С.* Градац. Београд, 1951) она была лишь частично известна по отдельным работам. См.: *Петковић В.* Преглед, 73–74; *Pethović V.* La peinture, I, 29a; II, pl. XXXIII; *Окунев Н.* Портреты, 82; *Радојчић С.* Портрети, 27. Некоторые иконографические особенности градацких сцен из евангельского цикла давно исследованы. См.: *Millet G.* Iconographie, 142, 144, 155, 157–158, 163 (превосходное градацкое «Рождество Христово»); *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 149–150 («Успение Богородицы»); *Петковић В. Р.* Неки антички мотиви у старом живопису српском // *Strena Buliciana*. Zagreb-Split, 1924, 471–472 (о появлении Мойры в «Рождестве Богородицы»).

Об иконографических параллелях необычно решенному градацкому «Рождеству Христову» в иконах и миниатюрах см.: *Sotiriou.* Icônes, I, pl. 43–45; II, p. 59–62; *Millet G.* Iconographie, fig. 654, 655; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи, II, 253. Точно такое же «Рождество Христово» находится на переписанных фресках Кириллового монастыря в Киеве, которые возникли в конце XII в. О примерах подобного решения в римской пластике см.: *Picard Ch.* La sculpture antique de Phidias à l'ère byzantine. Paris, 1926, 453–455; *Nasch E.* Dictionary of Ancient Rome. New York, 1961, I, 126–130.

Необычность иконографии Христа во гробе, изображенного в конхе диаконника в Градаце, заметил еще Г. Милле (*Millet G.* Iconographie, 483–488), который исследовал ее, нашел истоки в византийской церковной познани, а живописные параллели — в произведениях Византии XII в. и фресках в Сербии, на Руси и на Афоне. Однако осталось незамеченным, что Богородица из конхи жертвенника имеет непосредственную связь с изображением усопшего Христа в диаконнике. Она молитвенно протягивает к нему руки и оплакивает его, как на фреске Маркова монастыря (после 1376 г.) или на иконе монастыря Преображения в Метеорах конца XIV в. сербской заказчицы Марии Прелобович. На упомянутой иконе сохранилась более поздняя запись с указанием, что икона ставится к плащанице в церкви на Великую субботу (см.: *Xyngopoulos A.* Βυζαντινά εἰκόνες ἐν Μετεώραις // 'Αρχαιολογικόν δελτίον, 1926, № 10, 45). Очевидно, что и на этой иконе, и на фреске в Градаце представлен Плач Богородицы над усопшим Христом из повечерия Великой пятницы, который относится и к Великой субботе и был сочинен Симеоном Логофетом. Следует, однако, подчеркнуть, что изображение в Градаце имело и символическое значение, а именно: под Богородицей в жертвеннике и под Христом во гробе в диаконнике написано по одному святителю, служащему за престолом, на котором находятся литургические сосуды. Хотя эти фрески повреждены (так что ясно не видно, что же поставлено на престол), все-таки это одно из редких изображений в жертвеннике, в котором, как и в главной апсиде, представлено «Поклонение архиереев Христу-жертве». Так изображены св. Савва Сербский и св. Арсений Сербский, служащие за престолом, над которым помещен Христос Агнец в жертвеннике в Пече; так в Матейче, в Марковом монастыре и в Люботене показаны архиереи, «копьями» пронзающие Христа Агнца, который лежит на дискосе (см. наши примечания об этих памятниках).

Несомненно, это иллюстрация части Чина проскомидии, во время которой, преуговаряя Евхаристию, вспоминают голгофскую жертву, которая в Градце представлена наверху, над архиереями, фигурами Христа во гробе и оплакивающей его Богородицы. Развитие иконографического типа «Не рыдай мене, Мати» и его символическое значение на многочисленных примерах частично исследовал В. Н. Лазарев (см.: *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись, 250–254; ср. также: *Myslivec J.* Dvě studie, 13–52, где изучается иконография Христа во гробе; о градацком изображении см. на с. 18). О влиянии Плача Богородицы и литургических текстов с этой же тематикой на сербскую народную поэзию см.: *Костућ Драг.* Старост народног епског песништва нашег // *Јужнословенски филолог.* Београд, 1933, XII, 58 и сл. Об иконах и эмалях с изображением Христа во гробе см.: *L'art byzantin — art européen.* Athènes, 1964, 238, 258–259, 260–261, 404 (где о них дана вся более старая литература); *Amiranachvili Ch.* Les émaux de Géorgie. Paris, 1962, 55–56.

Уже говорилось о том, что градацкий Христос во гробе, которого оплакивает Богородица, является самым ранним изображением сцены такого рода в стеной живописи. Между тем живопись сопочанского жертвенника старше градацкой на десять лет и превосходит в известном смысле это изображение: над проходом, который ведет из жертвенника в певницу, находится поясное изображение перед крестом Христа во гробе, но нет оплакивающей его Богородицы (изображение в большей части утрачено). См.: *Djurić V. J.* Sopoćani, 134 (рис. фресок жертвенника). Об иконографии Христа во гробе см.: *Pallas D. I.* Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz. München, 1965, 197–231 (с примерами и более старой литературой); *Dufrenne S.* Programme, 39–40 (с примерами из XIII в. и с выводами о евхаристической символике этого изображения).

Иконографию цикла Богородицы в градацком притворе изучила Ж. Лафонтен-Дозонь (см.: *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 45, 87, 206, pas.). Однако она исследовала лишь несколько композиций этого плохо сохранившегося цикла: «Благовещение Анне», «Встреча у Золотых ворот», «Рождество Богородицы», «Ласкание Богородицы», «Благословение нереев», «Введение во храм». Все эти сцены находятся на западной и северной стенах. На южной стене можно распознать остатки композиции «Отвержение даров», а на восточной — «Поручение Богородицы Иосифу» и, возможно, «Благовещение». Вместе с тем в этом труде об иконографии богородичного цикла выдвигается утверждение о том, что фрески градацкого притвора относятся к XIV в. При этом автор ссылается на различия в написании фона: якобы фрески в наосе сделаны на желтом фоне в подражание мозаике, а в притворе — на синем. Однако, даже если было бы так (что не соответствует действительности, так как только фрески на боковых стенах алтаря и «Благовещение» над входом в церковь имеют синий фон, все же остальные — и в наосе, и в притворе — желтый фон), это не может служить основанием для различной датировки живописи в Градце. Сербь в течение всего XIII в., начиная с церкви Богородицы в Студенице, располагали на стенах наиболее важных в сакральном отношении компартиментов храма фрески на желтом фоне, когда-то покрытом золотыми листочками, фрески же с синим фоном помещали на стенах менее важных или второстепенных пространств, обычно там, куда верующий попадал редко, то есть на местах, скрытых от его глаз. Эту «иерархию» фресок сербы переняли у византийцев, у которых уже с XI в. установился обычай одновременно

делать мозаики в алтаре и в центральных пространствах церкви, а фрески с голубым фоном — во второстепенных пространствах церкви или вне алтарной апсиды. Об этом обычаяе в Византии, на Руси, в Грузии и на Западе см. наше примеч. 17.

О зависимости программы фресок Градаца от программы в Студенице см.: *Djurić V. J. La peinture*, 160–162.

Об иконографии цикла св. Симеона Немани в южной капелле возле притвора, где сохранились лишь фрагменты сцен, см.: *Ђурић В. Ј. Ист. композиције*, I, 72 и сл. Об иконографии цикла, посвященного св. Савве Сербскому, см.: там же, II, 121–131. См. также: *Ђоровић Љубинковић М. Одрас*, 53 (исследовательница выдвигает гипотезу, согласно которой сцены в наосе могли изображать «Перенесение тела Стефана Первоверхнего»); *Babić G. Chapelles*, 145; *Милошевић Д. Срби светители*, 157, 164–165.

С. Райоичич (*Радојчић С. Сликаство*, 70–71; *Radović S. Geschichte*, 39–40) кратко остановился на градацкой живописи и выдвинул предположение, что она возникла в два этапа: фрески в наосе до 1276 г., а в притворе — в последние десятилетия XIII в. Такое же заключение см.: *Subotić G. Gradac // LE*, 1962, II, 442. Между тем расчистка фресок, предпринятая в 1962, 1968 и 1969 гг., показала, что здесь работали одни и те же художники (см.: *Живковић Б. Конзерваторски радови на фрескама манастира Градца // Саопштења*, 1969, VIII, 119–127; здесь изданы и лучшие прориси сохранившихся фресок). Живопись Градаца мимоходом упоминают также авторы кн.: *Споменици културе*, 229–230 (где вся живопись отнесена к рубежу XIII и XIV вв.); *Србија*, 201–202 (где принимается как несомненное положение о том, что Градац расписывали живописцы сопочанского притвора, о чем упоминается в статье: *Николић Р. Белешке о сопоћанском живописцу // Саопштења*, 1969, VIII, 109); *Lazarev V. Storia*, 300–301; *Ђурић В. Ј. XIII век*, 42–45.

Спор вокруг датировки градацких фресок проистекает оттого, что сведения, почерпнутые из источников, и данные, полученные «с натуры», отличны друг от друга, а именно: сербский писатель Даниил II говорит, что Градац строила королева Елена после смерти своего мужа (см.: *Животи краљева и архиепископа српских*. Изд. Л. Мирковић. Београд, 1935, 58), а на ктиторской фреске король изображен живым. Дж. Бошковиц и С. Ненадович (*Бошковић Ђ., Ненадовић С. Градац*, 1) разрешили эту проблему правильно: они считают, что живопись возникла до 1276 г., веря больше градацкому живописцу, чем позднейшему писателю.

Лучшее фотодокументальное издание градацких фресок см.: *Millet G. La peinture*, 1957, II, p. VIII, X, pl. 49–66.

- 43 О третьем слое живописи церкви Св. Петра, который недавно раскрыт, вместе с остальной живописью храма см.: *Лађевић М. Резултати*, 157–162 (автор датирует фрески XIII в., но предполагает, что они могут относиться к концу XII в., что совершенно неверно); *Николић Р. Петрова црква*, 6–7 (помещает их в первую половину XIII в. и впервые репродуцирует две детали этих фресок); *Радојчић С. Сликаство*, 13–19 (датирует их верно концом XIII в., но при этом не отделяет четко фрески XII–XIII вв. от росписей конца XIII в.); *Нови Пазар*, 125 (точно перечислены сюжеты этого слоя фресок, которые датированы концом XIII в.). Наиболее полная публикация фресок: *Ђоровић Љубинковић М. Живопис*, 42–49 (где даны и лучшие аналогии для точной датировки фресок концом XIII в.). См. также: *Ђурић В. Ј. XIII век*, 45–46. Этот слой фресок мы называем третьим, хотя существуют некоторые



фрагменты, в основном фресок с декоративными мотивами, которые написаны в промежуток времени между тремя основными слоями живописи церкви Св. Петра.

- 44 На фрески притвора короля Драгутина обратил внимание Н. Л. Окуев (*Окуев Н. Л. Столпы святого Георгия* // SK, 1927, I, 238), который думал, что они относятся к началу XIV в. и переписаны в XVI в. Их заметил в свое время А. Гильфердинг (*Гильфердинг А. Путешествие по Херцеговине, Боснии и Старой Сербии*. Сараево, 1972, 130), который точно переписал все надписи над головами портретированных Неманичей в приделе Драгутина (с. 129–137). С. Радойчић (*Радойчић С. Портрети*, 27–28) опубликовал все надписи около портретов правителей в капелле и датировал живопись на основании источников 1282 или 1283 г. Затем М. Пуркович (*Пуркович М.* // ГСНД, 1938, XIX, 245) занялся историей Столпов Св. Георгия в правление короля Драгутина. В. Петкович (*Петкович В. Преглед*, 113–116) первым дал полное описание тематики фресок в притворе, а частично и в приделе, хотя с небольшими ошибками. Г. Милле (*Millet G. La peinture*, I, pl. 30) публикует репродукции части фресок, созданных в правление Драгутина.

Никто из более ранних исследователей не уделил большого внимания живописи сводов капеллы, где написаны четыре знаменитых сербских собора. Только в самое недавнее время она замечена, опубликована и исследована с точки зрения иконографии. См.: *Ђурић В. Ј. Успомена на Дежевски сабор* // Политика. Београд, 1963, 6. I; *Он же. Ист. композиције*, II, 131–137. См. также: *Walter Ch. Conciles*, 109 (но здесь ошибочно сказано, что речь идет о Столпах Св. Георгия около Иванграда); *Милошевић Д. Срби светитељи*, 157–158, 194–195.

О происхождении художника и выполнении им сербских надписей с грецизмами см.: *Ђурић В. Ј. La peinture*, 156.

Об этих фресках см. также: *Радойчић С. Ђурђеви Ступови* // EJ, 1958, III, 208; *Каџанин М. Ђурђеви Ступови* // LE, 1962, II, 164; *Babić G. Chapelles*, 168–169; Србија, 203; Нови Пазар, 133–135; *Ђурић В. Ј. XIII век*, 46–48.

В настоящей работе ко времени правления Драгутина отнесена огромная фреска св. Георгия на коне, написанная над входом из нартекса в наос. Обычно она датируется XII в., хотя находится на том же слое штукатурки, что и остальные фрески нартекса, и во всем соответствует другим сохранившимся фрескам, созданным при Драгутине. Греческая надпись около головы св. Георгия показывает вероятную связь с фресками наоса XII в. В надписях в приделе, хотя они и сербско-славянские, чувствуется, что их делал грек, обученный сербскому языку. Он и мог в эту фреску вставить греческую надпись. После обнаружения рисунка по штукатурке под фресками XII в. (см. наше примеч. 24) думали, что это эскиз огромной фрески. Действительно, рисунок очень похож на обоих изображениях. Однако этот, более ранний, рисунок мог послужить живописцам и для какой-то другой фрески или иконы и только позднее, в правление Драгутина, с них мог быть перенесен на фреску над входом из притвора в наос.

О стилистическом сходстве этих фресок с росписями церквей Св. Евфимии в Константинополе, которые датируются тем же временем, см.: *Naumann R., Belting H. Taf. 24–33.*

- 45 Последние фрагменты фрескового декора опубликованы лишь несколько лет тому назад (см.: *Ђоровић Љубинковић М. Остаци живописа у Давидовици* // Саопштења,

1961, IV, 124–135). Автор тщательно описала фрески и точно их датировала; она ошиблась лишь в утверждении, что в парусах северной капеллы написаны евангелисты. В действительности тут изображены святые монахи-гимнографы, по одному в каждом парусе. Изображения святых гимнографов на аналогичных местах писались в некоторых более поздних валашских церквях. Церковь возводил монах Давид Неманич (см.: *Ђурић В. Ј.* Дубровачки градитељи у Србији средњег века // ЗЛУ, 1967, т. 3, 88–93, с указанием предшествующей литературы), и, возможно, особенности росписи зависели от его воли, хотя, правда, сейчас трудно судить о его идеях в области иконографии. Впрочем, в этой капелле есть и цикл, посвященный св. Димитрию, тезке ктитора до монашеского пострига. См.: *Ђурић В. Ј.* XIII век, 48–49; *Мијовић П.* «Вољавац» и Давидовица // *Историја Црне Горе*. Титоград, 1970, т. II/1, 257.

Давидовица является последним памятником в Сербии XIII в., где фрески написаны на желтом фоне. Известно, что в XIV в. только еще Баньска, усыпальница короля Милутина, имела фрески с золотым фоном, ибо некий писатель раннего XV в. отметил ее как широко известное «баньское золото». Нынешние малые фрагменты живописи в Баньской (в диаконнике и на склонах подпружных арок) указывают, что и на фонах была имитирована мозаичная техника, ибо на желтой основе сохранился оттиск рисунка кубиков смальты.

- 46 Пока Н. Л. Окунев (см.: *Окунев Н. Л.* Арилье, памятник сербского искусства XIII века // SK, 1936, VIII, 221–254) не исследовал арильские фрески, они были известны лишь частично. См.: *Millet G.* Iconographie, 123, 229, 271, fig. 74 (внимание сосредоточено на некоторых редких явлениях в иконографии арильских фресок); *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 149–150 (исследовано «Успение Богородицы»); *Petković V.* La peinture, I, pl. 25–28; II, 16–17, pl. XXX–XXXII (перечисление тем, репродукции некоторых характерных фресок); *Окунев Н.* Портреты, 82–85; *Радојчић С.* Портрети, 30–34; *Пурковић М.*, 29–31 (эти авторы сосредоточили внимание на исторических личностях). Дж. Бошковиц (см.: *Бошковић Ђ.* Натписи, 8–9) открыл и опубликовал надпись об украшении церкви в 1296 г., которая помещена на кольце барабана купола, там же, где и в церквях Богородицы в Студенице, в Сопочанах; по-видимому, расположение надписи с именем ктитора на этом месте было обычаем в Сербии XIII в.

До расчистки фресок в 1955 г., кроме названных выше исследователей, свои работы посвятил Арилье В. Петкович (*Петковић В.* Преглед, 5–8), перечислил сюжеты фресок и писал об истории и архитектуре церкви. Во время расчистки в северном окне западной траверс художники-реставраторы открыли надпись: МАР-ПОУ (*Јађевић М.* Радови на живопису у Ариљу, Велућу и Жежевици // *Саопштења*, 1956, I, 42–43). Объяснение ее см.: *Радојчић С.* Студије о уметности XIII века // *Глас САН*. Београд, 1959, ССXXXIV, кн. 7, 40–45; *Радојчић С.* Die Entstehung, 110–111; *Delvoye Ch.*, 347; *Ђурић В. Ј.* La peinture, 156.

Научная документация об Арилье значительно пополнена в последние годы. См.: *Millet G.* La peinture, II, 68–87, 101, 103 (опубликована большая часть фресок в черно-белых репродукциях); *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 26–27, Taf. 143–158, Plan 18–19 (опубликованы схемы расположения и репродукции фресок); *Петковић С.* Арилье. Београд: Јгославија, 1965 (вместе с кратким текстом

опубликованы репродукции самых лучших фресок); *Живковић Б.* Арилье. Београд, 1971 (опубликованы схемы всей арильской живописи).

Исследование некоторых стилистических проблем см.: *Миљковић-Пепек П.* Порекло једног стилског елемента на фрескама Св. Софије у Охриду // ЗРВИ, 1958, V, 125–128 (о происхождении приема обрамления фигур белым контуром); *Radojčić S.* Geschichte, 42; *Радојчић С.* Сликарество, 72–73; *Ђурић В. Ј.* XIII век, 49–53 (где арильская живопись включена в историю византийской и сербской живописи); *Стојаковић А.* Архитектонски простор, 120, 193, pas. (объясняется способ передачи пространства с помощью изображенных в композициях построек).

Об иконографии Собора Немани см.: *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, II, 134–141 (с более старой литературой); об иконографии сцены смерти епископа Меркурия см.: *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 107, pas. См. также: *Velmans T.* Le portrait, 116, 122, pas. *Милошевић Д.* Срби светители, 158–159, 193, 195, pas. О сценах жития св. Николая в диаконнике: *Babić G.* Chapelles, 134. О Вселенских соборах и Соборе Немани: *Walter Ch.* Conciles, 109–110. Определенные особенности в иконографии «Древа Иисеева» отмечены в работе: *Garidis M.* L'ange en cheval dans l'art byzantin // Byzantion, 1972, XLII, 32, 34–35; Штефанеску (*Ștefănescu J. D.*, 470) упоминает цикл, посвященный Жертвоприношению Авраама в притворе Арилье и анализирует, привлекая ряд других примеров (с. 460–471), евхаристическую символику этих композиций. Однако в Арилье живописец, очевидно, не хотел подчеркивать этот оттенок, ибо вся иконография арильского притвора имеет другой смысл: рядом с композициями Вселенских соборов изображен Собор Немани против еретиков, а «Древо Иисеево» — рядом с ктиторской композицией. Очевидно, твердость веры Авраама является основным содержанием цикла, и та же идея лежит в основе остальных изображений в притворе Арилье. По-видимому, ветхозаветные композиции в притворе несут другую идею, чем такие же изображения в алтаре. Сила веры и преданность законам церкви являются основным содержанием фресок в притворе Сопочан.

В росписи Арилье существует особый подбор изображений святых в нижних ярусах певниц: Богородица, Иоанн Предтеча, св. Ахиллий — патрон храма, Иоанн Златоуст, Козьма и Дамиан, Петр и Павел (южная певница) и святые воины (несколько они просматриваются по остаткам живописи в северной певнице). Этот выбор прямо зависит от молитв во время иссечения частиц из просфоры — Агнца, которыми приобщаются по ходу Чина проскомидии, когда все указанные выше святые поминаются в определенном порядке. Почти идентичный выбор сделал и живописец, написав на полях иконы Распятия XI–XII вв. из монастыря Св. Екатерины на Синае поясные изображения святых (см.: *Isbopes*, p. XII, LXXXI, pl. 21), однако их порядок объясняют молитвой о заступничестве, хотя эта молитва их всех не охватывает.

Арильская живопись, несмотря на то что она опиралась на стилистические традиции Сопочан, обнаруживает особенности, общие с другими одновременными памятниками Византии. Два памятника последнего десятилетия XIII в. — мозаики церкви Паригоритиссы в Арте и фрески в Оморфи Экклесии в Афинах — более всего схожи с росписями Арилье: тождество в отдельных местах таково, что предполагает непосредственный контакт художников. Это особенно относится к произведениям лучшего арильского живописца из афинской церкви, выполнившего лишь фрески в средней травее южной капеллы. См.: *Orlandos A.* Ἡ Παρθογόρησις

της Ἀρτης. Ἀθήνα, 1963, pl. 22, 30; Βασιλάκη-Καρακατσάνη Ἀ. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἑκκλησίας στὴν Ἀθήνα. Ἀθήνα, 1971, πίν. 41, 47.

Более популярные тексты об арильских фресках см. в кн.: Споменици културе, 132–133; Србија, 191–193; *Molé V.*, 155. Энциклопедические тексты об Арилье см.: *Radojčić S.* // EJ, 1955, I, 204; *Kasanin M.* // LE, 1959, I, 155. Об арильской живописи в общих обзорах византийского искусства см.: *Lazarev V.* Storia, 302–303; *Grabar A.* Europe orientale, 62; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 261, 273.

- 47 Впервые на фрески в этой небольшой церкви указал П. Попович (см.: *Поповић П.* Прилог за студију старе српске црквене архитектуре // Старинар. Београд, 1923, III сер., I, 114). Но он лишь отметил их существование. Большое внимание обратил на них Л. Миркович (*Мирковић Л.* Још нешто из Маркова манастира код Скопље // ГСНД, 1925, I, 304–307). Он их не исследовал целиком, лишь частично перечислил и датировал примерно XIV или XV в. К. Балабанов (*Балабанов К.* Кому је посветена црква на св. Никола или на св. Богородица // Весник на Музејско-конзерваторското друштво на НР Македонија. Скопје, 1955, год. III, № 1, 16), открывший во время работ по консервации и расчистке живописи наряду с остальными, ранее неизвестными живописными фрагментами и лик Богородицы Умиление в люнете над входом, показал, что храм некогда был посвящен Богородице, ибо внутри есть посвященный ей цикл. Три автора (см.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 31–32) подчеркнули значение этих росписей и точно их датировали концом XIII или началом XIV в. Полностью фрески изучила Г. Бабич (*Babić G.* Les fresques de Sušica en Macédoine et l'iconographie originale de leurs images de la vie de la Vierge // CA, 1962, XII, 303–339), причем обратила особое внимание на самые нетрадиционные иконографические решения и тщательно описала тематику всех остальных фресок. Об иконографии богородичного цикла писала и Ж. Лафонтен-Дозонь (*Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 46, 113, 123, 126, 183, 203). О фресках см. также: *Радојчић С.* Сликаство, 76–77 (датирует их самым концом XIII в.). Недостаточно еще подчеркнуто, что славянские надписи этой церкви даны в правописании с юсами. Славянские надписи на фресках появляются в Македонию только после завоевания Милутином этих областей, но они обычно даются в сербской редакции. Если основываться на том, что сельский священник в Сушице упоминается уже в 1299/1300 г. в грамоте короля Милутина (см.: *Новаковић С.* Законски споменици српских држава среднега века. Београд, 1912, 615), то можно предполагать, что появлению юсового правописания способствовало низшее духовенство, которое до того знало именно эту, а не сербскую редакцию. Появление священника в Сушице предполагает существование церкви уже в 1299/1300 г.

- 48 Первым обратил внимание на эти фрески В. Петкович (*Petković V.* La peinture, II, 41, pl. LXXXII–LXXXV), включив их в группу, которую довольно произвольно назвал печской школой. Он описал с пропусками и их тематику (*Петковић В.* Преглед, 250), датируя их широко — XIV в. — и ошибочно присоединяя к ним фрески в певницах церкви, которые возникли значительно позднее. Кроме того, он принимал изображение Стефана Первовенчанного за фигуру Драгутина. Особое внимание уделил фрескам С. Радоичич, который датировал их концом XIII в. и рассматривал не только их своеобразную иконографию, но и отдельные стилистические элементы, важные для понимания эволюции искусства, например развитые кулисы на фонах

композиций. См.: *Radović S.* Die Entstehung, 113–114; *Idem.* La pittura, 306–310 (обосновывается вероятность прихода живописцев Печа из Охрида); *Radović S.* Сликаство, 74–76 (наиболее значительный текст об этих фресках). См. также: *Љубинковић Р.* Апостоли, XIV–XVI, ил. 38–59 (здесь фрески лучше всего воспроизведены, но автор, связывая их стилистически с фресками церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, полагает, что они относятся к первой четверти XIV в. или даже ко времени правления короля Стефана Дечанского. Их возникновение и стиль он связывает также с некоторыми фресками Печа, которые в действительности ни по времени, ни стилистически не относятся к живописи данных фресок; первую фигуру в ряду Неманичей — Уроша I — он считает Неманей, что несостоятельно). *Р. Хаманн-Мак Лин и Х. Халленслебен (Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H., 24, Plan 14, 15)* описывают расположение фресок с определенными ошибками в трактовке сюжетов и относят их примерно к 1330 г. Краткие замечания об этой живописи даются в кн.: *Миљковић П.* Патријаршија, 11 (фрески датированы ранним XIV в.); *Миљковић-Пенек П.* Делото, 227–228 (автор предполагает, что мастера позднее работали в Жиче).

- 49 Фрески церкви Богородицы Левшички обнаружены под известью и штукатуркой только в 1950 г., когда началась их расчистка и консервация. См.: *Ненадоевић С.* Реставрација цркве Богородице Левшичке у Призрену // *ZZSK*, 1953, III, 47–50 (здесь опубликованы первые сведения исторического характера, надписи на архитектуре и фресках, важные для датировки живописи и определения ее мастеров); *Вуловић В.* Чишћење кречног слоја са фресака у Богородици Љевишкој у Призрену // Там же, 252–255; *Живковић Б.* Конзервација фресака Богородице Љевишке у Призрену // Там же, 257–260. До этого времени было известно только о трех портретах Неманичей. См.: *Radović S.* Портрети, 34; *Петковић В.* Преглед, 264. Первое короткое и, естественно, неполное описание системы росписи вновь открытых фресок опубликовано в кн.: *Споменици културе*, 280–282.

Первым собрал все новые сведения о мастерах короля Милутина С. Радойчић (*Radović S.* Мајстори, 19–36), связавший воедино и большое число памятников, в которых они работали.

После выставки копий фресок из церкви Богородицы Левшички, подготовленной художниками-реставраторами Браниславом и Зденкой Живковић, обошедшей многие европейские города, Хаманн-Мак Лин опубликовал небольшую кн.: *Hamann-Mac Lean R.* Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens. Marburg an der Lahn, 1955, в которой фрески описываются и оцениваются с историко-искусствоведческих позиций. Уже тогда началось обсуждение подписи и идентификации живописца и атрибуции фресок. См. наше примеч. 16, где по этому вопросу приводится важная литература и точки зрения на проблему. О замысле, который существовал при создании надписи с именами архитектора и художника — строителя Николая и живописца Астрапы церкви Богородицы Левшички, см.: *Панић Д.* О натпису с именима протомајстори у ексонартексу Богородице Љевишке // *Зограф.* Београд, 1966, № 1, 21–23 (здесь эта пространная надпись приведена полнее всего).

Отдельные, интересные с точки зрения иконографии, сюжеты исследованы в работах: *Radović S.* Једна сцена из романа о Варлааму и Јоасафу у цркви

Богородице Љевишке у Призрену // Старинар. Београд, 1955, нов. сер., III–IV, 77–81 (единственная известная в сербской живописи, но имеющая достаточно параллелей в живописи Византии и Румынии); *Медаковић Д.* Представе античних филозофа и сивила у живопису Богородице Љевишке // ЗРВИ, 1960, VI, 43–55 (автор показал, что призенские композиции с этими сюжетами, в дальнейшем распространившимися, являются самыми ранними примерами в монументальной живописи); *Радовановић Ј.* Прикази Богородице у цркви Богородице Љевишке у Призрену // СКМ, 1963, II–III, 125–129 (проанализировал типы многочисленных изображений Богородицы в этом храме); *Грозданов Ц.* Прилози проучавању Св. Софије Охридске у XIV веку // ЗЛУ, 1969, т. 5, 42–49 (об иллюстрации Канона на Успение Богородицы, составленного Иоанном Дамаскином); *Babić G.* Chapelles, 149 (о темах росписи и функции капеллы на втором этаже экзонартекса); *Walter Ch.* Conciles, 110–111 (об изображении Вселенских соборов в южном нефе); *Борђевић Н.* Стари и Нови завет на улазу у Богородицу Љевишку // ЗЛУ, 1973, т. 9, 15–25 (приведены иконографические аналогии и литературная основа этого уникального изображения); *Давидовић-Радовановић Н.* Сибила царица етиописка у живопису Богородице Љевишке // Там же, 29–42 (дано богословское и иконографическое толкование этих фигур из наружного притвора). О проблемах изображения пространства в композициях росписи церкви Богородицы Љевишки см.: *Стојаковић А.* Архитектонски простор, 70–71, 127–128, 140, 194.

Наиболее полный иконографический и стилистический анализ фресок см. в кн.: *Hallenleben H.* Die Malerschule, 26–29, 43–51, 71–72, 75–77, 80–86, 94–95, 133–148, pas.; *Радојчић С.* Сликарство, 88–96; *Миљковић-Пенек П.* Делото, 228–230. Лучшую фотодокументацию со схемами расположения росписей (однако неполными) см.: *Hamann-Mac Lean R., Hallenleben H.,* 29–31, Plan 23–25, Taf. 182–212. Более краткие заметки об этой живописи опубликованы: *Talbot Rice D., Radojčić S.,* 22–23; *Radojčić S.* Die Entstehung, 120–121; *Idem.* La pittura, 313–315; *Idem.* Geschichte, 60–61, pas.; *Kašanin M.* Bogorodica Ljeviška // LE, 1959, I, 418–419; *Панућ Д.* Богородица Љевишка. Београд: Турист. штампа, 1960; *Bihalji-Merin O.* Bogorodica Ljeviška. Beograd: Jugoslavija, 1963 (с репродукцией фресок в цвете); *Talbot Rice D.* The Beginnings, 184–185; *Idem.* Art, 207–208; *Idem.* Painting, 111–112; *Molé V.,* 158, pas.; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.,* 36–41; *Delvoye Ch.,* 347; *Lazarev V.* Storia, 388–389; *Beckwith J.* Art, 148–149; Косово, 405–407.

Фрески Богородицы Љевишки обычно датируются 1306/1307 г.; к этому времени относится надпись о постройке церкви, помещенная в верхней части апсиды снаружи. В ней наряду с королем Милутином упоминается и призенский епископ Дамиан, принимавший участие в строительстве. Между тем при завершении строительства церкви епископ Дамиан не был на престоле Призенской епархии, ибо на стенах под куполом и на колокольне обнаружены кирпичи с именем епископа Саввы. Савва стал епископом после Дамиана и находился в Призрене до 1309 г., когда был избран сербским архиепископом. Очевидно, нижние части храма до покрытия апсид завершены во времена епископа Дамиана, а верхние части — между 1307 и 1309 гг., при епископе Савве. С. Ненадовић (*Ненадовић С.* Богородица Љевишка. Београд, 1968, 108–185) отводит епископу Савве большую роль в строительстве церкви Богородицы Љевишки, чем это было на самом деле. Но ему представляется, что надпись «ППЬ», возможно, и не означает, что Дамиан был

епископом. Между тем эти буквы — сокращение слова «пискуп», которое часто употребляется для обозначения епископов в Сербии того времени. Из-за этой ошибки разбор внутренней хронологии обновленной церкви Богородицы Левишки в его книге не может считаться удовлетворительным. Поскольку живопись могла быть создана только по окончании строительства и даже через год-два после постройки, что было обычным в средние века, то весьма вероятно, что фрески Богородицы Левишки не были начаты до 1310 г. С. Мандич (*Mandich S.* Један владарски лик у Богородици Љевишкој // Зограф. Београд, 1966, № 1, 24–27) сумел идентифицировать одну фигуру в семье Неманичей, изображенную во внутреннем нартексе церкви, как Стефана Дечанского, сына короля Милутина. Этим он помог определить год, после которого фрески не могли быть написаны: король Милутин пришел в столкновение с сыном в 1314 г., частично его ослепил, отправил в изгнание и на лечение в Константинополь. Отсюда следует, что фрески были завершены до 1314 г. Следовательно, время между 1310 и 1313 гг. было тем периодом, когда была расписана церковь Богородицы Левишки.

Я. Радованович (*Радовановић Ј.* Портрети Немањића у цркви Богородице Љевишке у Призрену // СКМ, 1968–1971, IV–V, 271–279) описывает все портреты во внутреннем нартексе, прочитав и остатки всех надписей около них; он считает, что портрет, который Мандич идентифицировал как Стефана Дечанского, представляет короля Драгутина. Серьезным аргументом против вывода Радовановича является облик представленного: он выглядит моложе Драгутина, изображенного в Арилье лет на пятнадцать ранее. О портретах см. также: *Ђоровић Љубинковић М.* Уз проблем, 79–86 (некоторые замечания об изображениях Неманичей, особенно о лике и одеяниях св. Саввы Сербского); *Милошевић Д.* Срби светитељи, 167–168, 196–198 (выявляет их идейную и иконографическую основу).

50 Живопись XIV в. в Жиче полнее всего описана и исследована в двух больших монографиях, посвященных этому монастырю: *Петковић В.* Спасова црква у Жичи: архитектура и живопис. Београд, 1911, 18–105 (где дается полное описание фресок и различаются на основе стиливых черт более ранняя живопись, созданная при св. Савве, и более поздняя, времени правления короля Милутина); *Кашанин М., Бошковић Ђ., Мијовић П.* Жича. Београд, 1969, 124–199 (где П. Мийович, описывая и анализируя стиль и иконографию живописи Милутина, пришел к заключению, что она имитирует более ранний декор и не вся одновременно создана: самыми ранними являются фрески наоса, примерно 1292–1309 гг., а более поздними — фрески боковых приделов и пространства под колокольной, которые возникли до 1316 г.). Датировка фресок до настоящего времени опирается лишь на один надежный факт — изображение архиепископа Саввы в композиции Рождественской стихиры. Он занимал архиепископский престол Сербии между 1309 и 1316 гг.

Новые сведения для понимания живописи Милутина в Жиче см. в кн.: *Петковић В.* Преглед, 121–123; Споменници културе, 161–162 (где также без основания фрески наоса датируются концом XIII в., а фрески под колокольной — началом XIV в.); *Суботић Г.* Жича. Београд, 1960, 8–14; *Hallensleben H.* Die Malerschule, 160–163; Краљево, 151–158; Србија, 205–206; *Радојчић С.* Сликарство, 90, 96–98 (где содержатся заметки об иконографии и фрески приписываются руке живописца Астры).

Некоторые фрески Жичи особенно интересны своей иконографией, им были посвящены специальные исследования: *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 150 (об иконографии «Успения Богородицы»); *Радојчић С.* Портрети, 34–35 (о «Рождественской стихире» и портретах королей Стефана Первовенчанного и Радослава). Портретов в Жиче касаются и два исследования Джурича: *Ђурић В. Ј.* Портрети на повељама византијских и српских владара // ЗФФ, 1963, VII/1, 261–262; *Он же.* Портрети в изображениях Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, 244–253. См. также: *Милошевић Д.* Срби светители, 199. О «Рождественской стихире» см. также: *Millet G.* Iconographie, 165–169; *Ștefănescu J. D.*, 505; *Xyngopoulos A.* Thessalonique, 51–52; *Ђоровић Љубинковић М.* Одроз, 50–51 (вопрос о влиянии культа св. Стефана на фрески северного придела и на изображение св. Стефана возле иконостаса); *Babić G.* Chapelles latérales des églises serbes du XIII<sup>e</sup> siècle et leur décor peint // L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Beograd, 1967, 181–182, 184, 186; *Eadem.* Chapelles, 145–146 (анализирует тематику и функцию боковых приделов); *Ђурић В. Ј.* La peinture, 162–163 (сосредоточивает внимание на идентичности сюжетов в куполе и подкупольном пространстве церкви Св. Апостолов в Пече и Жиче, основой для которых послужили события, произошедшие, согласно Евангелию, в церкви на Сионе в Иерусалиме). Следует подчеркнуть, что в куполе церкви в Жиче некогда находилось «Вознесение», а не Христос в пророки, как пишут В. Петкович и П. Мийович. Правда, сейчас просматриваются лишь нижние части фигур в барабане, но и по этим фрагментам ясно, что здесь были представлены встревоженные апостолы и среди них, между двух ангелов, спокойно стоящая Богородица, колени которой хорошо видны (см.: *Кашанин М., Бошкович Ђ., Мијовић П.* Жича, ил. на с. 134–135). Некогда в подкупольном пространстве находилась и композиция, нижняя часть которой напомнила Петковичу (*Петкович В.* Спасова црква у Жичи, 51–52) композицию «Noli me tangere». Между тем по описанию видно, что, скорее, речь идет о «Воскрешении Лазаря». С учетом поправок в трактовке этих двух композиций, до настоящего времени еще не до конца изученных, храм в Жиче по системе украшения центральной части еще более напоминает церковь Св. Апостолов в Пече. Это служит дополнительным доказательством того, что живописцы начала XIV в. в Жиче подражали системе украшения храма, принятой при св. Савве, а в свою очередь на роспись храма в Жиче в программном отношении опирались живописцы церкви св. Апостолов в Пече.

Особого внимания заслуживает и изображение Богородицы Страстной, которое написано на юго-западном подкупольном столбе в верхнем ярусе. Это действительно самый ранний из сохранившихся примеров такого изображения в средневековой Сербии. Оно написано, вероятно, еще при св. Савве и только поновлено в правление Милутина. Причиной его появления, без сомнения, послужило то обстоятельство, что в Хиландаре, откуда св. Савва перенимал обычаи, находилась икона Богородицы Страстной, копией с которой является жичская «Богородица». О существовании хиландарской иконы такого типа свидетельствует ее более поздняя копия в монастыре Конче, причем надпись на иконе дает Богоматери эпитет «Хиландарская» (см.: *Mirković L.* Die italo-byzantinische Ikonenmalerfamilie Rico // Actes du IV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines. Sofia, 1936, II, 132). Возникновение иконографического типа Богородицы Страстной



исследовано также: *Sotiriou M.* Παναγία τοῦ Παθoῦς / Παναγγορικὸς τόμος ἐπὶ τῇ 1400-τῇ ἀμφετηρίδῃ τῆς ἑβρᾶς μονῆς τοῦ Σινᾶ. Ἀθήνα, 1969, 29–40 (с указанием более старой литературы и примеров). Жичское изображение отличается от остальных тем, что ангел, который несет орудия пыток, показан в полный рост стоящим перед Богородицей, которая держит испуганного Христа на руках.

Вместе с проведением новых исследований наиболее тщательно подготовленную фотографическую документацию о живописи Жичи опубликовали: *Petković V. R.* La peinture, I, pl. 30–33; II, 20–22, pl. XXXIV–XLI; *Millet G.* La peinture, I, pl. 48–52, 54, 56–61; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 213–220, Plan 26a, 26b.

- 51 Первое монографическое исследование о фресках Св. Никиты принадлежит Ф. Месеснелу (*Meesenel F.* Живопись приже Св. Никите у Скопской Црној Гори / Годишњак Скопског филозофског факултета, 1930, I, 139–152). Вплоть до последних лет к этому исследованию лишь были добавлены некоторые подробности или уточнены сделанные в нем выводы: *Petković V. R.* La peinture, I, 33–36; II, 35–37, pl. LVIII–LIX (перечислены сюжеты и даны репродукции); *Петковић В.* Преглед, 212–213; *Бошковић Ђ.* Натписи, 9 (опубликованы вновь открытые подписи живописцев); *Ђоровић Љубинковић М.* Уз проблем, 81, 84 (о первом появлении в иконографии св. Симеона и св. Саввы Сербского).

После обнаружения подписей живописцев Михаила и Евтихия в Охриде и Призрене фрески церкви Св. Никиты вновь привлекли к себе внимание. См. наше примеч. 16, третий абзац (где приведена вся литература по этому вопросу).

Результаты новых исследований после расчистки фресок нашли отражение в кн.: *Hallensleben H.* Die Malerschule, 29–30, 54–56, 121–127, pas.; *Миљковић Пенек П.* Дело, 22–23, 51–56, 188–190, pas. (высказывает предположение о том, что росписи церкви Св. Никиты выходят за рамки творчества Михаила и Евтихия и выполнены их помощниками, поскольку, по мнению автора, эти фрески слабее остальных их работ, что совершенно несостоятельно). В этом издании — лучшая графическая и фотодокументальная публикация, хотя качество публикации высокое и в кн.: *Millet G.* La peinture, III, p. XI–XII, XVI, pl. 31–53; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 31–32, Plan 26–28, Abb. 221–224.

Фрески церкви Св. Никиты, наряду с остальными росписями, возникшими в правление короля Милутина, вошли в общие обзоры византийского и сербского искусства, а также в популярные книги по истории искусства: *Millet G.* Iconographie, 392, 482, 633; *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 20–22; *Радојчић С.* Сликаство, 99–102; *Radović S.* Geschichte, 59, 60; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.*, 36; *Grabar A.* Europe orientale, 69; *Beckwith J.* Art, 149; *Стојаковић А.* Архитектонски простор (в этой книге см. в указателе: «Никита св. »).

- 52 Фрески Кралевой церкви наиболее полно описаны в кн.: *Петковић В. Р.* Студеница, 59–78, 80. Более краткие тексты в изданиях монографического характера также содержат ценные замечания, главным образом касающиеся стиля росписи. См.: Студеница, 103–134; *Василић А.* Студеница. Београд, 1960, 23–29; *Rajković M.* Die Königskirche in Studenica. Београд, 1960, I–VII (=Кралева црква у Студеници. Београд, 1964). Авторы, посвятившие свои исследования живописи, созданной в правление короля Милутина, также исчерпывающе изучили фрески Кралевой церкви. См.: *Hallensleben H.* Die Malerschule, 30–31, 56–57, 152–158, pas.; *Миљ-*

*ковиќ-Пенек П.* Делото, 213–217, рас. Однако, безусловно, лучшая работа о них с прекрасно проведенным анализом стиля принадлежит С. Радойчичу (*Радойчич С.* Сликарьство, 105–109).

Об иконографии отдельных сцен см.: *Ștefănescu J. D.*, 438 («Поклонение жертве»), 447 («Причащение апостолов»); *Радойчич С.* Портрети, 35–37 (иконография ктиторских портретов); *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 46, 64, 66, 74, 80, 87, 107–110, 114, 126–127, 132, 134, 154, 176, 203 (иконография богородичного цикла); *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 152–153 (описывают «Успение» и утверждают, что перенесение тела Богородицы и ее погребение впервые в византийской живописи представлены в Кралевой церкви); *Грозданов Ц.* Појава, 66–67 (предполагает, что и Климент Охридский изображен в этой церкви); *Торовић-Љубинковић М.* Уз проблем, 81, 84 (разбор иконографии св. Симеона и св. Саввы Сербского с утверждением, что это самый ранний пример их парного изображения; рассматриваются особенности изображения св. Саввы).

Благодаря своей исключительности фрески Кралевой церкви вошли как во многие обобщающие работы по византийскому и сербскому искусству, так и в специальные словари по искусству и в более популярные издания: *Michel A.*, 954; *Diehl Ch. Manuel*, 819–820, 825–827; *Idem. Peinture*, 31, 82–83, pl. LIV; *Kašanin M.* L'art, 27, 72, pl. 38–41; Споменици културе, 173–175; *Петковић В.* Преглед, 318–320; *Schweinfurth Ph.* Form, 103; Србија, 235–236; Краљево, 137–138; *Molé V.*, 164–166; *Ammann A.*, 179; *Delvoye Ch.*, 348; Всеобщая история, 116–117; *Papaioannou K.*, 73, 199; *Schug-Wille Ch.*, 218–219; *Lazarev V.* Storia, 389; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.*, 41–42; *Grabar A.* Europe orientale, 66–69; *Talbot Rice D.* Painting, 112; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 144, 273; *Beckwith J.* Art, 149; *Radojčić S.* Geschichte, 62–63. *Стојаковић А.* Архитектонски простор (см. в указателе к этой книге: «Студеница — Королевская церковь»).

Наряду с монографиями лучшая документальная публикация росписей Кралевой церкви, фотографии и схемы содержатся в кн.: *Petković V. R.* La peinture, I, 36d–39c; II, 22–23, pl. XLII–XLVI; *Millet G.* La peinture, III, pl. 54–70; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 32–34, Plan 29–30a, Abb. 245–272. Факсимильное издание ктиторской надписи помещено: *Николић Р.* Натпис с Краљеве цркве у Студеници / Саопштења, 1970, IX, 76–77.

- 53 Основные исследования о росписи в Старо-Нагоричине: *Окуљев Н. Л.* Црква Св. Ђорђа у Старом Нагоричину // ГСНД, 1929, V, 87–120; *Петковић В., Поповић П.*, 3–23, табл. VII–XXXIII; *Hallensleben H.* Die Malerschule, 31–34, 57–60, 110–121, рас.; *Миљковић-Пенек П.* Делото, 23–24, 56–62, 190–197, рас.

Главнейшие сведения о тематике живописи вместе с хорошими репродукциями см. в кн.: *Петковић В.* Преглед, 204–208; *Petković V.* La peinture, I, pl. 40–43b; II, 23–29, pl. XLVII–LVII; *Millet G.* La peinture, III, p. XI, XII, pl. 71–119, 123–127; *Hamann-Mac Lean R., Hallensleben H.*, 34–36, Plan 31–33, Abb. 273–316.

Богатая иконография нагоричинских фресок исследована и в многочисленных специальных работах: *Millet G.* Iconographie, 754 (см. в указателе: «Nagoriča», где даны страницы, на которых рассматривается иконография праздничного цикла); *Idem.* Balkans, 293–294 (об иконографии «Распятия»); *Петковић В.* Календар у старом живопису српском // Старинар, 1922, III сер., I, 3–18. Об этой теме в Старо-Нагоричине см. также:

Мошин В. Мартовско датирање // Историски гласник. Београд, 1951, № 1–2, 47–49; *Расолкоска-Николовска З.* Фрески од Календарот во манастирот Трескавец каи Прилеп // КН, 1961, II, 46–48; *Mylivec J.* Svätý Jiří ve východokřesťanském umění // Byzantinoslavica. Praha, 1933–1934, V, 330–333, pas. (об иконографии цикла, посвященного св. Георгию); *Idem.* Dvě studie, 55–93, pas. (о цикле св. Николая в диаконнике); *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 46, 64, 112, 127, 132, 177, 178, 205 (об иконографии цикла Богородицы); *Babić G.* Chapelles, 136–137 (обращается к тематике росписи жертвенника и диаконника); *Radojčić S.* Rujanje Hristu na fresci u Starom Nagoričinu // Narodna starina. Zagreb, 1939, XIV, 3–19 (детально рассмотрена иконография этой сцены); *Радойчић С.* Пилатов суд (исследование иконографии этой сцены в живописи XIII–XIV вв.; о нагоричинской фреске см. с. 301 и сл.); *Idem.* Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. Wien, 1973, № 22, 305–310 (показана связь сложной иконографии «Успения» в Нагоричине и в Кралевој церкви с проповедями Иоанна Дамаскина); *Frolow A.* L'argent, 292–307 (отмечено, что в композиции, где показана расплата Иуды за предательство Христа, деньги написаны в форме гривны; после нумизматического анализа вопроса об употреблении гривны для уплаты у славян автор пришел к заключению о том, что речь идет о детали, непосредственно заимствованной из жизни, и что живописцы могли быть и славянского происхождения); *Grabar A.* L'art, II, 861–865 (автор видит в изображении престола Богородицы в апсиде с реальными фигурами влияние искусства времен Юстиниана); *Idem.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // ЗРВИ, 1961, VII, 17–22 (рассматривается появление живописных «псевдоикон» в интерколумнии иконостаса как нововведение раннего XIV в.). Кроме того, об иконографии Богородицы Пелагонитиссы в иконостасе Нагоричина см.: *Běljaev N.* Образ Божьей Матери Пелагонитиссы // Byzantinoslavica, 1930, II, 387–392; *Милькович-Пенек П.* Мотиви, 20–27.

Специальные исследования посвящены портретам исторических личностей в Нагоричине: *Радойчић С.* Портрети, 37–38; *Ђурић В. Ј.* Три догађаја, 67–76 (об идее, содержащейся в ктиторской композиции); *Velmans T.* Le portrait, 112–113 (о той же теме); *Милошевић Д.* Срби светители, 199–200 (о той же теме); *Грозданов Ц.* Појава, 68 (сопоставляются изображения Климента Охридского, Константина Кавасилы и св. Саввы Сербского); *Ђурић В. Ј.* L'art des Paléologues et l'État serbe // Art et société à Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971, 187–188 (о смешении сербских, охридских, солунских, афонских и македонских культов в сюжетах фресок Нагоричина).

О нагоричинских живописцах см. наше примеч. 16, третий абзац. Наряду с этим см. также: *Millet G.* École grecque dans l'architecture byzantine. Paris, 1916, 12–13, fig. 2 (обнаружил рядом с подписью живописца Евтихия и запись года: 1316/17). В связи с этим ставится и вопрос о более точном определении времени, когда были завершены работы по украшению Нагоричина. Особая надпись в западной травее относит завершение работ к 1317/18 г. (см.: *Стојановић Љ.* ЗН, I, № 51; *Иванов Ђ.*, 132). Поскольку изображение святого, на одеянии которого стоит подпись Евтихия, находится в нижнем ярусе наоса, следует считать, что последние работы в нижнем ярусе наоса и в западной травее выполнены между 1316 и 1318 гг., а в верхних ярусах и в восточной части церкви они могли быть начаты и ранее.

Стилистическим и иконографическим связям фресок Нагоричина и византийской живописи того времени, кроме монографий, посвящены также работы: *Sotiriou M.* Ἡ μακεδονικὴ σχολὴ καὶ ἡ λεγομένη σχολὴ Μιλουτίν // *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*. Athènes, 1969, пер. 4, τόμ. 5, 1–25 (больше всего об иконографических совпадениях между фресками Нагоричина и росписями монастыря Протат на Афоне).

Стилем нагоричинских фресок специально занимался С. Радойич (Радойич С. Сликарество, 102–105). Ср. также: *Стојаковић А.* Архитектонски простор (см. в указателе: «Старо Нагоричино»; анализ приемов изображения архитектуры во фресках и ее роль в передаче пространства).

Анализ нагоричинской живописи включен и во все более или менее фундаментальные труды по истории византийского искусства: *Michel A.*, 952; *Bréhier L.* L'art byzantin. Paris, 1924, 168; *Diehl Ch.* Manuel, 789, 792, 820–821, 825, pas.; *Idem.* Peinture, 31, 81–82, pl. LII, LIII; *Schweinfurth H.* Form, 103; *Grabar A.* Byzance, 164, 170; *Idem.* Europe orientale, 64, 66, 69; *Muratoff P.*, 149, 151; *Talbot Rice D.* Arte, 157–158; *Idem.* The Beginnings, 155; *Idem.* Art, 204–205; *Idem.* Painting, 110–112; *Ammann A.*, 176–178; *Lazarev V.* Storia, 389; *Delvoye Ch.*, 347–348; Всеобщая история, 117; The Cambridge History, 352; *Papaioannou K.*, 76, 198; *Volbach W.F.*, *Lafontaine-Dosogne J.*, 262, 273; *Beckwith J.* Art, 149.

Естественно поэтому, что о фресках Нагоричина упоминается и во всех обзорах сербского или южнославянского искусства, так же как и в популярной югославской литературе об отдельных памятниках: *Kašanin M.* L'art, 27; *Мессенел Ф.* Срп. споменици, 366–368; *Мавродинов Н.* Живопис, 130–135; *Моле В.*, 167–168; *Talbot Rice D.*, *Radojčić S.*, 22; *Алешина Л. С.*, *Яворская Н. В.*, 42; *Radojčić S.* Die Entstehung, 114–115, pas.; *Idem.* Geschichte, 62; *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 78–80; ЕС, III, 2–3; ЕЈ, VI, 198; LE, III, 521.

54

Поскольку живопись в Грачанице находится еще в процессе расчистки, о ней нет монографий. Наиболее полные сведения о тематике фресок содержатся в кн.: *Petković V.* La peinture, II, 29–35, pl. LIX–LXXXI; *Петковић В.* Преглед, 74–83; *Радойич С.* Грачаница // Хришћанско дело. Београд, 1938, IV/1, 24–34. Наряду с этим программа фресок описана и в кн.: *Hallensleben H.* Die Malerschule, 34–35, 60–64, 158–160; *Hamann-Mac Lean R.*, *Hallensleben H.*, 36–37, Plan 34–36, Abb. 316–345. Грамота короля Милутина монастырю Грачаница, написанная техникой фрески на стене диаконника, опубликована: *Паєловић М.* Грачаничка повеља // ГСНД, 1928, III, 104–141.

В силу невозможности изучения стиля, грачаницких фресок, ибо они не были расчищены, внимание исследователей было сосредоточено в основном на изучении их иконографии. Так, Г. Милле (*Millet G.* Iconographie, 721; см. в указателе: «Грачаница») исследовал иконографию евангельского цикла. Штефанеску (*Ștefănescu J. D.*, 458, 462, 465, 470–471, 475, 483) обратился к сценам литургического и символического содержания, особенно к ветхозаветным композициям в алтаре, не уделив, однако, внимания их символике, связанной с образом Марии. В. Петковић (*Петковић В. Р.* Премудрост, 319, 320) описывает сцену «Премудрость созда себе дом» и считает ее символом Причастия. Н. Беляев (*Beljaev N.* La figuration de «l'Arche

d'Aliance» dans la peinture balkanique du XIV<sup>e</sup> siècle // L'art byzantin chez les Slaves. Paris, 1930, v. 1/2, 315, 323–324) рассматривает среди других изображений Ковчега Завета и граничные фрески в алтаре как прообразы Богородицы, обходя евангелистическую символику. В. Петкович (*Petković B. P.* Дедна слика у Грачанице // Рашка. Београд, 1929, I, 17–19) говорит о сцене «Видение Петра Александрийского» и о свободе показа обнаженного тела. В другой работе (*Petković B.* Из црквеног календара у живопису Грачанице // ГСНД, 1938, XIX, 79–86) он в основном стремится установить темы Месяцеслова. П. Мийович (*Mijović P.* Грачаница // Археолошки преглед. Београд, 1964, № 6, 132–133) предполагает на основании сохранившихся следов, что часть Месяцеслова находилась в первоначальном, теперь разрушенном наружном притворе. Л. Вратислав-Митрович и Н. Л. Окунев (*Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 157–159, pas.) исследовали иконографию и литературные источники цикла композиций «Успение Богородицы». Той же теме, но иным иконографическим решениям посвящено и исследование: *Radojčić S.* Die Reden des Johannes Damaskenos und die Koimesis-Fresken in den Kirchen des Königs Milutin // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. Wien, 1973, № 22, 310–312, pas. Д. Милошевич (*Milošević D.* Gericht, 54, pas.), изучая иконографию Страшного суда в византийской живописи, заметила ее особенности и в Грачанице. П. Мийович (*Mijović P.* La personification de la Mer dans le Jugement dernier à Gračanica // *Χριστήριον εἰς Ἀναστάσιν* Κ. Ὀρλάνδον. Athènes, 1967, IV, 208–209) выявил идейные основы, связывающие эти персонификации с соответствующими текстами старых сербских книжников, и показал их античные параллели. Об античных параллелях см. также: *Petković B. P.* Неки антички мотиви у старом живопису српском // *Strena Buliciana*. Zagreb-Split, 1924, 474. Сценам из жизни Богородицы посвящена кн.: *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 47, 64, 154, 177, 178, 206, 209, А. Ксингопулос (*Xyngopoulos A.* Thessalonique, 54–57) касается ряда деталей в сценах (Ветхий деньми в «Крещении») и в циклах («Руно Гедеоново»), причем находит им иконографические параллели в Салониках, а также подмечает уникальность изображения солунского архиепископа Евстафия.

Особую область представляют собой труды об иконографии правителей и о портретах современников фресок. Старые работы в большинстве своем не идут далее попыток идентификации изображаемых личностей или внешнего их описания: *Поповић П.* Краљ Милутин као монах на фрескама у Грачанице // *Старинар*, 1927, III сер., IV, 113–114; *Петковић В.* Лик краља Милутина као светитеља // ПЛКИФ, 1928, VIII, 107–109 (думает, что на фреске представлен король Милутин); *Он же.* Из живописа Грачанице // *Историски часопис*. Београд, 1955, V, 5–6 (еще раз об этом же вопросе); *Он же.* «Лоза Немањића» у старом живопису српском // *Narodna starina*. Zagreb, 1926, V, 100 (только перечисление портретов в «Древе Неманичей»); *Окунев Н.* Портреты, 153, 157 (приводит сведения о портретах и не разделяет мнения о том, что Милутин представлен монахом); *Пурковић М.*, 32–33 (описывает сцену смерти епископа Феодора). В следующих работах также содержатся исследования в основном иконографической или идейной стороны портретов: *Радочић С.* Портрети, 38–45 (видит в «Древе Иисеевом» образец для «Древа Неманичей», описывает грачаницкие портреты и полагает, что личность в монашеской рясе, изображенная рядом с королевой Еленой, представляет не Милутина, а короля Уроша I, однако отметит, что это противоречит надписи возле фрески); *Воšković Dj.* Deux «couronnes de vie» à Gračanica // SK, 1940, XI, 63–64

(символической инвеституре короля Милутина и королевы Симоиды дает ошибочное объяснение: думает, что они получают «венки жизни», подобно праведникам по Ветхому завету и Апокалипсису); *Воровић Љубинковић М.* Уз проблем, 79 (ценные заметки об иконографии портретов и «Древа Неманичей»); *Мијовић Р.* Царска иконографија, 104–107 (связывает портрет короля Милутина с изображением Христа Судии из «Страшного суда»); *Вурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 107–108, рас. (говорит об иконографии изображения «Погребение епископа Феодора»); *Velmans T.* Le portrait, 107, 111, pas. (занимается типологией портрета в Византии при Палеологах, а также портретами в Грачанице); *Милошевић Д.* Срби светитељи, 200–204 (кратко представила все, что было сделано ранее по изучению портретов в Грачанице, и привела новые тексты для их объяснения).

Стилем грачанинских фресок первоначально занималось не много исследователей. Первым среди них был С. Радойчић (*Радојчић С.* Фреске у Милутиновим задужбинама // Уметнички преглед. Београд, 1939, II, № 7, 202–207; *Он же.* Грачаница и Дечани // Там же, 1940, III, № 4–5, 130–133; *Он же.* Сликарство, 112–120 (лучшее из того, что написано о фресках Грачаницы). См. также: *Суботић Г.* Теодосијева житија и српски живопис Милутиновог доба // Стара српска књижевност. Ред. Ђ. Трифуновић. Београд, 1965, 368–373 (прослеживает стилевое единство живописи и литературы начала XIV в., останавливаясь больше всего на примерах из Кралевой церкви и Грачаницы); *Стојаковић А.* Архитектонски простор, 132, 138, 140, 146, 157, 190, 194, 197, 199, 200, 203, рас. (показывает исключительную ценность изображенной в сценах архитектуры для передачи иллюзорного пространства).

Несколько небольших книг о Грачанице содержат и разделы о живописи: *Поповић Ј.* Манастир Грачаница. Београд, 1927; *Бошковић Ђ.* Грачаница. Београд, б/г.; *Милошевић Д.* Грачаница. Београд: Турист. штампа, 1960. То же в кн.: Споменици културе, 239–241; Косово, 418–419, и в энциклопедиях: ЕС, I, 512; ЕС, 1958, III, 524–525; LE, 1962, II, 434–435; Reallexikon zur byzantinischen Kunst, II, 893–911.

Вместе с описанием других великих памятников, оставшихся от времени правления короля Милутина, живопись Грачаницы упоминается в большинстве общих обзоров византийского и южнославянского искусства: *Michel A.*, 952; *Окунев Н. Л.* Стенописи, 6, 11–14, 15–16, 19, 30; *Diehl Ch.* Manuel, II, 789, 821, 824, 825, 827, 837, 858; *Idem.* Peinture, 31; *Muratoff P.*, 149–150, 151; *Kašanin M.* L'art, 28, 73–74; *Мецсел Ф.* Срп. споменици, 368–371; *Мавроудинов Н.* Живопис, 140–142; *Grabar A.* La peinture, 151–152; *Idem.* Byzance, 164, 174; *Idem.* Europe orientale, 64, 66, 69; *Talbot Rice D.*, *Radojčić S.*, II, 23–25; *Talbot Rice D.* Arte, 157; *Idem.* The Beginning, 186; *Idem.* Art, 209–211; *Idem.* Painting, 112; *Ammann A.*, 176, 179–180; *Lazarev V.* Storia, 389–390; Всеобщая история, 117; *Radojčić S.* La pittura, 310–311, 314–315; *Idem.* Geschichte, 64–65; *Радојчић С.* Сликарство, 104–105; *Idem.* Die Entstehung, 114, pas.; *Molé V.*, 167–168; *Stern H.*, 74–75; The Cambridge History, 352; *Delvoye Ch.*, 348; *Volbach W. F.*, *Lafontaine-Dosogne J.*, 146; *Schug-Wille Ch.*, 219–223; *Beckwith J.* Art, 149.

Работы по консервации архитектуры и археологические исследования Грачаницы, начатые в 1963 г. и завершенные в основном к 1971 г., внесли ценный вклад в уточнение хронологии живописи, особенно хронологии отдельных частей росписи, созданной при короле Милутине и непосредственно после его кончины

(части Месяцеслова в наружном притворе, изображенная грамота Милутина, «Древо Неманичей», портреты короля Милутина в образе монаха, королевы Елены-монахини и др.): *Вуловић Б.* Манастир Грачаница // СКМ, 1968, IV–V, 169–170; *Мијовић П.* О хронологији грачаничких фресака // Там же, 179–193 (где проблемы разбираются с привлечением всей более старой литературы).

Что же касается грачаничских живописцев, в которых большинство авторов видят Михаила и Евтихия или каких-то им очень близких мастеров, то необходимо подчеркнуть, что уже первая расчистка фресок в алтарном пространстве, жертвеннике, диаконнике, куполе и подкупольном пространстве показывает, что живописцев было много и что по способностям они не были равны. Безусловно, лучшие из них работали на самых видных поверхностях стен храма. Композиции в южной ветви креста, такие, как «Воскрешение Лазаря», «Оплакивание Христа» и некоторые другие, могут быть с уверенностью приписаны Михаилу и Евтихию, тогда как сцены «Брак в Кане», «Успение», «Сшествие во ад» и другие являются произведениями мастеров с иной манерой письма и определено более слабых. Пока не завершены все работы по расчистке, рискованно выносить окончательное решение о роли в украшении данной церкви двух самых известных мастеров. Прочтение неясного декоративного текста на одежде одной из фигур как подписи живописца Захария также является совершенно произвольным (см.: *Миљковић-Пенек П.* Податоци, 163–164, ил. 6; *Он же.* Дело, 234).

55 Живопись Хиландара находится большей частью под позднейшими слоями в результате поновления ее в начале XIX в. Неполные, но ценные описания ее см. в кн.: *Успенский П.* Первое путешествие в афонские монастыри и скиты. Киев, 1877, II, 25–28; *Petković V.* La peinture, II, 18–19; *Петковић В.* Преглед, 338–340. Фотографии опубликованы в кн.: *Millet G.* Monuments de l'Athos. Paris, 1927, 61, pl. 59–80. Определенный иконографический анализ ее был проведен. См.: *Millet G.* Iconographie, 32, 96, 184, 209, 214, 421, 500, 656, 658, 659 (о Праздниках); *Ђоровић Љубинковић М.* Одраз, 53 (об изображении св. Стефана в ктитурской композиции как исключительном явлении для XIV в., когда культ св. Стефана как защитника Сербского государства ослабевает; возрождению его способствовал король Милутин, который прославил св. Стефана и посвятил ему Баньску, свою усыпальницу). Первым указал на остаток непоновленных фресок, созданных при короле Милутине, С. Радойчић (*Радојчић С.* Хиландар, 180). Им посвятил особое исследование В. Джурич (*Djurić V.J.* Chilandar, 71–83, fig. 17–31), который опубликовал и некоторые из открытых фресок и приписал их вместе с фресками церкви Св. Николая Орфанос в Салониках живописцу Георгию Каллиергису, чьим творением является живопись церкви Спаса в Верии. В книге указана и более старая литература.

Приписывание старой хиландарской живописи Каллиергису вызвало возражение. См.: *Миљковић-Пенек П.* Денешните можности за одредување на авторите на фреските во главната манастирска црква на Хиландар // Гласник на Институтот за национална историја. Скопје, 1966, X/2–3, 203–218; *Он же.* Дело, 230–233 (автор не решается на точную атрибуцию, но приближает эту живопись к мастерской Михаила или Евтихия). Однако точно известно, что хиландарская живопись по колориту, почерку и особенностям живописи не имеет никакой связи

с непосредственной деятельностью Михаила и Евтихия. См. также: *Радойчић С.* Сликарьство, 127–128 (предполагает вероятность работы Каллиергиса в Хиландаре); *Sotiriou M.* Η μακεδονική σχολή και η λεγομένη σχολή Μιλουτινών // Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας. Athènes, 1969, пер. 4, τόμ. 5 (видит различия между хиландарскими фресками и произведениями мастерской короля Милутина, но считает, что Афон вместе с Салониками был тем центром, который существенно влиял на живопись в Сербии); *Pelekanidis S.* Καλλιέργης. Athènes, 1973, 112–121 (согласен, что хиландарские и солунские фрески Св. Николая Орфанос являются произведениями Каллиергиса и его мастерской, и добавляет к этому утверждению ряд новых доказательств).

Фрески главной церкви в Хиландаре теперь расчищаются, см.: *Michaelidis M.* Nouveaux documents sur la peinture de deux monuments de la Macédoine // Athens Annals of Archeology, 1971, IV/3, 341–346 (о раскрытом «Введении во храм» на южном клиресе).

56

Живопись в основном раскрыта между 1955 и 1960 гг., но некоторые работы выполнялись и позднее. См.: Старине Црне Горе. Цетиње, 1963, I, 168. До того времени был известен лишь поврежденный портрет ктитора, который датировался по-разному. См.: *Millet G.* Rascie, 150 (второй половиной XIV в.); *Solovjev A.* Les emblèmes de Byzance et les Slaves // SK, 1935, VII, 138 (самое позднее — первыми годами XIII в.); *Ковачевић Ј.* Ношња, 28–29 (XII/XIII в.). После расчистки о ней были опубликованы два исследования: *Љубинковић Р.* Хумско епархијско властелинство и црква светога Петра у Вијелом Пољу // Старинар, 1959, нов. сер., IX–X, 114–123; *Радойчић С.* Сликарьство, 110–112.

Р. Любинкович разделяет живопись в нартексе и в наосе, полагает, что нартекс расписан во второй половине XIII в. (между 1264 и 1305 гг.), а наос — в начале XIV в. Между тем речь идет о живописи одновременной, возникшей ок. 1320 г. Ц. Грозданов показал слабость аргументации, приводимой для доказательства более раннего времени создания фресок в нартексе церкви Св. Петра и опирающейся на особенности архиерейских одежд (см.: *Грозданов Ц.* Прилози, 202–204). С. Радойчић сосредоточил свои исследования только на живописи наоса (см. также: *Radojčić S.* Geschichte, 63–64). П. Мийович (*Мижовић П.* Последњи слој фресака у Св. Петру у Вијелом Пољу // Историја Црне Горе. Титоград, 1970, II/1, 260–262) опирается в вопросе датировки на Р. Любинковича (также относит время возникновения фресок наоса к промежутку от 1318 до 1321 г.), а в вопросе иконографического анализа — на С. Радойчића.

С. Радойчић уделил специальное внимание уникальной иконографии сцен, и особенно явлению ангела в облаках рядом с апостолами в «Преображении», а также необычному решению верхней части композиции «Вознесение», где Христа в мандорле возносят ангелы и его ожидает Ветхий деньми на престоле, рядом с которым находится Этимасия. Между Христом и Ветхим днями показан Св. Дух в виде голубя. Слева и справа от круга, в котором помещены Ветхий деньми и Этимасия, написаны раскрытые врата, охраняемые серафимами. Эту нетрадиционность «Вознесения» он объяснил влиянием проповеди на Вознесение русского церковного писателя конца XII в. Кирилла Туровского. По этой проповеди, ангелы не узнали Христа и только после объяснения открыли врата, за которыми его ожидал Бог-Отец.



Действительно, текст и изображение совпадают во всех подробностях, но остается невыясненным вопрос, знали ли живописцы XIV в. в Сербии проповедь Кирилла Туровского, или они воспользовались этим мотивом из какого-то другого, более доступного им источника. Именно такой же рассказ содержит и диалог св. Юстина с иудеем Трифоном. Отсюда следует, что Кирилл Туровский сам воспользовался более ранним сочинением знаменитого византийского писателя (о св. Юстине и его произведениях см.: *Altaner B. Patrologie, Leben, Schriften und Lehre der Kirchenväter. Freiburg-Basel-Wien, 1963, 96-101*). Однако могло быть и так, что живописец опирался не на текст Юстина, а на литургическую практику, основанную на подобных текстах. Так бывало гораздо чаще. Чин архиерейского освящения храма связан, по существу, с тем же мотивом. После крестного хода вокруг церкви, когда певчие уходят в храм, закрываются церковные двери, перед которыми остаются архиерей с диаконами, несущими мощи. Пока двери не открываются, ведется диалог, описанный у св. Юстина и Кирилла Туровского, который содержит аллюзию на Вознесение Христа (см.: *Мирковић Л. Православна литургија. Београд, 1926, II, 213-214*). Таким образом, как и во многих других случаях в эпоху короля Милутина, литургический обряд оказал решающее влияние на иконографию изображения.

57 Фрески опубликованы: *Ђурић В. Ј. Непознати споменици средњовековног сликарства у Мегохији // СКМ, 1963, II-III, 61-67*. См. также: *Грозданов Ц. Појава, 67* (автор трактует св. Климента в Муштуште как Климента Охридского); *Радојчић С. Сликаство, 120* (дает слишком раннюю датировку — 1314/15 г. — год постройки церкви).

58 Фрески в Кучевиште были обнаружены под слоем живописи XIX в. и расчищены в 1956 г., но еще не репродуцированы. Первые сведения о них см.: *Николовски, Корнаков, Балабанов, 24-27*, но с многими ошибками в исторических сведениях: по мнению авторов, живопись возникла приблизительно до 1348 г., когда церковь была отдана во владение царскому монастырю Св. Архангелов; несколько позднее тпанием воеводы Владислава (!) и воеводицы Владиславы построен и расписан притвор.

Между тем письменные источники о дате возведения и украшения церкви говорят другое. В грамоте об основании монастыря Св. Архангелов 1348 г. (*Новаковић С. Законски споменици српских држава средњога века. Београд, 1912, 690*) стоит: «И еще приложило мое царское величество церкви Св. Архангелов, церкви моего царства, с желанием любимого вельможи моего царства жупана Радослава село Кучевиште с церковью святой Богородицы... и со всеми правами, как записано в дарственной грамоте кучевишской, которую написал родитель моего царского величества господин король». Церковь, согласно этому, построена во время правления короля Стефана Дечанского (1321-1331), когда ей выдана дарственная грамота о правах. Над южными дверями сохранилась часть ктиторской надписи, выполненной в технике фрески: [СЪЗД]А СЕ И ПОПИСА СЕ ХРАМЪ ПРЕБЛАГОС[ЛОВЕ]НОЙ ВЦЕ И ... С МУКО[МЪ] И СТИЦАНИ[ЕМЪ] КТИ[ТОРИ] СВЕМ АСЕНЕ И РАДОСЛАВЪ И ВЛАДИСЛАВ[А] И СВИ... Следовательно, в надписи упоминается Радослав без титула жупана, который он имел ок. 1348 г., а рядом с ним еще Асен, может быть его брат, и Владислава, возможно его сестра.

Радослав в 1348 г. упоминается как единственный носитель ктиторского права. Очевидно, со времени росписи церкви и до 1348 г. произошло много событий в семье ктитора: Радослав стал жупаном, а Асена и Владиславы уже или не было, или их союз с братом распался.

Росписи в западных пристройках дают дополнительные сведения о членах семьи жупана Радослава. Рядом с ктиторами написаны имена: **ВОЕВОДА ДЕАНЬ И ВОЕВОДИЦА] ВЛАДИСА[ВА]**. У воеводы на голове венки, а у воеводицы — высокая корона. Около четы правителей рядом с ними не сохранились надписи с именами: повреждено изображение головы правительницы, правитель молод, с довольно короткой бородой. Около них нет ребенка. Это могут быть, с учетом времени строительства церкви, лишь молодой король Душан и королева Елена до 1337 г., когда у них родился Урош и с которым после этого они всегда изображались. К семье воеводы относится и надпись на раннем слое живописи над южными дверями с наружной стороны: **ПРИМИ ГЛИ МОЛ[ЕНИЕ] РАВЕ СВО[Е] ВЛАДИСАВЕ]И ЧЕДА Е... ИОВАНА И ДМИТРА. БГ ДА ИХ ПОМЕНЕ В ЦАРСТВИ СВОЕМ[Ъ]**.

В период между первым упоминанием в ктиторской надписи над южным входом, где еще отсутствует титул, и изображением в западной постройке рядом с церковью, то есть до 1337 г., воеводица Владислава вышла замуж и родила трех детей. Портреты и надписи по содержанию и стилевым различиям делают возможным хронологически отделить живопись наоса от живописи западной постройки: первая относится ко времени Стефана Дечанского, вторая — короля Душана. О семье жупана Радослава и его родственниках других сведений нет.

П. Милькович-Пепек (*Мильковић-Пепек А.* Податоци, 164–165) рядом с изображением Христа возле иконостаса обнаружил надпись, видимо, живописца Григория, если допустить предложенную им расшифровку довольно неясных букв. Он, так же как и авторы, упомянутые в начале данного примечания, считает, что кучевитские мастера были соратниками Михаила и Евтихия, с которыми их связывают схожие черты в техническом, иконографическом и стилистическом отношениях.

Г. Бабич (*Babić G. Chapelles, 138*) перечислила сюжеты жертвенника, где наряду со святыми епископами находятся и сцены из цикла, посвященного Богородице, и сюжеты двух приделов диаконника, где представлены отдельные святые, в основном епископы.

Больше всего писал о сюжетах и стиле фресок С. Радойчић (*Радойчић С.* Сликарство, 128–130), не пускаясь в вопрос о датировке. В качестве лучшей стилистической параллели кучевитским фрескам он приводит живопись касторийской церкви Св. Николая Кирици. Однако касторийская живопись не имеет сходства с кучевитской: она, вероятнее всего, относится к 60-м гг. XIV в. и обнаруживает свою идентичность только с фресками, заказанными епископом Григорием Девольским в 1364/65 г., в капелле Св. Григория церкви Богородицы Перивлепты в Охриде.

59 Первые сведения о портрете короля Душана в Трескаваде см.: *Антонин, 335–336; Милуков П. Н.* Древности, 111, 113–116 (приводит надпись и высказывает мнение о том, что здесь речь идет о короле Милутине, а также дает первое, правда неполное, описание фресок); *Иванов Й.*, 67 (также приводит надпись, но личность ошибочно отождествляет с королем Милутином). Больше ясности в

вопрос датировки самой ранней живописи в Трескаваце внес только В. Бабич: возникновение живописи с учетом титула короля Душана он правильно поставил в промежуток времени между 1334 и 1343 гг. См.: *Babiћ B.* Кој је бил и кога ктитор на живописот на егзонартексот во црквата Св. Успение Богородичино во манастирот Трескавац // Стремеж. Прилеп, 1961, № 4, 48–51 (завоу приводит надпись, всю более раннюю литературу и выполняет анализ, необходимый для датировки); *Он же.* Живописот од егзонартексот на црквата на манастирот Трескавац // Там же, 52–60 (описывает всю тематику живописи притвора); *Он же.* На маргинама историје манастира Трескаваца // ЗЛУ, 1965, т. 1, 23–24 (подтверждает свои выводы археологическими доказательствами; к более ранней группе фресок присоединяет и изображения Анании, Азарии и Мисаила, написанные возле южного входа в церковь); *Расалкоска-Николеска З.* Фрески од Календарот во манастирот Трескавац каи Прилеп // КН, 1961, II, 45–60 (с точностью разобрала календарные сцены и надписи около них, обнаружила некоторые в иконографическом отношении сходные черты с нагоричинским Месяцесловом); *Mijović P.* Computation byzantine dans les Ménologies // Bulletin de l'Académie serbe des sciences et des arts. Beograd, 1961, XXVIII: Section des sciences sociales, № 8, 21–25 (также о Месяцеслове Трескаваца); *Radović S.* Korreferat zu O. Demus: Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958, 29 (показывает, что тексты Месяцеслова, по существу, являются дистихами поэта Христофора Митиленского); *Радојчић С.* Сликарство, 153–155 (связывает изображение в северном куполе притвора с псалмом 44(45) и с текстом Псевдо-Дионисия Ареопагита о небесной иерархии); *Мижовић П.* Царска иконографија, 107–113; он же (см.: Гласник САНУ, XIII/1, 80–81) доказывает, что, несмотря на связь с текстом псалма 44(45), стих 9, в целом фресковое украшение притвора опирается на весь псалом 44(45), а не только на определенный стих; показывает, что стихи Христофора Митиленского находятся и возле иллюстрированного Месяцеслова в церкви Св. Николая Орфанос в Салониках ок. 1320 г. Об аутентичности одежд вельмож на мучениках вокруг Христа-царя и Богородицы-царицы, так же как и о посохах в их руках как признаке определенных придворных чинов в Византии XIV в., что не противоречит Псевдо-Кодину, см.: *Djurić V. J.* La peinture murale de Resava, 288–289.

Об иконографии Христа-царя и Богородицы-царицы в византийской живописи, но, естественно, без учета Трескаваца, см.: *Millet G.* Byzance et non l'Orient // Revue archéologique, 1908, XI, 180–181 (объясняет эту иконографию влиянием трактата Григория Паламы); *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись, 256–260 (приведя другие примеры подобного изображения в Македонии и в Мюнхенской Псалтири, связывает свое объяснение с текстами пророков, псалмом 44(45) и заклчительными словами проскомидии — «Предста царица одесную тебе», где, следовательно, упоминается Христос-царь и Богородица-царица). Об этом см. также наше примеч. 105.

Работы по расчистке и консервации живописи в Трескаваце не доведены до конца, и еще много ранних фресок находится под штукатуркой, пристройками и позднейшими слоями живописи. См.: *Корнаков Д., Спировски С.* Испитувачки работи во манастирот Трескавац // КН, 1959, I, 49–50.

60 О Дечанах имеется обширная исследовательская литература: *Петковић В. Р.,*

*Бошкович Ђ.* Манастир Дечани. Београд, 1941, I–II (текст о живописи в т. II, написанный В. Петковичем; тут на рl. LXXIII–СССI наиболее полно опубликованы дечанские фрески). В. Петкович долгие годы изучал Дечаны и опубликовал ряд более мелких статей и наблюдений, посвященных преимущественно иконографии единичных сцен и циклов, а также иконографии портретов. См.: *Pethović V. R.* «Loza Nemanjića» u starom živopisu srpskom // *Narodna starina*, Zagreb, 1926, V, 97–98 (только перечислил изображенные фигуры); *Петковић В. Р.* Принцеса из Дечан // *Правда*. Београд, 1926, 6–8 явл., 17 (об изображении неизвестной принцессы в ктиторской композиции в наосе); *Он же.* Портрет једног властелина у Дечанима // ПЛКИФ, 1933, XIII, 95–101 (о фигуре в притворе; на основании сохранившихся частей надписи на фреске и имени на гробнице автор считает, что изображен Георгий Остоуша Печпал, умерший в 1377 г.; полагает, что он был одним из ктиторов дечанской живописи); *Он же.* Премудрост, 319, 320–321 (рассматривает цикл из четырех сцен, посвященный Притчам Соломоновым, и считает, что он сделан под влиянием литургии); *Он же.* Циклус слика из легенде Св. Ђорђа у Дечанима // *Старинар*, 1930, III сер., V, 7–11 (лишь описывает этот цикл); *Он же.* Један циклус слика из Дечана // ГСНД, 1930, VII/VIII, 83–88 (описывает своеобразный цикл Деяний апостольских и считает, что он создан не без западного влияния); *Он же.* Парабола о десет девојака у старој српској уметности // *Рашка*. Београд, 1929, I, 23–27 (этим сценам в Дечанах и Леснове, которые считает редкими, находит параллели в романском и готическом искусстве); *Idem.* Die «Genesis» in der Kirche zu Dečani // *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines*. Sofia, 1936, II, 48–56 (описание фресок и обоснование вывода о влиянии Запада); *Idem.* La peinture, II, 41–47, рl. CXXVIII–CXLIII; *Он же.* Преглед, 92–98 (вновь дает перечень дечанских циклов и сюжетов). Исследования привели В. Петковича к заключению, что фрески в Дечанах создавали местные мастера по византийским образцам, переработанным в Италии. Многие доказательства, собранные Петковичем в процессе иконографического анализа для утверждения своего положения, отпали с открытием новых памятников византийской живописи с такими же особенностями.

Петкович находил поддержку своим выводам в открытиях и исследованиях других ученых, своих современников. См.: *Мано-Зиси Ђ.* Један запис капитела из Дечана — испод фрескослике Зачећа Каина // *Старинар*, 1930, III сер., V, 185–193 (автор обнаружил подпись живописца Сергия, по написанию имени которого — СРЂ — сделал вывод, что он из Приморья); *Ђоровић В.* Мали прилози // Там же, 39–40 (сосредоточил внимание на архивных источниках, где упоминаются греческие живописцы в Которе; во время строительства Дечан они создавали фрески католического кафедрального храма); *Мирковић Ј.* Пресвета Богородица Милостива (Елеуса) у Дечанима // Там же, 1932, VII, 3–4 (опубликовал фреску в нише над входом в диаконник; заметил, что Христос показан с обнаженными ногами, а это во время написания работы Мирковича считалось западным элементом, вследствие чего автор заключил, что произведение возникло под влиянием итало-критского искусства).

С. Радойчић во многих своих работах также поддерживал тезис о значительном влиянии Запада на иконографию и стиль дечанских фресок. См.: *Радойчић С.* Портрети, 51–55, 57–59 (хотя автор рассматривает сюжеты и иконографию лишь портретов правителей, он на с. 40–43 приходит к выводу, что происхождение и

появление «Древа Неманичей» «следует поставить в связь с тогдашним искусством Запада»); *Он же*. Грачаница и Дечани // Уметнички преглед. Београд, 1940, III, № 4–5, с. 132–133 (в схеме расположения живописи и связи фресок с внутренней архитектурой находит черты романского и готического изобразительного искусства); *Он же*. О сликарству у Боки Которској // Споменик САН. Београд, 1953, СIII, 57–58 (сравнивает образы дечанских пророков в куполе с произведениями болонских миниатюристов); *Radojčić S. Die Meister*, 437 (сообщает, что град Солунь, изображенный в цикле Чудес св. Димитрия, передает облик одного из западных средиземноморских городов). С ним согласен и М. Баум. См.: *Baum M. Прилог проучавању сликане архитектуре на фрескама* // ZZSK, 1952, II, 113–117; *Он же*. Мајстори, 37–39 (приписывает Сергию циклы на сюжеты из Книги Бытия и жития св. Димитрия: в первом цикле западную специфику автор видит в иконографии и орнаменте, во втором — в облике града Солуни, его строений и их украшения); *Baum M. Die serbische Ikonenmalerei*, 75–76 (где и дечанские иконы из иконостаса приписывает приморским мастерам фресок); *Idem. La pittura*, 316–319; серб. перевод: Сликарьство у Србији, 106–107 (кратко излагает более ранние утверждения о приморских мастерах в Дечанах, о западном варианте византийского стиля и иконографии дечанских фресок). О художниках из Котора как творцах дечанской живописи говорит Радойчић в кн.: *Talbot Rice D., Radojčić S.*, 25. Однако в последние годы, продолжая свои исследования, он оставляет чистый «западнический тезис» о приморском происхождении искусства Дечан. См.: *Radojčić S. Сликарьство*, 131–140 (где полнее всего изложена концепция о различных мастерах и стилях в Дечанах и наряду с западными чертами подчеркнута зависимость некоторых групп мастеров от константинопольских и местных художественных направлений); см. также: *Radojčić S. Geschichte*, 77–80.

С открытием новых памятников на византийской территории и с изменением трактовки всей византийской живописи в последние годы постепенно меняется и точка зрения на дечанские фрески. Обнаружены стилистические параллели этим фрескам в Македонии (см.: *Djurić V. J. Icônes*, 37–39 — Кучевиште и Трескавац) и в Сербии (см.: *Subotić G. L'église Saint-Démétrios à Peć*. Beograd: Jugoslavija, 1964, X, XII–XIII — церковь Св. Димитрия в Пече). Опровергнуты и доказательства западного происхождения художников (см.: *Stojahović A. Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe* // *Χαριστήριον εις Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον*. Athènes, 1964, II, 25–48). При помощи иконографического анализа сцен в Дечанах и Пече, где изображено, как св. Димитрий защищает град Солунь от нападения или поднимает упавшую солунскую башню, А. Стоякович показывает, что тут хотя и схематично, но верно представлен именно средневековый город Солунь, а не какой-то средиземноморский западный город. С этой темой связана и другая работа исследовательницы. См.: *Стояковић А. Исцеленье узетого* // СКМ, 1968–1971, IV–V, 203–213 (где посредством иконографического анализа и изучения форм изображенной архитектуры автор приходит к выводу о палестинском прообразе этой сцены). П. Мийович (*Мижовић П.* Которски сликари у Дечанима и Пећи // *Историја Црне Горе*. Титоград, 1970, II/1, 290–302) отделяет приморские особенности от чисто византийских черт, указывает на устарелость прежних приемов иконографического анализа, шедших на пользу «западного тезиса», и, опираясь на достижения своих предшественников, вводит в научный оборот новые

иконографические и декоративные детали как доказательство деятельности лишь одной группы приморских мастеров (особенно существенно, во-первых, изображение казни св. Трифона, защитника Котора, на видном месте в цикле Месяцеслова, а во-вторых, готические окна на изображенной архитектуре; см. также: *Mijović П.* // Гласник САН, XI, 1, 71). Таким образом, теперь более точно определена мера участия приморских мастеров в живописи Дечан. Правда, до настоящего времени не существует ни одной работы, посвященной подробному стилистическому разбору дечанской живописи. Только после появления такого труда можно будет раскрыть подлинную сущность живописи этой самой большой сербской церкви и роль мастеров различного происхождения в создании ее живописи.

В некоторых значительных исследованиях по иконографии дечанских циклов, отдельных сцен или портретов не уделяется внимания вопросу о происхождении мастеров, однако показывается их влияние на иконографию. См.: *Myslivec J. Acathist*, 97–127 (описывает сцены Акафиста Богородицы и показывает, что последняя сцена с портретами членов семьи правителя создана под влиянием обычаев константинопольского двора); *Idem. Svatý Jiří ve východokřetanském umění // Byzantinoslavica*, 1933–1934, V, 333–334, 360, pas. (обнаруживает сходство между нагоричинским и дечанским циклами жития св. Георгия и исследует литературную основу православных циклов на эту тему); *Idem. Dvě studie*, 55–93, 100–101, 147, pas. (прослеживает иконографию циклов жития св. Николая и Деяний апостолов в византийской живописи, объясняя их литературные источники, и особо останавливается на одноименных дечанских циклах); *Ştefănescu J. D.*, 418, 448, 465 (рассматривает литургическую основу изображений Причащения апостолов и цикла о Премудрости в Дечанах); *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 159–169, pas. (об иконографии цикла фресок, связанных с Успением Богородицы); *Frolow A. L'argent*, 293–307 (параллельно рассматривает сцены получения сребреников Иудой во фресках Нагоричина и Дечан и замечает, что оплата совершается гривнами, согласно славянскому обычаю); *Радойчић С.* Од Дионисија до литургијске драме // Сборник Музеја позориште уметности. Београд, 1962, I, 24–25, 27 (о сцене «Нестор убивает Лия» и почти абсолютно точном изображении настоящего античного ипподрома); *Lafontaine-Dosogne J. Enfance*, I, 48, 64, 66, 74, 86, 112, 113, 123, 126, 127, 131–132, 154, 157, 177, 205, 207 (об иконографии богородичного цикла, среди памятников того времени наиболее полного); *Walter Ch. Conciles*, 111–113, 161, 240, 241, 248, 272–273 (об иконографии шести Вселенских соборов в притворе).

Заметки о богатой галерее портретов в Дечанах наряду с монографией В. Петковича и основополагающим текстом С. Радойчића (*Радойчић С.* Портрети, 46–50, 51–55, 57–59) даны также в работах: *Окунев Н. Л.* Портреты, 89–90; *Stránský A.* Dečanský rodokmen Nemanjiču // Zvláštní otisk z Ročenky kruhu pro pěstování dějin umění za r. 1931. Praha, 1932, 3–11 (полное описание дечанского «Древа Неманичей»); *Кашанин М.* Српски средњовековни портрет // В его кн.: Уметност и уметници. Београд, 1943, 30, 38, pas.; *Velmans T.* Le portrait, 107, 111, 112, 129, 147; *Милошевић Д.* Срби светитељи, 189, 202, 215–217, 231, 233.

Небольшие исследования о Дечанах и краткие заметки о живописи см.: *Мано-Зиси В.* Дечани. Београд, 1934, 12–16; *Теодоровић-Шагота М.* Високи Дечани. Београд: Турист. штампа, 1960, 14–23; *Mijović П.* Дечани. Београд:

Югославија, 1966, I–VI. Сходны с ними по характеру и тексты в энциклопедиях: EJ, 1956, II, 675–677; LE, 1962, II, 20–22; *Mano-Zisi D. Dečani // Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 1966, I, 1162–1178.

Работ о стиле и художественных особенностях живописи Дечан существует не много. Самая значительная из них: *Радојчић С.* Сликаство, 136–140. См. также: *Кашанин М.* Фреске у Дечанима // Его кн.: *Уметност и уметници*, 55–71; *Стојаковић А.* Архитектонски простор, 64, 102, 150–152, 157, 191–192, 195–197, 199, 204, 205, схемы 1–3а, 15–186, 21, 63, 65, 66, 79, 81, 83, 86–92 (о рисованной архитектуре и пространстве в композициях).

Более ранние общие обзоры византийской живописи или искусства обходили дечанскую живопись, ибо Г. Милле ее изучил недостаточно и, таким образом, она осталась неизвестной и другим, прежде всего таким авторам, как О. Далтон, Брейе, Ш. Диль (см.: *Банк А.* Из истории изучения памятников сербского искусства в России // ЗЛУ, 1968, т. 4, 239–245). Только после опубликования монографии В. Петковича Дечаны заняли свое место среди знаменитых памятников византийского круга XIV в. См.: *Grabar A. Byzance*, 174; *Idem. Europe orientale*, 69, 108; *Talbot Rice D. Arte*, 157; *Idem. The Beginnings*, 185, 186; *Idem. Art*, 209–210, 216–218; *Idem. Painting*, 113; *Ammann A.*, 180–184 (автор уделил довольно много места иконографии); *Lazarev V. Storia*, 380–391; Всеобщая история, 117–118; *Stern H.*, 75; *The Cambridge History*, 352; *Delvoye Ch.*, 354–355; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 146–147, 263, 274; *Beckwith J. Art*, 149–150.

Понятно, что в обзорах по южнославянскому и сербскому искусству живопись Дечан занимает еще более значительное место; см.: *Kašanin M. L'art*, 27, 28, 74–75; *Месечел Ф.* Срп. споменици, 374–376; *Molč V.*, 169, 170. То же самое относится и к более популярным книгам: *Споменици културе*, 269–271; *Косово*, 424–426. Общие обзоры большей частью находятся под влиянием более ранних концепций В. Р. Петковича и С. Радојичича.

- 61 Фрагменты фресок в церкви Св. Трифона в Которе были обнаружены в начале нашего века при ремонте церкви и описаны К. Шегвичем (*Šegvić K. Un frammento di affresco nell'abside della chiesa Cattedrale di Cattaro // Bolletino di archeologia e storia Dalmata*, 1900, XXIII, 241–244). Наблюдения о вновь открытых фресках опубликованы также в работах: *Stjepčević I. Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru. Split*, 1938, 15, 77, tabl. VII/1; *Радојчић С.* О сликарству у Боки Которској // *Споменик САН.* Београд, 1953, СIII, 56–57; *Фишковић С.* О уметничким споменицима града Котора // Там же, 75–76. Фрески расчищены в 1965 г., и после этого было дано их более полное описание: *Милошевић М.* Фреске у которској катедрали // *Зограф.* Београд, 1966, № 1, 34; *Луковић Н.* Freske i slike katedrale Sv. Tripuna // *800 godina katedrale Sv. Tripuna u Kotoru. Kotor*, 1966, 30–32; *Мујовић П.* // *Историја Црне Горе.* Титоград, 1970, II/1, 289–290.

Осталось незамеченным, что эти фрески относятся к тому же стилевому пласту, что и мозаичная композиция Распятия 20-х или 30-х гг. XIV в. на восточной стене баптистерия в Сан Марко в Венеции. В том же духе работают и мозаичисты в средней и западной травеях баптистерия. Вопрос о датировке мозаик остается все еще спорным. О дате их возникновения и о мозаичистах баптистерия из работ недавнего времени см.: *Muraro M. Maestro Paolo da Venezia // Ateneo Veneto*, 1965,

III, 6; *Idem.* Paolo da Venezia. Milano, 1969, 33–39 (с более ранней литературой); *Idem.* Varie fasi di influenza bizantina a Venezia nel Trecento // (греч.) Venezia, 1972, № 9, 186–187, 201.

Важнейшими работами о греческих живописцах Котора и Дубровника с конца XIII до конца XIV в. являются: *Ђоровић В.* Грчки сликари у Котору // Старинар. Београд, 1930, III сер., V, 39–40; *Ковијанић Р., Стјепчевић И.* Културни живот старог Котора. Цетиње, 1957, I, 93–101; *Ђурић В. Ј.* Vizantijske i italo-vizantijske starine u Dalmaciji // Prilozi poviesti umjetnosti u Dalmaciji. Split, 1960, № 12, 135–144 (с более ранней литературой и попыткой и некоторые другие произведения приписать греческим живописцам); *Мујовић П.* // Историја Црне Горе, II/1, 281–290 (заново собраны все сведения о греческих мастерах).

О сильно поврежденных фрагментах фресок византийского стиля во францисканской церкви в Баре см.: *Бошковић Д.* Stari Bar. Beograd, 1962, 111–113 (где речь идет об огромной фигуре в рост св. Николая, которая точно датируется первой половиной XIV в.); *Мујовић П.* // Историја Црне Горе, II/1, 280 (здесь фрески датируются слишком ранним временем — 1280 г.). Оставшиеся фрагменты фресок францисканской церкви в Сваче еще не опубликованы.

- 62 Самое полное описание сюжетов росписей церкви Св. Димитрия дал В. Петкович (см.: *Petković V. R.* La peinture, II, 37–39, pl. LXXXVI–XCVI; *Петковић В.* Преглед, 250–251).

На первых этапах изучения этой росписи особое внимание привлекла подпись живописца Иоанна, выведенная греческими буквами; вокруг нее шел спор, не приведший к каким-либо удовлетворительным решениям (см.: *Petković V.* Un peintre serbe du XIV<sup>e</sup> siècle // *Mélanges Charles Diehl.* Paris, 1930, II, 133–136; *Радојчић С.* Мајстори, 35–36; *Xyngopoulos A.* Thessalonique, 64–65; *Kalokyri K.* Entstehung und Gestaltung der byzantinischen Denkmäler in Mazedonien, Alt-Serbien und Bulgarien. Thessaloniki, 1970, 24; *Talbot Rice D.* Painting, 112–113). Учитывая греческую подпись, вероятнее всего предположить, что речь идет о живописце-греке, который оставил еще несколько греческих надписей — на свитках в руках святых. Поскольку все остальные надписи даны в сербской редакции, можно полагать, что вместе с ним работали сербы или что исполнение надписей, как и в некоторых других случаях, например в Студенице, Милешевой, Марковом монастыре и т. д., было доверено переписчикам сербских книг.

Особое внимание исследователей было уделено историческим композициям и портретам исторических личностей. См.: *Петковић В.* Пећ // ЕС, 1928, III, 363 (считает, что изображенный сербский собор возглавляют Немања и король Урош I); *Радојчић С.* Портрети, 46–47 (говорит только о Соборе Симеона Немани и, как он думает, Стефана Дечанского); *Кашанин М.* Уметност и уметници. Београд, 1943, 50–51 (выражает мнение, как и в некоторых других работах, что портреты на южной стене представляют патриарха Ефрема, Джурджа Балшича и его сына Константина); *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, II, 141–142 (описание, иконография и идентификация личностей на обоих сербских соборах; тут же и утверждение о том, что на южной стене находятся портреты короля Душана, молодого короля Уроша и архиепископа Иоанникия, а в связи с этим и по-новому датирована живопись — ок. 1345 г.); *Он же.* Престо, 94–95 (описание необычной одежды



правителя и архиепископа). См. также: *Velmans T.* Le portrait, 116; *Милошевић Д.* Срби светители, 159–160, 171–172.

Об иконографии отдельных сцен, особенно цикла, посвященного св. Димитрию, см.: *Радојчић С.* Фреска Константинове победе у цркви Св. Николе Дабарског // ГСНД, 1938, XIX, 97 (где речь идет о двух последних сценах цикла: «Евсевий молится у мощей св. Димитрия» и «Оборона Солуни»); *Stojaković A.* Quelques représentations de Salonique dans la peinture médiévale serbe // (греч.) Athènes, 1964, II, 25–31, pas. (об этих же сценах); *Радојчић С.* Текстови и фреске. Нови Сад, б/г., 26 (отмечает античные детали в изображении архангела Михаила — босую ногу и монохромно написанный маскарон в медальоне на груди); *Walter Ch.* Conciles, 115–116 (о Вселенских соборах); *Garidis M.* La représentation des «nations» dans la peinture post-byzantine // Byzantion, 1970, XXXIX, 87 (о сцене «Сочествование Св. Духа»).

Заметки о стиле фресок Св. Димитрия см. в кн.: *Mujovich П.* Патриаршија, 12–15; он же (в кн.: *Историја Црне Горе*, II/1, 295–296, pas.) выдвигает труднодоказуемое предположение, что живописец Иоани мог быть греческим художником из Котора; *Радојчић С.* Сликаство, 121–123 (с более старой датировкой); *Subotić G.* L'église Saint-Démétrios à Peć. Beograd, 1965 (=Црква светог Димитрија у Пећи. Beograd, 1964; по существу, это малая монография с новой датировкой живописи — временем правления архиепископа Иоанникия; автор утверждает, что тут работали по меньшей мере два живописца, чьи произведения с успехом можно различить, и стилистически связывает их с дечанской группой живописцев); см. также: *Споменици културе*, 255–256; *Lazarev V.* Storia, 390, 428; *Косово*, 395–397.

В церкви Св. Димитрия находятся и более поздние фрески, XVII в., в некоторых местах они перемежаются с более ранними. Два исследования отделяют эту позднюю живопись от более старой. См.: *Петковић С.* Зограф Георгије Митрофановић у Пећкој Патриаршији 1619–1630 // Гласник Музеја Косова и Метохије. Приштина, 1965, IX, 237–251; *Сковран А.* Фреске XVII века из цркве Св. Димитрија у Пећи и портрет патријарха Јована // СКМ, 1968–1971, IV–V, 331–347.

О живописи церкви Св. Димитрия, связанной стилистически по манере письма и архитектурным формам на фонах с миниатюрами сербского Евангелия из синайского монастыря Св. Екатерины (cod. slav. 1) см.: *Han V.* Sinajsko četvoroevangelje srpske redakcije iz XIV stoljeća // Danas. Beograd, 1962, god. II, № 22, s. 23; *Weitzmann K.* Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Collegville, Minnesota, 1973, 29–30, fig. 43 (автор опубликовал краткое описание миниатюр, нашел аналогии с миниатюрами греческого Евангелия № 132 из того же монастыря, которые созданы в 1346 г., но сербские миниатюры он датировал слишком поздним временем — второй половиной XIV в.).

63 Эта живопись осталась совершенно незамеченной. Она представляет особое явление в декорации церкви Св. Апостолов в Пече. Только В. Петкович (*Petković V.R.* La peinture, II, pl. LXXXV/1) воспроизводит изображение пророка Аввакума, но без каких бы то ни было комментариев.

64 Краткое описание тематики живописи XIV в. в пещком притворе дается в кн.: *Petković V.R.* La peinture, II, 41, pl. CIX–CX; *Петковић В.* Преглед, 252–253;

*Мијовић П.* Патријаршија, 23–24. Авторы этих книг части Деисуса западного фасада церкви Св. Апостолов в Пече также относят к XIV в. Между тем Христос Ветхий деньми и Богородица из Деисуса относятся к слою живописи 1561 г.

Некоторые композиции особенно тщательно исследованы. Полное описание «Древа Неманичей» приводится: *Petković V. R.* «Loza Nemanjića» u starom živopisu srpskom // *Narodna starina*. Zagreb, 1926, V, 98; *Радојчић С.* Портрети, 48–50 (предполагает, что нижняя половина изображения переписана в XVI в., между тем оно все относится к XIV в.). Богородице Млекопитательнице посвятил специальное иконографическое исследование Л. Миркович. См.: *Мирковић Л.* Богородица Млекопитательница // *Богословље*. Београд, 1938, I, 14–32 (=Die nährende Gottesmutter [Galaktotrophusa] // *Atti dell' V Congresso internazionale di studi bizantini*. Roma, 1940, II, 297–304). Об изображении Богородицы между св. Николаем и архиепископом Сербским Даниилом II, в притворе, на западном фасаде церкви Богородицы, см.: *Петковић В. Р.* Живопис церкви Св. Богородице у Патријаршији Пећкој // *Известия на Българския Археол. Институт*. София, 1927, IV, 146. Осталось незамеченным, что Христос, изображенный на груди матери, помещен в декоративный сосуд и что, согласно этому, данное изображение Богородицы относится к типу «Живоносный источник». Вследствие этого данная композиция не учтена в иконографических исследованиях, посвященных Богородице «Источнику жизни», хотя речь идет об одном из самых ранних изображений этой темы. См.: *Медаковић Д.* Богородица «Живоносный источник» у српској уметности // *ЗРВИ*, 1958, V, 203–217; *Velmans T.* L'icôno-graphie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin du Moyen âge // *Synthronon*. Paris, 1968, 128–134; *Pallas D.* Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή // *Ἀρχαιολογικὸν Δελτικόν*, 1972, № 26, 201–224.

О датировке живописи притвора временем ок. 1334 г. см.: *Радојчић С.* Портрети, 48; *Бурић В. Ј.* Настанак градитељског стила Моравске школе // *ЗЛУ*, 1965, т. 1, 53–54.

65 Сюжеты росписи в церкви Богородицы Одигитрии перечислены в кн.: *Petković V. R.* La peinture, II, 39–41, pl. XCvII–CvIII; *Петковић В.* Преглед, 251–252.

В двух исследованиях монографического характера роспись рассматривается с точки зрения иконографии и стиля: *Петковић В. Р.* Живопис цркве Св. Богородице у Патријаршији Пећкој // *Известия на Българския Археол. Институт*, 1927, IV, 145–170, табл. IV–XXVIII; *Ивановић М.* Црква Богородице Одигитрије у Пећкој Патријаршији // *СКМ*, 1963, II–III, 133–134, 138–154, ил. 10–63. Драгоценный вклад в понимание идей и художественных принципов живописцев внес С. Радојчић. См.: *Радојчић С.* Сликаство, 123–127; *Он же.* Текстови и фреске. Нови Сад, б/г., 16–17, 40–41, 51–56 (специально об иконографии евангелистов с музами и об иконографии Марии Египетской).

Об иконографии цикла, посвященного сербскому архиепископу Арсению I, см.: *Petković V. R.* Freske sa scenama iz života Arsenija I, arhiepiskopa srpskoga // *Šišićev zbornik*. Zagreb, 1929, 65–68 (где сцены перечислены и кратко описаны); *Бурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 99–103 (где прослежена связь сцен с литературными сочинениями архиепископа Даниила). Возможно, заслугой Даниила является изображение Климента Охридского в Пече (см.: *Грозданов Ц.* Охридске белешке, 13–15).

О сценах в боковых капеллах см.: *Babić G. Chapelles, 137–138*. О Богородице — заступнице сирот и нищих из композиции в северо-западном углу храма см.: *Давидовић Н. Представа Богородице с Христом «Крмителем» у Богородици Левишкој у Призрену // СКМ, 1961, I, 86–90*. Об иконографии цикла Богородицы см.: *Lafontaine-Dosogne J. Enfance, I, 47, 73, 75, 83, 111, 112, 127, 206*.

Ценные заметки содержат и две небольшие монографии: *Мијовић П. Патријаршија, 17–21*; *Ivanović M. The Virgin's Church in the Patriarchate of Peć. Beograd, 1972.* (=Богородичина црква у Пећкој Патријаршији. Београд, 1972; здесь дан наиболее полный иллюстративный материал). Совсем кратко о живописи данной церкви см.: *Споменици културе, 256–257*; *Косово, 397–398*.

- 66 Полное описание фресок см.: *Расолкоска-Николовска З. Црквата Св. Ѓорѓи во Горен Козјак во светлината на новите испитувања // Симпозиум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски. Скопје, 1970, I, 219–226* (особо о фресках XIV в. на с. 223–226, ил. 10–14, где указана и более ранняя литература, в которой лишь мимоходом упоминается о существовании этих фресок).

- 67 Рильские фрески лишь недавно обнаружены, расчищены, законсервированы и частично реставрированы. О них написал большую монографию Л. Прашков. См.: *Прашков Л. Хрельовата кула. София, 1973* (где дана и вся более ранняя литература, в первую очередь об открытии фресок, языке славянских надписей и исторической надписи о постройке башни). Об этой живописи см. также: *Boschkov A. Die Bulgarische Malerei // Recklinghausen, 1969, 77–78*; *Bakalova E. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle // L'école de la Morava et son temps: Symposium de Resava 1968. Beograd, 1972, 68–69, 72*.

Авторы находят связи между фресками Хрелевой башни и иконой св. Иоанна Рильского из музея в Рильском монастыре. Если Бакалова считает, что между фресками и иконой есть сходство, то Прашков идет дальше и с полным правом приписывает икону одному из фрескистов.

Протосеваст Хрель, ктитор башни и фресок в Риле, — это сербский вельможа времени правления королей Стефана Дечанского и Душана. Кроме башни в Риле, он воздвиг еще и главную церковь, которая также в его время была расписана. Она пострадала от пожара в первой половине XIX в., после которого рухнула. Через год после строительства церкви и башни в Риле, в 1336 г., Хрель построил огромных размеров церковь Св. Архангелов в Штипе в Македонии (см.: *Петковић В. Р. Преглед, 352–353*, где указана более старая литература; *Дероко А. Монументална и декоративна архитектура и средњовековној Србији. Београд, 1953, 181, 187, ил. 271*). Церковь в Штипе стоит до сих пор, не сохранилась лишь ее первоначальная живопись. Хрель, который, вероятнее всего, происходил из Герцеговины, при короле Душане управлял большой областью в Восточной Македонии и Западной Болгарии. На короткое время, ок. 1341 г., он отделился от короля Душана, сблизился с византийцами и затем вновь вернулся к Душану. О нем как исторической личности и легендарном герое сербской народной поэзии см.: *Динић М. Релье Охмућевић, историја и предање // ЗРВИ, 1966, IX, 95–117* (с указанием более ранней литературы). Большой болгарский Рильский монастырь подпал под власть сербов после битвы на Велбужде 1330 г. Как известный церковный

центр, он был обновлен в рамках Сербского государства, тогда же получил новые постройки — церковь и башню, а также фресковую роспись. При этом уважалась традиция местных монастырских культов, что проявилось в создании цикла из жизни св. Иоанна Рильского в росписи сохранившейся Хрелевой башни.

Как в современной Болгарии существуют памятники, воздвигнутые в период сербской власти, так и в нынешней Югославии имеются церкви с фресками, выполненными по заказу болгарских вельмож (Доля-Каменица около Княжеваца, например). Болгарские памятники на территории Югославии мы не включили в данный обзор, поскольку учитываем исторические границы территорий.

- 68 О храме в Люботене имеется небольшая монография: *Татић Ж., Петковић В. Р.* Архитектура и живопис храма Св. Николе код села Љуботена. Скопје, 1937 [перепеч. из: ГСНД, 1927, II, 109–124] (о живописи: *Петковић В. Р.*, с. 19–32). Описание сюжетов см.: *Кондаков Н. П.* Македония, 177–180; *Petković V. R.* La peinture, II, 52, pl. CXLIX; *Он же.* Преглед, 178–179. Хорошие репродукции фресок см.: *Millet G.* La peinture, IV, р. XII–XIII, pl. 1–5. Об особенностях иконографии правителя, с точной датировкой живописи, см.: *Радојчић С.* Портрети, 56–57. Заметки об иконографии отдельных сцен см.: *Millet G.* Iconographie, 32 (о Праздниках), 38 (о ряде сцен цикла Чудес Христовых, кроме Пятидесятницы), 438 (о «Распятии»); *Ştefănescu J. D.*, I, 49; II, 437–438, pas. (о сцене «Мелисмос» в жертвеннике); *Окунев Н. Л.* Стенописи, 9 (об этой же композиции).

Краткие заметки о данной живописи см.: *Мавродинов Н.* Живопис, 142–143; *Радојчић С.* Сликаство, 143; *Николовски, Ќорнаков, Балабанов*, 23.

- 69 Об установлении связи между росписями этих двух призренских церквей и иконой Богородицы Одигитрии из того же города см.: *Djurić V. J.* Icônes, 39–40 (с указанием более ранней литературы по истории церквей). Эту идею разработал и описал фрески в церкви Св. Николая Я. Радованович (см.: *Радовановић Ј.* Тутићева црква св. Николае у Призрену // Гласник Српске православне цркве. Београд, 1962, XLIII, 190–195).

- 70 Работы по консервации церкви и живописи в ней проходили между 1957 и 1960 гг. (см.: СКМ, 1961, I, 343). Фрески еще не опубликованы. Крайне краткие упоминания о них см.: *Djurić V. J.* Icônes, 39–40; Косово, 408; *Радојчић С.* Византијско сликарство од 1400 до 1458 // L'école de la Morava et son temps: Symposium de Resava 1968. Београд, 1972, fig. 1 (где им дана слишком поздня датировка — ок. 1370 г.). Исторические сведения о церкви и ее ктиторе см.: *Новаковић С.* Законски споменици српских држава средњег века. Београд, 1912, 683–684.

- 71 Существует две монографии о Каранской церкви: *Кашанин М.* Бела црква Каранска. Београд, 1928 (в полном смысле слова научное исследование о живописи на с. 13–20, 54–103); *Томић Г., Павловић Д.* Бела црква Каранска. Београд: Турист. штампа, 1960, 5–8 (краткий текст для широкого читателя).

Описание сюжетов и репродукции фресок см. также: *Petković V. R.* La peinture, I, 81–84; II, 47–48, pl. CXX–CXX; *Петковић В.* Преглед, 19–20.

О некоторых ранее не замеченных или дополнительно расшифрованных фресках см.: *Симићева З.* Иконостас Беле цркве у селу Карану и каранска Богородица

Троеручица // Старинар, 1932, III сер., VII, 15–35; *Радојчић С.* Портрети, 50–51 (о портретах Неманичей); *Ковачевић Ј.* Ношња, 42–44 (об одежде на портретах мирян); *Мандић С.* Једна ктиторка Беле цркве Каранске // Старинар, 1959, нов. сер., IX–X, 323–325 (о монашеских портретах, открытых после расчистки фресок); *Крстовић М. Д.* Једно интересантно откриће у Белој цркви Каранској // Весник, орган Главног савеза Удружења православног свештенства СФР Југославије. Београд, 1965, № 383, 4 (о вновь открытом портрете короля Уроша в семье правителя); *Бабић Г.* Лик младог Уроша у Белој цркви Каранској // Зограф, 1967, № 2, 17–19 (где на основании портрета королевича Уроша точно датируется живопись).

Иконографический анализ отдельных тем или циклов см.: *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 47, 64, 81, 87, 110, 126, 132, 154, 156 (об иконографии цикла Богородицы); *Торовић Љубинковић М.* Уз проблем, 82, 85 (об изображении короля Милутина как святого и об изображении св. Саввы, в котором автор видит сходство с портретом Григория Паламы, что необоснованно считает важным аргументом в пользу влияния сербского искусства на живопись Салоник); *Grabar A.* Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie // ЗРВИ, 1961, VII, 19–22.

Стилистические связи каранских и добрунских фресок заметил З. Каймакович (см.: *Каймаковић З.* Живопис у Добруну // Старинар, 1965, XII–XIV, 257–258). Ценные наблюдения о языке надписей и о стиле дал С. Радојчић, выдвинувший правильную мысль, что пресвитер Георгий Медош, изображенный в алтаре, не является живописцем, как считалось ранее (см.: *Радојчић С.* Сликаство, 142–143). Однако он предполагает, не приведя доказательств, что живописцы могли быть из Приморья. Краткие заметки о фресках см.: Споменици културе, 135–136; Србија, 195–196.

<sup>72</sup> До того как некоторые фрески были уничтожены во время Второй мировой войны, их монографически исследовал М. Кашианин (см.: *Кашианин М.* Манастир Добрун // Старинар, 1928, III сер., IV, 68–80). О сюжетах росписи см.: *Pethović V. R.* La peinture, II, 58–59, pl. CLXXVI–CLXXXI; *Петковић В.* Преглед, 102–103.

Об ущербе, нанесенном монастырю Второй мировой войной, см.: *Бошковић Ђ.* Старе средњовековних споменика у југозападној Србији, Космету и североисточном делу Црне Горе // Музеји. Београд, 1948, № 1, 96–97.

Особое место при изучении добрунских фресок заняла проблема идентификации портретов ктиторов и правителей, а в связи с этим и вопрос датировки живописи. См.: *Радојчић С.* Портрети, 65–66; *Mazalić D.* Starine u Dobrunu // Glasnik Zemaljskog muzeja. Sarajevo, 1941, 101–123; *Мазалић Д.* Краћи чланци и расправе // Там же, 1940–1950, 216–218; *Ковачевић Ј.* Ношња, 58–59. Все эти авторы вели свои исследования вокруг вопроса, представляют ли портреты членов семьи боснийского короля Твртко I или князя Лазаря. В любом случае они датировали их 1383 г. Только З. Каймакович сумел точно идентифицировать изображенных, датировать живопись серединой XIV в. и после расчистки фресок, когда были обнаружены до того неизвестные сцены Вселенских соборов, полностью описал их тематику. См.: *Каймаковић З.* Живопис у Добруну // Старинар, 1965, нов. сер., XIII–XIV, 251–260; *Он же.* Зидно сликарство у Босни и Херцеговини. Сарајево, 1971, 101–110 (указана и вся более старая литература). Ранее только Дж. Бошковић

(*Бошковић Ђ.* // Споменик СКА. Београд, 1938, XXXVII, 16–17) сомневался в правильности прочтения года возникновения живописи и толкования надписей около портретов. См. его текст также: ЕЈ, 1958, III, 34–35.

Более краткие заметки содержатся в кн.: LE, 1962, II, 64–65; *Радојчић С.* Сликаство, 169–170.

- 73 На фрески обратил внимание Милле. См.: *Millet G.* Iconographie, 41, 42, 356 (fig. 378), 357, 360, 635 (перечислены сюжеты цикла Страстей); *Петковић В. Р.* Преглед, 268 (перечислены сохранившиеся фрески); *Танасијевић Т. С.* Историјске знаменитости и прошлост града Прокупља. Прокупље, 1961, 41–44 (наряду с описанием фресок автор излагает и вывод о датировке их второй половиной XIV в.); *Тасић Д.* Живопис средњовековне цркве у Прокупљу // ЗЛУ, 1967, т. 3, 109–128 (автор посвящает фрескам специальное исследование и относит их возникновение ко времени между 1340 и 1360 гг.).
- 74 Всю раннюю литературу, распределение тематики и доказательства датировки сопочанских фресок см.: *Djurić V. J.* Sopoćani, 43–45, 85–94, 238–241 (= *Ђурић В. Ј.* Сопочани, 47–49, 88–96, 138–141). В этой книге фрески боковых капелл датированы временем ок. 1360 г., тогда как предшествовавшие исследователи относят их возникновение к эпохе турецкого владычества. Уже после выхода книги В. Ђурича М. Чоровић-Любинковић (см.: *Ђоровић-Љубинковић М.* XIII век, 20) сообщила, что раньше, когда можно было лучше рассмотреть один из портретов и надпись возле него в капелле Св. Николая, было ясно, что это женщина с титулом королевы; в связи с этим исследовательница датирует живопись этой капеллы концом XIII или началом XIV в., но не позднее 1346 г. Что касается фресок капеллы Св. Георгия, то она не определяет с точностью время их создания. С. Радојчић (*Радојчић С.* Сликаство, 120) утверждает, что еще в 1939 г. видел на западной стене капеллы Св. Николая фрагмент надписи с именем королевы Елены, вследствие чего он датировал фрески первыми годами XIV в. Очевидно, автор связывает возникновение этой живописи с текстом архиепископа Данила II, где говорится о том, что королева Елена после смерти своего мужа Уроша I стремилась завершить начатое им дело (см.: *Radojčić S.* Sopoćani et l'art européen du XIII<sup>e</sup> siècle // *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle.* Symposium de Sopoćani, 1965, Beograd, 1967, 205–206). Путаницу в связи с надписью разрешил Р. Николић (*Николић Р.* О датовању живописа у капели Св. Николе и Св. Ђорђа у Споћанима // Саопштења, 1970, IX, 71 и рис. 2 на с. 65). Рядом с утраченной фигурой читается часть надписи: ...ЅРНА, которая не может разъясниться как «Елена». Р. Николић предлагает толковать ее как «Екатерина» и предполагает, что утраченный портрет представляет королеву Екатерину, жену короля Драгутина. Он датирует фрески капелл второй половиной XIII в. (с. 63–72), дает описание фресок обеих боковых капелл возле наоса. Однако ни его палеографический анализ, ни выводы о стиле и утверждение о влияниях бенедиктинского искусства Приморья на живопись Рашки нельзя принять.
- Учитывая относительное стилистическое своеобразие фресок боковых капелл, их локальные и архаические особенности, для более точной датировки росписи необходимо опереться на мнение ученых палеографов и эпиграфистов. Сейчас можно лишь предполагать, что строительные работы по перекрытию капелл, пред-

шествовавшие живописным, происходили одновременно с завершением внешнего нартекса и его росписью.

О строительстве и росписи внешнего нартекса см.: *Djurić V. J. Sopoćani*, 86–91, 238–239 (с указанием более старой литературы). Завершение живописных работ, судя по изображениям исторических лиц, произошло между 1338 и 1346 гг. Об изображении семьи правителя см.: *Радојчић С. Портрети*, 55. Поскольку король Душан тут имеет эпитет «великий король», который стал употребляться непосредственно перед его коронацией на царство, время возникновения живописи может быть определено примерно как ок. 1344/45 г. В кн.: *Радојчић С. Сликаство*, 144, где кратко перечислены сюжеты, очевидно, по недоразумению говорится о том, что здание и фрески появились после 1346 г. Об иконографии Богородицы — заступницы сирот и нищих см.: *Давидовић Н. Представа Богородице с Христом «Крмителем» у Богородици Левишкој у Призрену* // СКМ, 1961, I, 86–87.

<sup>75</sup> Живопись в Лешаке лишь частично упомянута: *Грујић Р. Полошко-тетовска епархија и манастир Лешак* // ГСНД, 1933, XII, 63–64 (где дана также полная история монастыря в период его возвышения до епископии).

<sup>76</sup> Самый значительный труд о лесновской живописи: *Okunev N. L. Lesnovo* // *L'art byzantin chez les Slaves*. Paris, 1930, I/2, 222–263 (где указана и более старая литература, для характеристики живописи малозначимая). И хотя он частично устарел в вопросах исторических и хронологических и неточен в стилистическом анализе, особенно в сравнении этих фресок с живописью Матейча, все же он содержит самое полное описание тематики лесновской живописи и всесторонний иконографический анализ. До Окунева о Леснове издал монографию С. Симић (см.: *Симић С. Лесновски манастир св. оца Гаврила*. Београд, 1913), где сделан акцент на истории монастыря, о живописи же говорится совсем мало, главным образом о портретах исторических личностей. Популярная небольшая монография с хорошими иллюстрациями, написанная недавно: *Radović S. Lesnovo*. Beograd: Jugoslavija, 1971 (= *Радојчић С. Лесново*. Београд, 1971).

Для датировки живописи в наосе (вскоре после 1346 г.) важна надпись возле портрета ктитора. Лучшую ее публикацию см.: *Иванов Ђ.*, 158–159 (где опубликованы и все другие надписи, важные для первоначальной истории Леснова). Поскольку вся надпись одновременна с фресками, хотя до недавнего времени из-за того, что она была частично закрыта, это мнение оспаривалось (см.: *Бошковић Ђ. Натписи*, 10–11), вставал вопрос, почему сербский правитель Стефан Душан назван королем, а ктитор Йован Оливер наряду с другими титулами носит и титулы севастократора и деспота, которые он мог получить только после того, как Душан в 1346 г. стал царем. Дж. Стричевич (*Стричевић Ђ. Једна хипотеза о титулатурном имену српских деспота XIV века* // *Старинар*, 1958, нов. сер., VII–VIII, 118–120), в противоположность некоторым предшествующим исследователям, которые наличие титула деспота у Йована Оливера объясняли более поздним появлением этой части надписи, пытался предположить, что Оливер получил титул деспота от византийского императора. Однако этому противоречит сам текст надписи, где говорится, что Оливер титул деспота, так же как и севастократора, получил от сербского правителя «за верное ему служение». В. Ферьянчич (*Ферјанчић В. Деспоти у*

Византији и јужнословенским земљама. Београд, 1960, 160–165; *Он же*. Севастократори и кесари у Српском царству // ЗФФ, 1970, XI/1, 257–258) доказал, што после провозглашења Душана царем Оливер получио сначала титул севастократора, а вскоре, еще до 1347 г., и титул деспота. И хотя окончательно все еще не решен вопрос, почему в начале надписи в Леснове Стефан Душан упоминают как король, все же ясно, что живопись лесновского наоса возникла после 1346-го, но до 1349 г., когда, согласно надписи над порталом, закончено строительство и роспись притвора. Строительство притвора было начато в 1346-м или в начале 1347 г., а затем на его куполе был воздвигнут крест. На этом металлическом кресте сохранились инициалы Йована Оливера и его титул севастократора (см.: *Бошкович Ђ*. Белешке са путовања // Старинар, 1932, III сер., VII, 90–91, ил. 11).

В связи с подписями живописцев в Леснове ранее в литературе упоминались неизвестный мастер, чье имя в подписи было повреждено, и некий Михаил, который якобы подписался на мече в изображении архангела Михаила в притворе (см.: *Millet G. L'art serbe: Les églises*. Paris, 1919, 26, fig. 16; *Радојичић С*. Мајстори, 35; *Бошкович Ђ*. Градитељи и сликари, 128; *Миљковић-Пенек П*. Податоци, 165–166; *Delvoye Ch.*, 355). О том, что подпись на мече архангела Михаила не является подписью живописца Михаила, см.: *Ђурић В. Ј*. Име Меркурије из Псача // ЗЛУ, 1971, т. 7, 231–232. Настоящие имена живописцев, выполненные в особых кругах в наосе церкви, обнаружил только Балабанов во время расчистки фресок между 1958 и 1962 гг., о чем см.: *Балабанов К*. Откриени се имиња на зографите од манастирот во Лесново // Нова Македонија. Скопје, 1962, 16.IX, 8; *Он же*. Новооткриени имиња на зографи од 1341 година во црквата на Лесновскиот манастир // Разглед. Скопје, 1963, VI/4, 400–407 (где разделяет живописцев по индивидуальным особенностям творчества).

Все надписи в наосе и алтаре, над композициями и фигурами святых, как и надписи на свитках в руках у святых, являются старославянскими в сербской редакции с отдельными вставками юсового правописания, а пометы на одеяниях святых и подписи живописцев — на греческом языке (см.: *Конески Б*. Црковнословенскиот јазик на фреските во Македонија // Симпозиум на 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски. Скопје, 1970, II, 102–103). Такое распределение надписей и подписей говорит в пользу того, что живописцы были греками, причем, судя по стилю живописи, из Македонии; славянские же надписи на фресках выполняли переписчики славянских книг из лесновского скриптория, который уже функционировал в 1330 г. (о Станиславе-грамматике, занимавшемся в это время в Леснове перепиской книг в сербской и юсовой редакции, а также о его соратниках из Штипа см.: *Раскојска-Николовска З*. Црквата св. Горгџ во Горен Козјак... // Там же, 222–223). В притворе же греческие и славянские надписи перемешаны, ибо живописец, как и многие культурные жители Македонии в ту эпоху, знал два языка.

Отдельные аспекты загадочной тематики и сложной иконографии лесновских фресок объясняли и исследовали многие авторы до и после работы Окунева о Леснове. См.: *Миљковић Л*. Једна фреска из циклуса Чуда св. арханђела Михаила // ПКЈИФ, 1926, VI, 265–268; *Он же*. Нејасне фреске из циклуса Чуда св. арханђела Михаила у Лесново // ГСНД, 1928, III, 67–70 (автор сумел разобрать только первую стену цикла — «Архангел Михаил спасает Константинополь от сарацин», а для сцен «Исцеление прокаженных», «Исцеление расслабленного» и «Монах, избавившийся от дьявола» не нашел соответствующих литературных источников).



Об иконографии Учений четырех великих христианских литургистов, изображенных в парусах притвора, см.: *Radović S.* Die Entstehung, 116; *Он же.* Текстови и фреске. Нови Сад, б/г., 14–16; *Он же.* Зографи: О теорији слике и сликарског стварања у нашој старој уметности // Зограф, 1966, № 1, 14 (где опубликован текст на свитке Иоанна Златоуста с поучением живописцам, чтобы они подражали природе, которая искусно творит, и чтобы разбавляли ее водой Премудрости); *Velmans T.* L'Iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin du Moyen Âge // *Synthronon.* Paris, 1968, 122–125 (где эти композиции приведены в непосредственную связь с текстами служб, которые читаются 30 января, в день Трех святителей).

Почти каждая сцена в притворе была предметом иконографического исследования. См.: *Петковић В. Р.* Парабола о десет девојака у српској уметности // Рашка. Београд, 1929, I, 26–27. О Богородице «Живоносный источник» см.: *Медаквић Д.* Богородица «Живоносни источник» у српској уметности // ЗРВИ, 1958, V, 205; *Velmans T.* Op. cit., 131; *Pallas D.* Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή // Ἀρχαιολογικὸν δελτίον, 1972, № 26, 203. В связи с прообразами Богородицы см.: *Beljaev N.* La figuration de «l'Arche d'Alliance» dans la peinture balkanique du XIV<sup>e</sup> siècle // *L'art byzantin chez les Slaves.* Paris, 1930, 1/2, 316, 323–324. О необычном изображении архангела Михаила на коне см.: *Петковић В. Р.* Арханђел Михаило из Леснова // Братство. Београд, 1926, XX, 55–57. В. Петкович считает, что эпитет «князь ангелов» заимствован из текста пророка Даниила (X, 13, 21; XII, 1), изображение же на коне возникло под влиянием персидского маздаизма и обозначает доброго духа и борца против зла. О том же, со схожими выводами, только без приведения лесновского примера, см.: *Garidis M.* L'ange à cheval dans l'art byzantin // *Byzantion*, 1972, XLII, 33–49. Использование красного цвета, которым написаны архангел Михаил и его конь (этим ранее не занимались исследователи), можно объяснить примерами из раннехристианского искусства, где красные ангелы означают добрых духов, а голубые — злых, или, соответственно, ангелов света и тьмы: *Kirschbaum E.* L'Angelo rosso e l'Angelo turchino // *Rivista di archeologia cristiana.* Roma, 1940, XVII, 209–248; *Bovini G.* Mosaici di S. Apollinare Nuovo di Ravenna: Il ciclo cristologico. Firenze, 1958, 38–40 (с более старой литературой); *Verzone P.* Da Bizanzio a Carlomagno. Milano, 1968, 117–118; *Wessel K.* // *Reallexikon zur byzantinischen Kunst.* München, 1969, II, 530, 532 (с многочисленными примерами изображения красных и голубых ангелов).

Об иконографии св. Христофора с младенцем Христом на плечах, возникшей под влиянием Запада, а в лесновском притворе имеющей свой старейший и, возможно, единственный пример в средневековом православном искусстве, см.: *Chadzikakis M.* Recherches sur le peintre Théophane le Crétois // *DOP*, 1969–1970, XXIII–XXIV, 333.

Об иллюстрациях на темы последних псалмов см.: *Ștefănescu J. D.*, II, 496–497; *Радојчић С.* Икона «Хвалите Господа» из Црквеног музеја у Скопљу // ГСНД, 1940, XXI, 110–115; *Мујовић П.* Царска иконографија, 115–117. Однако нигде не сказано, что эти псалмы входят в заупокойную литургию, в силу чего композиции помещены в притворе, где совершалось отпевание. Иллюстрации этих же псалмов в Риле и Кучевитше находятся также в западных компартиентах храмов.

Особое место в научной литературе занимают работы о портретах исторических личностей и их иконографии и о сценах из их жизни. Кроме монографического

исследования Н. Окунева, о портретах царской и ктиторской семей см.: *Радожич С.* Портреты, 55–56, 92; *Кашанин М.* Уметност и уметници. Београд, 1943, 41, 45; *Ђурић В. Ј.* Три догадјака, 84; *Velmans T.* Le portrait, 95. О портретах св. Саввы Сербского и св. Симеона Немани см.: *Ђоровић-Ђубинковић М.* Уз проблем, 85. О портретах первых двух епископов Злетовской епископии, написанных в притворе, и их исторической идентификации см.: *Пурковић М.*, 40–41. Об «Успении св. Гавриила Лесновского» см.: *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 108–109.

После работы Окунева наиболее полные тексты о лесновской живописи опубликованы в трудах: *Петковић В. Р.* Преглед, 169–173 (история и описание темы); *Радожич С.* Сликарство, 143–148 (историко-искусствоведческое исследование); Т. Вельманс (in: *Millet G.* La peinture, IV, p. XIII–XIX) особое внимание уделяет иконографии. Лучшую фотодокументацию содержат: *Pethović V. R.* La peinture, I, 120–131; II, pl. CLIV–CLXII; *Millet G.* La peinture, IV, pl. 6–28.

Ценные замечания см.: *Diehl Ch.* Manuel, II, 789, 821, 824, 827; *Idem.* Peinture, 31, 82–83, pl. LIV; *Muratoff P.*, 150, 151; *Kašanin M.* L'art, 27, 75; *Мавродинов Н.* Живопис, 145–147; *Schweinfurth Ph.* Form, 104; *Ammann A. M.*, 184–186; LE, 1964, III, 309; *Grabar A.* Europe orientale, 69–70; *Radojčić S.* Geschichte, 80–83; *Talbot Rice D.* Painting, 114.

Популярный текст см.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 116–119.

- 77 Фрески частично описаны: *Бојчевић М.* Свети Петар Коришки и његов манастир. Скопље, 1940; *Јовановић М.* // Хришћанско дело. Скопље, 1938, IV/3, 217–22. Изучил их и точно описал Р. Любичкович (*Любичковић Р.* Испосница Петра Коришког: Историја и живопис // Старинар, 1958, нов. сер., VII–VIII, 98–101). К тому же времени, вероятно, относятся и небольшие фрагменты фресок в двух метохийских скитах — Улярице в ущелье Мируши и Св. Николая в ущелье Призренской Быстрицы (см.: *Косово*, 401, 408).

- 78 Полностью фрески опубликовал Ф. Месеснел (см.: *Месеснел Ф.* Средњевековни споменици у Охриду: I. Црква Св. Николе Болничког и њене портретне фреске // ГСНД, 1933, XII, 157–178; *Mesesnel F.* Ohrid, 24–26). Исправление некоторых ошибок, возникших вследствие нерасчищенности живописи, и новое описание фресок после расчистки см.: *Балабанов К.* Нови податоци за црквата Св. Никола Болнички во Охрид // КН, 1961, II, 31–43 (однако живопись наоса церкви автор ошибочно отнес к 1313/14 г., что приняли и некоторые другие исследователи. См.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 241; *Ljubinković R.* Ohrid, 125–126). О датировке на основании надписи высказывались: *Суботић Г.* Време настанка цркве Св. Николе Болничког у Охриду // Зограф, 1969, № 3, 16–17 (относит живопись к 1345 г.); *Мильковић-Пенек П.* О датирању фресака охридске цркве Св. Николе Болничког // Зборник Светозара Радожича. Београд, 1969, 197–201 (высказывается за 1335/36 г.). По вопросу о датировке живописи наоса мы присоединяемся к мнению Мильковича, так как в плохо сохранившейся надписи с датой он имел еще возможность видеть больше, чем другие исследователи. К тому же стиль фресок больше отвечает четвертому, чем пятому, десятилетию XIV в. В Охриде существует несколько памятников 40-х гг. XIV в., и они не имеют сходства с фресками церкви св. Николая Болничного.

О портрете св. Климента Охридского см.: *Грозданов Ц.* О портретах, 104–107; *Василиев А.* Образът, 352–353 (однако автор датирует эту живопись ошибочно — временем росписи церкви Богородицы Перивляпты, то есть концом XIII в.).

Фрески южного фасада с портретами Неманичей, кроме работ Месеснела и Балабанова, описаны в кн.: *Радойчић С.* Портрети, 57. Надписи около портретированных прочитал только Дж. Бошкович (*Бошкович Ђ.* Натписи, 11–13). После расчистки были обнаружены портреты Симеона Немани и Саввы Сербского и заново прочитаны надписи. См.: *Балабанов К.* // КН, 1961, II, 33–36. Наряду с Ф. Месеснелом М. Пуркович (*Пуркович М.*, 49) также подчеркнул политическое содержание этих фресок. Оно подчеркнуто также в кн.: *Ljubinković R.* Influences. См. также: *Грозданов Ц.* Прилози, 207–214 (освещены исторические обстоятельства, при которых возникли эти фрески); *Ђурић В. Ј.* Три догађаја, 76–87 (проанализировал необычную иконографию портретов, высказав мысль, что речь идет об изображении, свидетельствующем о примирении Охридской и Сербской церкви. Эти фрески могут быть точно датированы 1345 г.

Заметки о живописи церкви Св. Николая Больничного опубликованы также в кн.: *Петкович В. Р.* Преглед, 235; *Kuzmanovski R., Šaljic D.* Ohrid. Beograd, 1966, 42; *Радойчић С.* Сликаство, 149.

<sup>79</sup> На эту живопись обратил внимание Дж. Мано-Зиси (см.: *Мано-Зиси Ђ.* Св. Софија, 128–129, 131–132), который ее датировал XIV в. и заметил сходство со значительно более поздней живописью моравской школы. Подобную позицию см. в кн.: *Mesensnel F.* Ohrid, 36. С этой датировкой согласился и В. Петкович (*Petković V. R.* La peinture, II, 55; *Петкович В.* Преглед, 233). Г. Милле (*Millet G.* La peinture, I, p. VIII, pl. 123, 13) относит росписи к 1313/14 г., полагая, что они одновременны со строительством наружного притвора. Р. Любинкович (*Ljubinković R.* Ohrid, 129–130, 136–137) предполагает, что роспись верхнего этажа нартекса начата при архиепископе Григории I, в 20-х гг. XIV в., а завершена в правление архиепископа Николая, в середине того же столетия. Что касается фресок верхнего этажа наружного притвора, то Любинкович относит их к правлению царя Уроша. Тут частично опубликована и подпись Константина, которого автор считал живописцем. Мои позднейшие проверки показали, что действительно речь идет о живописце и его сыне.

Более раннюю литературу о портретах семьи деспота Оливера см. в кн.: *Бошкович Ђ.* Натписи, 13–15; *Ковачевич Ј.* Ношња, 52–53. С. Радойчић посвятил этой живописи две содержательные студии по иконографии (см.: *Радойчић С.* Фреска покајања Давидовог у охридској Св. Софији // *Старинар*, 1959, нов. сер., IX–X, 133–136; *Он же.* Чин, 39–50). По мнению Радойчића, фрески второго этажа наружного притвора датируются временем царя Уроша. В. Джурић (*Ђурић В. Ј.* Црква св. Софије, VIII–XI, pl. 43–46) датирует их все серединой XIV в. и публикует обнаруженное имя живописца Иоанна Теорианоса. О тематике, стиле и времени возникновения их см. также: *Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 151–154.

Общую ценность для изучения живописи св. Софии около середины XIV в. имеют работы: *Грозданов Ц.* Прилози, 212–214 (где разбираются портреты архиепископа Николая); *Он же.* О портретах, 112–114 (о содержании ктиторской

композиции и об иконографии св. Климента как монаха); *Он же*. Охридске белешке, 12–13 (где дает правильную трактовку ктиторской композиции, в которой архиепископ Николай показан вместе с сербским патриархом Иоанникием); *Он же*. Прилози проучавању Св. Софије Охридске у XIV веку // ЗЛУ, 1969, т. 5, 42–53 (где публикуется и анализируется с точки зрения иконографии сцена на сюжет Канона Иоанна Дамаскина на Успение Богородицы, написанная в конце на верхнем этаже притвора, и разбираются портреты в капелле Иоанна Предтечи, росписи которой автор точно датирует). См. также: *Василиев А.* Образът, 350–352 (с ошибочной идентификацией изображения св. Климента и ошибочной датировкой живописи началом XIV в.). О Вселенских соборах см.: *Walter Ch.* Conciles, 114–115 (автор стремится установить содержание композиций).

80

Церковь Малые Св. Врачи не привлекала к себе большого внимания. Ее фрески и деревянный иконостас XIV в. заметил Ф. Месеснел (см.: *Mesesnel F.* Ohrid, 45–46). Р. Любинкович (*Ljubinković R.* Ohrid, 126–127) отметил ценность живописи и своеобразие иконографии изображений св. Климента и Константина Кавасилы. В силу различного качества фресок он полагал, что они возникли не одновременно, а в конце XIII и в начале XIV в. В другой работе (*Ljubinković R.* Influence, 224–225) он датировал декор временем Андроника II Палеолога, даже считал, что портретов Константина Кавасилы, из-за того, что последний был сторонником Палеологов, не писали в эпоху сербского владычества, но этот вывод ученого оказался ошибочным (см.: *Djurić V. J.* Soprocáni, 243–245; *Грозданов Ц.* Прилози, 199–207). Иконография св. Климента с моделью города Охрида в руках прекрасно представлена в кн.: *Грозданов Ц.* О портретима, 107–112.

Икона Богородицы Эпискеписис из иконостаса опубликована в статье: *Балабанов К.* Новооткрыени икони од XIII, XIV и XV век // Разгледн. Скопје, 1959, апрел, 993; исследование ее см.: *Djurić V. J.* Icoñes, 32, 99 (приписана одному из мастеров фресок церкви Малые Св. Врачи). См. также: *Balabanov K.* Icoñes de Macédoine. Beograd — Skorje, 1969, XLIX (датирует ее слишком поздним временем — концом XIV в.). Особое внимание уделил ей П. Милькович-Пепек (*Miljković-Pepok P.* L'icône de la Vierge Episkepsis d'Ohrid // KH, 1969, III, 139–144), который занимался ее иконографией, но не заметил ее сходства с произведениями одного из мастеров фресок церкви Малые Св. Врачи и из-за этого неверно датировал ее концом XIII или началом XIV в.

Фрески приписываются Иоанну Теорианосу в работах: *Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије, X; *Он же*. Марков манастир — Охрид, 151–154 (где приведены все доказательства).

Краткое упоминание о фресках см.: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 249.

81

Научную публикацию иконы осуществил Джурич (*Djurić V. J.* Icoñes, 34, 101–102). Она приписана Иоанну Теорианосу (см.: *Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије, X; *Он же*. Марков манастир — Охрид, 152; *Грозданов Ц.* О портретима, 113). Об иконе см. также: *Balabanov K.* Icoñes de Macédoine. Beograd — Skorje, 1969, LI–LIII, pl. 45 (где датируется слишком поздним временем — концом XIV или началом XV в.). Популярны публикации с репродукциями этой иконы, но без более точного определения времени ее возникновения существовали и ранее в Болгарии (см.: *Василиев А.* Образът, 355–358, с указанием старой литературы и необоснованным приписыванием иконы болгарскому живописцу).

- 82 Об иконах «Богородица Психосострия» архиепископа Николая и «Христос Пантократор» севастократора Исаака Дуки см.: *Djurić V. J. Icônes*, 26–27, 93–95 (с указанием старой литературы). См. также: *Balabanov K. Icônes de Macédoine*. Beograd — Skorje, 1969, XLVII–XLVIII.

О портрете Иоанна, севаста Просеника, см.: *Петковић В. Р.* Старице. Београд, 1923, 42 (автор заметил и опубликовал надпись с его именем); *Ковачевић Ј.* Ношња, 51–52 (описана его одежда и выдвинуто предположение о том, что это посмертный портрет); *Бошковић Ђ.* Ко је био Јован севаст Просеника // Гласник на Музејско-конзерв. друштво на НР Македонија. Скопје, 1954, I, 77–81 (выдвинута гипотеза, труднопроверяемая, о том, что это изображение будущего деспота Йована Оливера и что фрески относятся к первой половине XIV в.); *Ђурић В. Ј.* Црква Св. Софије, XI, ил. 48.

При идентификации Иоанна, севаста Просеника, следует прежде всего принять во внимание Иоанна Ореста, который упоминается в дарственной грамоте 1323 г. императора Андроника II. Он обладал тогда на территории области Мелника домами, именами и парками. Укрепленный город Просеник находился между Мелником и Серрами. Когда король Душан в 1345 г. завоевал Серры, Иоани Орест, видимо, стал кефалием города, где в 1350 г. воздвиг высокую башню. Позднее, при деспоте Иоанне Углеше, он был одним из двух вселенских судей в Серрах. Обо всем этом см.: *Острогорски Г.* Серска област после Душанове смрти. Београд, 88–90 (с указанием старой литературы). Если фреска церкви Св. Софии изображает Иоанна Ореста, то она должна была появиться до 1345 г.

- 83 Живопись Матейча недооценена наукой. См.: *Кондаков Н. П.* Македония, 199–200 (автор лишь обратил внимание на нее); *Окуев Н.* Грађа за историју српске уметности, 2: Црква свете Богородице — Матеич // ГСНД, 1930, VII–VIII, 83–113 (только описана тематика, стиль же связан, без больших оснований, с живописью Леснова и Маркова монастыря); *Pethović V. R.* La peinture, I, pl. 133–143; II, 48–51, pl. CXLIV–CXLVIII; *Петковић В.* Преглед, 185–188 (полноцен список тем и репродуцировано большинство фресок); *Millet G.* La peinture, 1969, IV, p. XIX–XXIII, pl. 29–56 (даны хорошие репродукции фресок; Т. Вельманс высказывает некоторые соображения об иконографии отдельных циклов и перечисляет сюжеты); *Радојчић С.* Сликаство, 149–151 (уделяет большое внимание стилю, связывает фрески по стилю с Дечанами, что не соответствует действительности, и с некоторыми византийскими миниатюрами, в которых чувствуется восточное влияние; автор считает художественный уровень фресок посредственным).

Большее внимание привлекли только некоторые иконографические мотивы, своеобразные или совершенно необычные. Три сцены из цикла легенды о нерукотворном образе Христа исследовали в статьях: *Петковић В. Р.* Авгарова легенда у фрескама Матејића // ПКЖИФ, 1932, XII, 11–19; *Мысливец И.* Сказание о переписке Христа с Авгаром на русской иконе XVII века // SK, 1932, V, 187–189 (здесь кроме цикла из Матейча приведены и более ранние примеры из искусства Византии, известные с XI в. в миниатюре). Ранние иллюстрации Авгаровой легенды изучены в работе: *Der Nersessian S.* La légende d'Avgar d'après un rouleau illustré de la bibliothèque Pierpont Morgan à New York // Actes du IV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines. Sofia, 1936, II, 98–112. Об иконографии Акафиста Богородицы

см.: *Myslivec J.* Akathist, 98–127, pas. Цикл, посвященный Успению Богородицы, исследован в работе: *Wratislav Mitrović L., Okunev N.*, 160–161, pas. (о связи изображений с вдохновившими их текстами). О цикле из жизни Богородицы см.: *Lafontaine-Dosogne J.* *Enfance*, I, 48, 64, 123, 154, 177, 205. О Вселенских соборах см.: *Walter Ch.* *Conciles*, 113–114. Об иконографии св. Троицы см.: *Grujić R.* *Ikonografski motiv sličan induskom Trimurtiu u staroj srpskoj likovnoj umnosti / Tkalčićev zbornik*. Zagreb, 1955, I, 99–107. Специально об изображении св. Климента Охридского см.: *Грозданов Ц.* Појава, 69. Наибольшая часть сцен из циклов Праздников и Страстей Христовых рассмотрена в кн.: *Millet G.* *Iconographie* (см. в указателе: «Матейч»).

Особое внимание исследователей привлекала иконография Деяний апостольских. См.: *Myslivec J.* *Dvě studie*, 101–106, pas. (где анализируются многие циклы из византийской и западноевропейской средневековой живописи, прослеживается их связь с теми текстами, которые служат им основой). В отличие от подавляющего большинства известных циклов, представленных в церквах византийского художественного круга, фрески в Матейче изображают почти неизменно два события: апостольскую проповедь и мучения апостолов. Между тем итальянские памятники XI–XIII вв. — Палатина в Палермо, собор в Монреале, Сан Паоло фуори ле Мура в Риме и т. д. — имеют циклы, опирающиеся на старую римскую традицию, согласно которой Деяния апостолов сведены к событиям из жизни апостолов Петра и Павла. См.: *Demus O.* *The Mosaics of Norman Sicily*. London, 1949, 294–299; *Kitzinger E.* *I Mosaici di Monreale*. Palermo, 1960, 35–50. Матейская версия Деяний апостольских спаяла воедино две более ранние византийские традиции, которые были известны монументальной живописи X–XII вв.: цикл Проповеди апостолов и цикл их Мучений. В самом значительном из посвященных апостолам храме Константинополя — церкви Св. Апостолов — некогда, видимо, были изображены только сцены Проповеди. См.: *Mesarites N.* *Description of the Church of the Holy Apostles at Constantinople*. Ed. G. Downey // *Transactions of the American Philosophical Society*. Philadelphia, 1957, N. S., v. 47, part. 6, 875–877. С другой стороны, фрески XI–XII вв. в приделе над диаконником храма Св. Софии в Охриде изображают только сцены мученической кончины апостолов (см. наше примеч. 6). Решение, подобное тому, что мы видим в Матейче, встречается только в одном цикле Деяний апостольских — в мозаиках, возникших ок. 1200 г. в западном куполе храма Св. Марка в Венеции. См.: *Demus O.* *Die Mosaiken von S. Marco in Venedig*. Baden bei Wien, 1935, 33–34, 91–92; *Bettini S.* *Mosaici antichi di San Marco a Venezia*. Bergamo, 1944, fig. XL, XLI. Цикл Деяний в росписи Дечан стоит совсем особняком. Таким образом, сцены Деяний апостольских во фресках Матейча наиболее близки в иконографическом отношении к константинопольской версии.

Анализу портретов и необычного династического «Древа Неманичей» наряду с основополагающим текстом Н. Окунева посвящен также целый ряд работ: *Радойчић С.* Портрети, 59 (краткое описание); *Мавродинов Н.* Родословното дърво на царица Елена в Матейча // *Известия на Българското историческо дружество*. София, 1948, XXII–XXIII, 203–212 (реконструировал плохо сохранившееся изображение Древа со многими сомнительными предположениями); *Djurić V. J.* *L'art des Paléologues et l'Etat serbe // Art et Société à Byzance sous les Paléologues*. Venise, 1971, 190; *Velmans T.* *Le portrait*, 111, pas.; *Джурич В. И.* Портреты в изображениях

Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, 244–253 (о портрете, вероятно изображающем царя Душана, в «Рождественской стихире»).

Краткие заметки о живописи храма в Матейче см.: *Diehl Ch. Peinture*, 31; *Груйч Р.* Митрополија, 169–171; *Мавродинов Н.* Живопис, 144–145 (автор усматривает здесь сильное итальянское влияние); *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 86; *Grabar A. Europe orientale*, 69–70, pas.; *Babić G. Chapelles*, 136, 138–142.

Вообще говоря, изображение деталей реальной жизни Европы и Востока в живописи православного круга в то время становится все более частым. Наряду с Иоанном Теорианосом в Охриде и живописцами Матейча свои силы пробовал на этом поприще и миниатюрист, иллюстрировавший роман об Александре Великом (манускрипт хранится в Греческом институте в Венеции). См.: *Xyngopoulos A. Les miniatures du Roman d'Alexandre de Grand dans le Codex de l'Institut Hellénique de Venise. Athènes — Venise*, 1966.

- 84 Изображение погребения патриарха Иоанникия опубликовано без датировки и описания в кн.: *Petković V. R. La peinture*, II, fig. 34, p. 30. Точная датировка и краткое описание сцены см.: *Љубинковић Р.* Апостоли, XVII–XVIII, ил. 60, 61. Об аутентичности изображения архитектурного ансамбля Печской патриархии на заднем плане сцены см.: *Ђурић В. Ј.* Настанак градитељског стила Моравске школе // ЗЛУ, 1965, т. 1, 51–52. Исследование иконографии см.: *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 106–107.

Об изображении «патриарха» Саввы см.: *Мујовић П.* Патријаршија, 24; *Радојчић С.* Сликарство, 186–187 (с более подробным описанием и датировкой временем после 1375 г.). Специальное иконографическое исследование, посвященное ему, см.: *Ђурић В. Ј.* Престо, 93–104.

- 85 Неизвестно, кто был заказчиком этих фресок. Весьма вероятно, что это один из первых двух сербских патриархов — Иоанникий или Савва. Р. Любинкович (*Љубинковић Р.* Апостоли, XII) датирует их первыми тремя десятилетиями XIV в. С. Радойчич (*Радојчић С.* Сликарство, 186–187) относит их примерно к 1375–1380 гг. Г. Бабич (*Бабич Г.* О реконструкцији оштећених епиграма в натписа на портрету св. Саве у јужној певници Св. Апостола у Печи // ZZSK, 1964, XV, 159–164), обращая внимание на декоративные буквы на одежде, правильно расшифровывает криптограммы около крестов, но не определяет возраст фресок; исследовательница даже не уверена, представлен ли на фреске, которую она описывает, Савва I или Савва III, хотя это вообще не составляет проблемы: можно говорить лишь о портрете Саввы I. Д. Тасич (*Тасич Д.* Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи // СКМ, 1968–1971, IV–V, 233–267), который посвятил им монографическое исследование, датирует их временем между 1346 и 1380 гг.

Ранняя датировка фресок — первыми тремя десятилетиями XIV в. — находится в противоречии не только с их стилевыми особенностями, но и с определенными фактами из истории печских храмов, а именно: на клиросах (в «певницах») до этих фресок находились фрески примерно 1260 г., к этому же времени относится

и вся остальная живопись купола, подкупольного пространства и алтарных помещений. Когда архиепископы Никодим и Даниил II пристроили рядом с церковью Св. Апостолов в 30–40-е гг. XIV в. храмы Св. Димитрия и Богородицы Одигитрии, вода во время обильных дождей с их кровель начала заливать стены клиросов церкви Св. Апостолов. Это было причиной гибели фресок XIII в. на клиросах. Чтобы избежать впредь уничтожения фресок, да и архитектуры клиросов, покрытие клиросов поднято намного выше первоначального. Об этом см.: Чанак-Медић М. Прилог изучавању цркве Св. Апостола у Пећи // ZZSK, 1964, XV, 169. Следует предположить, что повреждение первоначальных фресок произошло спустя определенное время с момента постройки боковых церквей в Пече. Переделка покрытий клиросов и обновление живописи могло, согласно этому, произойти, вероятнее всего, не ранее 50-х гг. XIV в.

- 86 Историческую надпись с фресок наиболее точно опубликовал Й. Иванов (*Иванов Й.*, 55). Наиболее достоверную идентификацию ктитора церкви, кесаря Гргура Голубича, см.: *Радојичић Ђ. Сп.* Ко је подигао манастир Заум // Историски преглед. Београд, 1954, № 1, 44–46 (указана и более ранняя литература, где строительство Заума ошибочно связывается с именем вельможи Гргура Бранковича).

Живопись не исследована монографически. Некоторые сюжеты описаны: Милоков П.Н. Древности, 83–86; *Мано-Зиси Ђ.* Цркве у околини Охрида // Старинар, 1931, III сер., VI, 135–136; *Петковић В. Р.* Преглед, 126; *Николовски, Ђорнаков, Балабанов*, 245–248; *Ljubinković R.* Ohrid, 134–135. Милоков, В. Петкович и Любинкович полагали, что святые воины на восточной стене притвора являются портретами ктиторов, что оказалось неточным.

Об иконографии Деисуса с Христом-царем, Богородицей-царицей и святыми воинами в одеждах вельмож см. наши примеч. 59 и 105. Иконография цикла Богородицы из Заума исследована в кн.: *Lafontaine-Dosogne J.* Enfance, I, 48, 88, 113, 135, 154.

О культуре иконы Богородицы Заумской см.: *Марковић В.* Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији. Београд, 1922, 117–118; *Станојевић Ст.* Белешке о неким старим иконама. Београд, 1931, 10. О процессионной иконе Богородицы Одигитрии с «Благовещением» на обороте, которую исполнил один из мастеров заумской живописи, см.: *Djuric V. J.* Icônes, 27, 98–99 (с библиографией). См. также: *Antica arte serba: Catalogo.* Roma, 1970, 44–45 (где дается слишком ранняя датировка иконы — первой половиной XIV в., а параллели ей указываются в искусстве конца XIII в.).

- 87 Эти фрески выпали из поля зрения исследователей, когда-либо изучавших Трескавац.

- 88 См.: Милоков П.Н. Древности, 43–46 (описаны почти все сюжеты фресок); *Бошковић Ђ.* Рад на проучавању и конзервацији средњевековних споменика / Годишњак СКА. Београд, 1934, XLII, 310; *Pethović V. R.* La peinture, II, fig. 53; *Петковић В.* Преглед, 245, 262; *Николовски, Ђорнаков, Балабанов*, 253–254. По существу, вплоть до появления исследования Кнежевича (*Кнежевич Б.* Црква Светог Петра у Преспии // ЗЛЮ, 1966, т. 2, 245–262) живопись была изучена



недостаточно. Только эта работа дала полное описание тематики живописи и самый необходимый анализ иконографии и стиля.

Наибольшее внимание привлекло изображение «Осада Константинополя» из цикла Акафиста Богородицы. Об иконографии этой сцены в византийской и румынской живописи см.: *Greco V. Eine Belagerung Konstantinopls in der romänischen Kirchenmalerei // Byzantion, 1924, I, 273–289; Idem. Influențe sârbesti in vechea iconografie bisericească a Moldovei // Codrul Cosminului. Cernăuți, 1935, IX, 235–245; Грозданов Ц. Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969, 50–51.*

- <sup>89</sup> На живопись 1364–1365 гг. в церкви Богородицы Перивлепты не обращали достаточного внимания вплоть до расчистки фресок в 1959–1960 гг. До этого была известна лишь ктиторская надпись, которая наиболее правильно опубликована в кн.: *Иванов Й., 39.* После расчистки появилась возможность точнее судить о живописи, о мероприятиях по обновлению храма, об основных мастерах. Живопись лишь частично и с ошибками описана: *Николовски, Корнаков, Балабанов, 236–238; Корнаков Д.* По консерваторските работи во црквата Св. Богородица Перивлептос (Св. Климент) во Охрид // КН, 1961, II, 89–93. Краткие замечания см. также: *Ljubinković R. Ohrid, 135–136.* Только Ц. Грозданов (*Грозданов Ц. Прилози, 215–222*) исследовал ктиторские портреты в связи с историей церкви ок. 1364–1365 гг. В другой статье (*Грозданов Ц. Илустрација химни Богородичиног акатиста у цркви Богородице Перивлепте у Охриду // Зборник Светозара Радојчића. Београд, 1969, 39–52*) тот же автор проследил иконографию важнейшего цикла этого памятника. Об иконе «Введение во храм», которую исполнил мастер цикла Акафиста, см.: *Djurić V. J. Icônes, 30, 87–88* (с указанием более ранней литературы, атрибуцией и соображениями о живописи церкви Богородицы Перивлепты 1364–1365 гг.); *Ljubinković R. Ohrid, 122, 136.* О живописи южного придела, ее мастерах как будущих живописцах Маркова монастыря см.: *Ђурић В. Ј. Марков манастир — Охрид, 143–145.*

Живописцы епископа Григория Девольского работали, особенно в северном приделе, в манере, весьма сходной с манерой того мастера, который исполнил фрески в касторийской церкви Св. Николая Кирици (см.: *Pelekanidis S., pl. 156–160*). Этот касторийский живописец принадлежит к группе тех же охридских мастеров.

- <sup>90</sup> До недавнего времени эти фрески оставались едва замеченными. См.: *Djurić V. J. Icônes, 32; Николовски, Корнаков, Балабанов, 244.* Больше внимания им уделено в кн.: *Суботић Г. Свети Константин и Јелена у Охриду. Београд, 1971, 36–43, 65–66* (автор предложил датировку церкви, связал ее создание с деятельностью Иакова, игумена монастыря Св. Климента, и рассмотрел вопрос о связи с более поздней живописью той же церкви). См. также: *Ђурић В. Ј. Марков манастир — Охрид, 145–148* (проанализированы фрески более раннего слоя изображений; они приписаны одному из мастеров, впоследствии работавших в Марковом монастыре).

- <sup>91</sup> На них лишь мимоходом обратил внимание В. Джурич. См.: *Ђурић В. Ј. Црква Св. Софије, XI, ил. 47; Он же. Марков манастир — Охрид, 150–151* (где высказана

вероятность того, что заказчиком фресок является Иоани, севаст Просеника, и что они сходны с произведениями мастеров Маркова монастыря). Позднее подтвердилось, что эти росписи созданы будущими живописцами Маркова монастыря. Лики святых, а еще больше характерные драпировки близки по цвету и рисунку к работам первой группы живописцев Маркова монастыря.

- 92 См.: *Ljubinković R.* Ohrid, 133–134 (автор описывает только охридских святых, датирует живопись серединой XIV в. и устанавливает связи ее с фресками верхнего этажа нартекса Св. Софии в Охриде); *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 259–260 (перечисляются некоторые композиции, живопись ошибочно датируется XVI в.).
- 93 О фрагментах фресок упоминает Д. Коцо (*Коцо Д.* Богородица Челница // *Старинар*. Београд, 1970, нов. сер., XX: *Споменица Ђурђа Бошковића*, 171–172). Он датирует храм, а соответственно и росписи концом XIV в. Связь со стилем живописи будущих мастеров Маркова монастыря показана в кн.: *Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 150 (кратко перечислены сюжеты, фрески датированы временем ок. 1360 г.).
- 94 О сюжетах и датировке фресок см.: *Поповић П., Петковић В. Р.*, 51–57 и табл. В. Петкович неоднократно возвращался к живописи Псахи: *Petković V. R.* La peinture, I, pl. 149b–151b; II, 57, pl. CLXIX–CLXXII; *Он же*. Преглед, 269–270.

Наибольшее число работ и отдельных замечаний посвящено портретам: *Поповић П.* Прилог за студију старе српске црквене архитектуре // *Старинар*, 1923, III сер., I, 111 (краткое описание портретированных); *Petković V. R.* Portreti iz Psače // *Narodna starina*. Zagreb, 1929, XX, 202–203; *Окунев Н. Л.* Портреты, 91–93 (здесь портреты описаны лучше всего); *Радојчић С.* Портрети, 60–61; *Грујић Р.* Митрополија, 174, 476; *Јуречек К.* Историја Срба. Београд, 1952, II/2, 340; *Ковачевић Ј.* Нопља, 53–54.

Цикла, посвященного св. Николаю, лишь частично касается Й. Мысливец (*Myšlivec J.* Dvě studie, 55, 66, 67, 90, 91). См. также: *Радојчић С.* Сликарество, 151–152 (дается краткий, но содержательный историко-искусствоведческий анализ живописи; автор полагает, что живописцы могли быть с Афона); Т. Вельманс (in: *Millet G.* La peinture, IV, p. XXIII–XXV, pl. 57–72) дает хорошие репродукции фресок; обращает внимание на диспропорцию между архитектурными формами и изображениями, на огромную разницу в пропорциях между большими фигурами в рост и малыми композициями, на появление новых иконографических изводов (Богородица «Живоносный источник» в апсиде, «Оплакивание» с сидящими фигурами вокруг одра), на бесспорное стилистическое различие между двумя художественными концепциями.

Что касается живописцев, которые работали в Псахе, то о них см. также: *Миљковић-Пепек П.* Зограф «Меркури» — један од аутора фреска цркве Св. Николе у Псахи // *ЗЛУ*, 1971, т. 7, 221–228 (надпись на мече св. Меркурия считается подписью живописца, по происхождению славянина); *Ђурић В. Ј.* Име Меркурије из Псахе // *Там же*, 231–234 (выдвигается мнение о том, что живописец был, по всей вероятности, греком, прижившимся в славянской среде, и что в надписи на мече, вероятнее всего, не следует видеть подпись живописца). Об охридской иконе св. Николая с житием, которая обнаруживает очень большое сходство с живописью Псахи, см.: *Ђурић В. Ј.* Icônes, 32–33, 99–100 (с указанием старой литературы).

- Более краткие замечания о печской живописи см. также в кн.: *Мавродинов Н.* Живопис, 149 (с утверждением, что тут работали североболгарские мастера); *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 81–85; *Radojčić S.* Geschichte, 84; *Beckwith J.* Art, 150; LE, 1966, IV, 32–33.
- 95 Фрески Речан до недавнего времени оставались незамеченными. Только после раскрытия и консервации (см.: *Вученовић С.* Архитектура цркве Св. Ђорђа у Речану и конзерваторски радови на њој // Гласник Музеја Косова и Метохије. Приштина, 1956, I, 347–353) они были исследованы и опубликованы: *Ђурић В. Ј.* Непознати споменици српског средњовековног сликарства у Метохији // СКМ, 1963, II–III, 67–86. См. также: *Радјочић С.* Сликаство, 152–158; *Radojčić S.* Geschichte, 84; LE, 1966, IV, 65.
- 96 Портреты вельможной пары в Трескаваце издавна были предметом внимания. См.: *Милуков П. Н.* Древности, 112–113 (ошибочно предполагал, что это король Милутин с женой); *Петковић В. Р.* Трескавац // ЕС, 1929, IV, 593–594; *Он же.* Преглед, 328; *Ковачевић Ј.* Ношња, 48–49; *Бабић Б.* Манастирот Трескавац // Стремеж. Прилеп, 1959, № 5–6, 53; *Он же.* На маргинама историје манастира Трескаваца // ЗЛУ, 1965, т. 1, 25–26 (рассмотрена связь между этим изображением и обновлением капеллы). Большинство исследователей датируют портреты примерно серединой XIV в. Г. Суботић сообщил мне, что прочитал часть титула «тепчий» воале мужского портрета.
- 97 Самые основательные сведения о живописи в Конче см. в кн.: *Petković V. R.* La peinture, I, pl. 148b, 149a; *Петковић В. Р.* Преглед, 150–151. Л. Миркович (*Mirković L.* Die italo-byzantinische Ikonenmaler-Familie Rico // Actes du IV<sup>e</sup> Congrès international des études byzantines. Sofia, 1936, II, 129–130) рассмотрел иконографию Богородицы Страстной. Об этом см. наше примеч. 50. См. также: *Грујић Р.* Археолошке и историске белешке из Македоније: Задужбина великог војводе Николе Стањевића у Кончи код Струмице // Старинар, 1955, нов. сер., III–IV, 205–209 (лучше всего освещена история монастыря). Краткую заметку см. также: *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 120.
- 98 Фрески монастыря Св. Иоанна Предтечи на Меникейской горе над Серрами недавно опубликованы в монографии: *Xyngopoulos A.* Αί τοιχογραφίαι τοῦ καθολικοῦ μονῆς Προδρόμου παρὰ τὰς Σέρρας. Thessalonique, 1973 (фрески времени царя Душана описаны на с. 9–65, а времени деспота Иоанна Углеши — на с. 67–71). Книга требует особого критического разбора, ибо, вопреки предположению автора, большинство фресок относится ко времени царя Душана, а не к различным историческим этапам.
- Хиландарские гробницы с обоснованием датировки фресок и идентификацией захороненных тут лиц опубликованы в кн.: *Djurić V. J.* Chilandar, 56–58 (где указана немногочисленная литература).
- 99 Фрески опубликованы, приведены основания для датировки их и указаны параллели в солунской и сербской живописи: *Ђурић В. Ј.* Бесребрници, 125–136; *Djurić V. J.* La peinture murale de Resava, 285.

- 100 Наиболее полное описание фресок дал А. Орландос в кн.: 'Αρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Athènes, 1938, IV/1, 68–69. Лучшее всего они репродуцированы в кн.: *Pelekanidis S.*, pl. 119–139. Более краткие замечания о памятнике см.: *Millet G.* Iconographie, 392 (отметил огромное сходство между «Снятием с креста» в церкви Св. Никиты близ Скопле и аналогичной сценой в церкви Св. Архангелов в Кастории; по существу, она скопирована с несущественными изменениями); *Stransky A.* Remarques, 44–45.
- 101 Земенская живопись во многом походит на росписи церкви Св. Архангелов в Кастории: типы святых очень близки, рисунок, весьма наивный, превалирует над другими средствами выразительности, сходна и моделировка волос, бород и драпировок, краски неблагородных оттенков, а их сочетания негармоничны. Оба памятника возникли одновременно и стоят совершенно особняком в искусстве своей эпохи. Не исключено, что ктитория привлекли живописцев из какой-то местной городской мастерской, — вероятнее всего, из Кастории.
- В отличие от касторийских фрески Земена очень тщательно выполнены. Их исследователей интересовали как датировка живописи, так и личность ктитора. Назовем лишь важнейшие работы о живописи: *Grabar A.* Bulgarie, I, 185–223; II, pl. XXII–XXXIV (полное описание и иконографический анализ); *Маєродиноє Н.* Живопис, 171–176; *Стричевий Ђ.* О титулярном имену српских деспота // *Старинар*, 1958, нов. сер., VII–VIII, 114–117 (лучше всего проведена идентификация членов семьи ктитора и определено их отношение к сербскому царю, дана вся литература по этому вопросу); *Панайотова Д.* Болгарская монументальная живопись XIV века. София, 1966, 117–168 (изложение в основном по книге А. Грабара); *Маєродиноє Л. Н.* Земенската църква. София, 1966 (небольшая монография, где резюмируются более ранние статьи автора о ктиторах, времени возникновения и стиле фресок, анализ которых завершается ошибочным выводом о том, что живопись Земена возникла в конце XIII или начале XIV в.); *Boschkov A.* Die bulgarische Malerei. Recklinghausen, 1969, 73, 75, Abb. 52–60; *Dujčev I.* Traits de polémique dans la peinture murale de Zemen // *ЗЛУ*, 1972, т. 8, 119–127 (основываясь на проделанном А. Грабаром иконографическом анализе сцены «Подготовка клингов для распятия Христа», автор пришел к заключению, что мы имеем дело с антииудейской иконографической особенностью, полемически направленной против болгарской царицы иудейки Феодоры; этот смелый вывод влечет автора к датировке фресок серединой XIV в. и к предположению о независимости территории деспота Деяна в то время, когда возникли фрески).
- 102 Полное исследование живописи церкви Сретения содержится только в работе: *Суботин Г.* Почети монашког живота и црква манастира Сретења у Метеорима // *ЗЛУ*, 1966, т. 2, 143–176 (со всей литературой).
- Об исторических надписях, о портрете и личности иеромонаха Нила см.: *Laskaris M.* Byzantinoserbica saeculi XIV // *Byzantion*, 1957, 5–6, 13–16, 21–25, 33–34; *Nicol D. M.* Meteora. London, 1963, 84–86, 158–160, pas.
- Интересная деталь: фигура удильщика в «Крещении Христовом» заимствована из раннехристианской живописи римских катакомб. Изображение удильщика имеет символическое значение: оно олицетворяет тайну приобщения к христианству

через крещение. См.: *Gerke F. Die Spätantike und frühes Christentum. Baden-Baden, 1969, 26, 36.*

- 103 Фрески обнаружены, расчищены и законсервированы между 1969 и 1973 гг., до этого известен был небольшой фрагмент, который датировался XIII в. См.: *Кајмаковић З. Новости из Савине // Зограф, 1969, № 3. 58–59. См. также: Он же. Сликаство, 58. Перед окончанием работ было опубликовано два кратких описания фресок, где они отнесены к творчеству живописца Ловра Добричевича из Котора: *Ђурић В. Ј. // Историја Црне Горе. Титоград, 1970, II/2, 462–463; Он же. Манастир Савина // Бока. Херцег-Нови, 1973, № 5, 8–15.**
- 104 Краткое описание или только прочтение надписей возле портретов см. в работах: *Шафарик Ј. Грађа за стару историју србску // Гласник Друштва србске словесности. Београд, 1854, VI, 188; Антонин, 324–325, л. 5, 7 (где помещены прорисы портретов и надписи, снятые в то время, когда они были в лучшей сохранности); Милоков П. Н. Древности, 124–125; Хаџи-Васильевић Ј. Прилеп и његова околнина. Београд, 1902, 71–72; Иванов Ђ., 70. Радојчић С. Портрети, 62–64 (здесь наиболее полно описаны и проанализированы фрески).*
- 105 Основное исследование о живописи Маркова монастыря, правда неполное, написал Л. Миркович (*Мирковић Л., Татић Ж. Марков манастир. Нови Сад, 1925, 1–6, 31–76*), где приведена и вся литература, связанная главным образом с историей монастыря. Со временем Миркович углубил изучение сложной иконографии рядом специальных штудий: *Мирковић Л. Анђели и демони на капителима у цркви Св. Димитрија Маркова манастира код Скопља // Старинар, 1931, III сер., VI, 3–13 (объяснение изображения ангела и демона он ищет в апокрифических толкованиях литургии); Он же. Новооткривене фреске у Марковом манастиру код Скопље // ГСНД, 1933, XII, 181–191 (разъяснение иконографии фигур нижнего яруса наоса и притвора); Он же. Икона Богородице Одигитрије у Маркову манастиру // Старинар, 1950, нов. сер., I, 247 (о константинопольском обычае ношения иконы Богородицы Одигитрии на плечах, что показано в сцене 12 икоса Акафиста Богородицы); Он же. Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог // Старинар, 1961, нов. сер., XII, 77–88 (объяснение фигур нижнего яруса церкви, апсиды и фресок глухого купола притвора).*
- Из нетрадиционных в иконографическом отношении композиций наибольшее внимание привлекали темы Небесного двора в нижнем ярусе наоса и притвора, показанного при помощи изображений Христа-царя и Богородицы-царицы, пророка Давида и святых воинов, облаченных в платье современных росписи византийских вельмож, а также сюжеты из глухого купола притвора. Изображения Небесного двора с фигурами, одетыми согласно чинам земного двора, были вдохновлены псалмами и литургическими песнопениями. Подобные композиции в Трескаваце, Зауме, на фасаде Богородицы Перивлепты в Охриде, в Марковом монастыре и церкви Св. Афанасия в Кастории (см. наши примеч. 59, 86) исследователи объясняют по-разному. Так, Г. Милле (*Millet G. Byzance et non l'Orient // Revue archéologique, 1908, XI, 180–181*), обративший внимание на эти изображения в сербской Мюнхенской Псалтири, в Зауме и Кастории, считал, что они навеяны не

только псалмами, но и текстами Григория Паламы, который упоминает в своих произведениях Христа-царя, Богородицу-царицу и Небесный двор. Это привело Милле к выводу, что данная иконография начинает распространяться в византийской живописи только со времени Паламы. После этого А. Ксингопулос ('Αγιος Δημήτριος ὁ Μέγας Δοῦξ ὁ Ἀπόβαυκος // Ἑλληνικά. Thessalonique, 1957, № 15, 122–140) разработал идею о влиянии паламизма на это изображение. Автор сопоставил текст константинопольского патриарха Филофея Коккина и известный сон Паламы с видением Небесного двора: Христос-царь на престоле, его свита, князья и дворяне в роскошных придворных одеяниях. Открытием фресок в Трескаваде с той же темой, возникших ок. 1340 г., следовательно, до появления сочинений Паламы и патриарха Филофея, исключалась возможность влияния паламизма на фрески этой темы. В. Н. Лазарев (*Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись, 254–260) отверг объяснение Г. Милле, но ограничил свое исследование лишь иконографией Христа-царя и Богородицы-царицы.

Независимо от работ Г. Милле, А. Ксингопулоса и В. Н. Лазарева исследовал эту тему С. Радойчич (*Радойчич С.* Фреске Марковог манастира и живот св. Василија Новог // ЗРВИ, 1956, IV, 215–225; *Он же.* Сликарьство, 153–155, 157). Изображение Небесного двора в нижнем ярусе храма, как и «Трапезу Премудрости» в глухом куполе притвора, автор объясняет Житием св. Василия Нового. Как реакция на это исследование появилась работа: *Мирковић Л.* Да ли се фреске Маркова манастира могу тумачити Житијем св. Василија Новог. — Старијар, 1961, нов. сер., XII, 77–88, где темы нижнего яруса алтаря, наоса и притвора и тема Премудрости в куполе притвора объясняются текстами не только псалма 44(45) и Притч Соломоновых, но и литургической Херувимской песнью или ее вариациями в течение года, которые поются во время Великого входа. В настоящее время это объяснение является наиболее полным и удовлетворительным. Об этом см. также: *Мијовић П.* Царска иконографија, 113–115; *Тасић Д.* Живопис певничких простора цркве Св. Апостола у Пећи // СКМ, 1968–1971, IV–V, 243–248. Божественным видением в куполе притвора занимался А. Грабар (*Grabar A.* Sources, 379). Божественная литургия в алтаре получила объяснение также в работах: *Ștefănescu J. D.*, I, 74–75, pas.; *Dufrenne S.* Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée // L'école de la Morava et son temps. Beograd, 1972, 32, 34, pas. (с литературой и указанием аналогий).

Иконография других циклов или особых сюжетов изучена меньше. Об иконографии некоторых сцен из жизни Христа см.: *Millet G.* Iconographie, 722 (перечень тем см. в указателе: «Марко»); *Myslivec J.* Akathist, 98–127, pas. (исследован цикл Акафиста Богородицы); *Idem.* Dvě studie, 58, 60, 66, 67, 73, 87, 155 (проанализирован цикл, посвященный св. Николаю). Необычный Месяцеслов исследован в работе: *Манојловић-Радойчић Л.* Илустровани Календар у Марковом манастиру // ЗЛУ, 1973, т. 9, 61–80. Об «Успении Богородицы» см.: *Wratislav-Mitrović L., Okunev N.*, 167. О Богородице, которая оплакивает мертвого Христа, см.: *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись, 251–254. См. также наши примеч. 42 и 137. Наиболее полный обзор иконографических проблем в связи с фресками Маркова монастыря см.: *Velmans T. / Millet G.* La peinture, IV, p. XXV–XXXII; *Eadem.* Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIV<sup>e</sup> et au début du XV<sup>e</sup> siècle // L'école de la Morava et son temps. Beograd, 1972, 41–43. В

последней работе прослеживается связь с Западом в изображении ангелов и бесов на капителях и в сцене «Поругание Христа». Сцену «Поругание Христа» связывают с влиянием западного искусства и все авторы, которые занимались ее иконографией. Между тем она написана и в самом «византийском» памятнике эпохи — в росписи пещерной церкви в Иванове, так же как и на ставропекте кардинала Виссарияна, которая имеет константинопольское происхождение (см.: *Bakalova E. Sur la peinture bulgare de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle / L'école de la Morava et son temps. Beograd, 1972, 65, note 22).* К. Балабанов (*Балабанов К. // КН, 1971, III, 63–65*) заметил интересную деталь в двух изображениях икон в сцехах на сюжеты двух последних строф из Акафиста Богородицы: младенец Христос имеет в ухе круглой формы серьгу. По народному обычаю, заимствованному с Востока, серьгу как талисман от дурного глаза носит единственный сын и дети мужского пола в тех семьях, в которых их много умирало.

Во время расчистки и консервации фресок были раскрыты ктиторские портреты, переписанные в XIX в., о которых в литературе много упоминалось: *Срећковић П.* Путничке слике // Гласник Српског ученог друштва. Београд, 1878, т. 46, с. 220; *Јастребов И.* Наставак бележака из мог путовања по Старој Србији // Там же, 1884, т. 57, с. 69–70; *Он же.* Из мога путничког запасника // *Slovinac. Dubrovnik, 1884, VII/1, 3; Баласчев Г.* // Минало. София, 1913, № 7–8; *Йорданов В.* Крали-Марко. София, 1916, ил. на прилож. табл.; *Мирковић Л., Татић Ж.* Указ. соч., 1–3 (также с литературой, но менее значительной); *Мирковић Л.* Мрњавчевићи // Старинар, 1925, III сер., III, 18–19; *Радојчић С.* Портрети, 62. Об одной группе портретов — короля Вукашина и короля Марко на фасаде рядом с южным входом в храм — см. в работах: *Балабанов К.* Новооткривени портрети краља Марка и краља Вукашина у Марковом манастиру // Зограф, 1966, № 1, с. 28–29; *Он же.* Новооткривени портрети на кралот Марко и кралот Волкашин во Марковиот манастир // КН, III(1967), 47–65 (где основные сведения даны с некоторыми ошибками); *Бурић В. Ј.* Три догађаја, 87–97 (где названные короли вместе со святыми, окружающими их, вновь описаны и где рассмотрена иконография короля Марко как «нового Давида»). См. также: *Velmans T.* Le portrait, 113–114.

Другая группа ктиторских портретов — короля Вукашина с моделью церкви в руках, королевы Елены и короля Марко, с северной стены притвора, — опубликована в работе: *Ношпал-Никулска Н.* За ктиторската композиција и натписот во Марковиот манастир — село Сушица, Скопско // Гласник Институт за национална историја. Скопје, 1971, XV, 225–235. См. также: *Бурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 133 (где внесены некоторые исправления в более раннее описание). Интересно, что портреты включены в шествие святых, составляющих Небесный двор, причем ктитория представлены около императора Константина и императрицы Елены. Основания для такого размещения портретов живописец, очевидно с помощью какого-то ученого духовного лица, руководившего украшением церкви, нашел в тексте молитвы, читавшейся во время коронавания и миропомазания византийских и сербских правителей, когда те молят, чтобы Царь царствующих и Господь господствующих услышал их и чтобы посредничество пророков Самуила и Давида и заступничество Богородицы, Константина и Елены, а также других святых сделали правление мирным, справедливым и спокойным. О молитве во время миропомазания см.: *Бурић В. Ј.* Три догађаја, 93 (с литературой).

Часто упоминается, что и царь Урош изображен в Марковом монастыре, а именно в иллюстрации на текст 23-й строфы Акафиста Богородицы: *Радойчић С.* Сликарство, 156; *Babić G.* L'Iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cozia (Valachie) // ЗРВИ, 1973, XIV–XV, 188 (с определенным допущением, что, возможно, это изображение византийского императора времени создания фресок из цикла Акафиста). Поскольку живопись Маркова монастыря появилась самое раннее в 1376 г., то изображение Уроша, который умер в 1371 г., уже вряд ли могло появиться. В действительности здесь может находиться изображение византийского императора, вероятно, Ираклия, как полагает Л. Миркович.

О вновь открытой ктиторской надписи в храме во время работ по консервации живописи см.: *Ношпал-Никулска Н.* Указ. соч., 235–238 (с литературой). Поправки по прочтению надписи и даты возведения и украшения храма см.: *Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 133. Подробности о ходе консервации см.: *Спировски С.* Резултати од конзерваторските работи на фреско-живописот во црквата св. Димитрија — Марков манастир // Гласник Институт за национална историја. Скопје, 1971, XV, 239–245.

О разграничении живописи на две различные группы см.: *Ђурић В. Ј.* Markov manastir // LE, 1964, III, 409–410; *Радойчић С.* Сликарство, 157–160; *Velmans T. / Millet G.* La peinture, IV, p. XXXII. С. Радойчић и Т. Вельманс склонны к тому, чтобы живопись и в стиливом отношении связывать с романским или готическим искусством Запада. Согласно С. Радойчићу, мастера Маркова монастыря придерживались далматинских стилистических традиций. Только В. Джурић (*Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 131–160) доказывает, что группа старших живописцев Маркова монастыря была из художественных мастерских Охрида, а группа более молодых художников, весьма вероятно, из Скопье.

О стремлении в религиозной живописи отобразить литургические обычаи времени возникновения росписи, а все духовенство, чтецов, певчих и даже святых одеть в современную художникам одежду см.: *Mylivec J.* Akathist, 117–118; *Idem.* Dvě studie, 155; *Ђурић В. Ј.* La peinture murale de Resava, 288–289.

Наиболее полный обзор сюжетов и фотографическую документацию фресок Маркова монастыря содержат следующие работы: *Pethović V. R.* La peinture, I, pl. 142–146; II, 56–57, pl. CLXIII–CLXVII; *Петковић В. Р.* Преглед, 180–183; *Millet G.* La peinture, IV, pl. 73–108.

Более краткие упоминания о фресках см.: *Милюков П. Н.* Древности, 134–136; *Кондаков Н. П.* Македония, 182–185; *Michel A.*, 953; *Марјановић Ч.* Српски споменици у новој Србији: I. Марков манастир. Београд, 1914; *Петковић В. Р.* Марков манастир // Босанска вила. Сарајево, 1914, 1–6; *Стевановић А.* Једно запливно откриће у изгледу // Српски књижевни гласник. Београд, 1920, 371–376; *Он же.* Неколико профаних фреско слика откривених у Марковом манастиру // Там же, 1922, 216–220, 293–298; *Он же* // Годишњак СКА. Београд, 1921, XXIX, 34–44; *Он же* // Там же, 1922, 73–93; *Diehl Ch.* Manuel, II, 821; *Muratoff P.* 150, 151; *Хаџи-Василевић Ј.* Скопље и његова околина. Београд, 1930, 435–437; *Мавродинов Н.* Живопис, 147–149; *Talbot Rice D.* The Beginnings, 191; *Idem.* Art, 212–213; *Idem.* Painting, 114; *Grabar A.* Europe orientale, 70, 76, 78; Всеобщая история, 118; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.*, 44; *Молé V.* 170; *Delvoye Ch.*, 355; *Lazarev V.* Storia, 390; *Радойчић С.* Geschichte, 85–86; *Volbach W. F.*,



*Lafontaine-Dosogne J.*, 263–264, 274; *Николовски, Ќорнаков, Балабанов*, 29–31; *Стојковић А.* Архитектонски простор, 146, 195–196.

- 106 О монастырском Синодикe, в котором на первом месте стоит имя короля Марко, вследствие чего мы считаем, что его заботами или в его время церковь была воздвигнута и украшена, см.: *Иванов Й.*, 127. Г. Трайчев (*Трайчев Г.* Манастирите в Македония. София, 1933, 112–113) ошибочно датирует ее временем ок. 1300 г. На фрески обратил внимание Р. Любинкович (*Љубинковић Р.* Српски црквени споменици у клисури реке Треске // Хришћанско дело. Скопље, 1940, XXIV, 9, 13), но он датирует их первой половиной XIV в. Основательно их изучил и датировал (позднее 1371 г.) С. Радойчић (см.: *Радойчић С.* Сликарество, 160). Об их связи с художественными мастерскими города Скопље см.: *Ђурић В. Ј.* Марков манастир — Охрид, 139–140.
- 107 Только недавно, после работ по консервации архитектуры и живописи, проведенных в 1955–1958 гг., опубликована живопись этой церкви (см.: *Љубинковић Р.* Истраживачки и конзерваторски радови на цркви Ваведења у Лицпјану: Историја, живопис // ZZSK, 1959, X, 71–73, 79–86, 91). Живопись датирована слишком ранним временем — первыми десятилетиями XIV в. Однако М. Йованович (*Jovanović M.* Lipljan // LE, 1964, III, 320) предполагает, что фрески могли возникнуть и после 1331 г. С. Радойчић (*Радойчић С.* Сликарество, 166) считает, что фрески могли быть работой художника из живописной мастерской митрополита Иоанна (Йована) Зографа из Прилепа. В. Ђурић (*Djurić V. J.* Mogaва, 18, 43) датирует их временем после 1371 г. и связывает с живописью Маркова монастыря.
- 108 Грамоту о передаче монастыря Полошко Хилацдару см. в кн.: *Новаковић С.* Законски споменици српских држава среднега века. Београд, 1912, 409–410. Описание живописи и иконографические параллели из работ Маркова монастыря см.: *Мано-Зиси Ђ.* Полошко // Старинар, 1931, III сер., VI, 114–123. Фрески репродуцированы также в кн.: *Petković V. R.* La peinture, II, 51–52, pl. CLI–CLIII. Н. Мавродинов (*Мавродинов Н.* Живопис, 149) полагает, что они относятся к 1340 г. и подобны росписям Маркова монастыря. С. Радойчић (*Радойчић С.* Сликарество, 148–149) находит, что их выполняли константинопольские мастера и что эти фрески относятся к лучшим из создававшихся в ту эпоху. Автор датирует их 40-ми гг. XIV в., объясняет некоторые из редких иконографических особенностей («Распятие», ангелы в парусах).
- Краткие замечания см.: *Петковић В. Р.* Преглед, 258–259; *Николовски, Ќорнаков, Балабанов*, 144.
- О живописце Михаиле из Полошко см.: *Willoughby H. R.* Greek rebinding colophons in Chicago manuscripts // SK (Белград, 1940), XI, 26–27 (автор спутал Полошко с Полоцком на Руси). Поправка чтения записи в кн.: *Вошковић Ђ.* Градители и сликари, 128 (автор, однако, считает возможным отнести возникновение фресок к началу XIV в.). См. также: *Бабић Г.* Српски записи у грчком четворојеванђељу бр. 131 из Чикаго // ЗЛУ, 1972, т. 8, 361–369 (со всей литературой и историей рукописи). Миниатюры трех евангелистов в этой рукописи, которые обнаруживают очень большое сходство с фресками Полошко и которые, очевидно, исполнил зограф

Михаил в XIV в., Г. Бабич датирует 1700 г. Эти миниатюры, так же как и фрески храма в Полошко, следует датировать временем до 1378 г., когда братья Деяновичи, Константин и Иоанн Драгаш, подарили Полошко монастырю св. Пантелеймона на Афоне. Известен Козьма Хиладарец, афонский монах, который занимался перепиской рукописей в Полошко. Фреска «Введение во храм», изображающая храмовый праздник монастыря, помещена в храме Полошко на видном месте. Это аргументы в пользу того, что фрески, как и миниатюры на вставных листах чикагской рукописи, возникли тогда, когда монастырь Полошко был метохом монастыря Хиладар. О передаче монастыря Полошко обители Св. Пантелеймона см.: *Новаковић С.* Указ. соч., 512–515.

Уникальная иконография сцены «Распятие» основана на проповеди Иоанна Златоуста о честном кресте (см.: Златоустове беседе. Панчево, 1882, 184–185).

- 109 О ктиторской надписи см.: *Хаџи-Васильевић Ј.* Прилеп и његова околина. Београд, 1902, 116 (однако она опубликована со многими ошибками, а датирована XV в.). Правильное прочтение см.: *Djurić V. J.* *Isônes*, 41 (=Иконе, 37) (с попыткой идентификации ктитора). Наиболее полное прочтение надписи см.: *Расол-коска-Николовска З.* Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите од XIV до XIX век // Сборник на Археолошкиот музеј. Скопје, 1966, 88. Упоминается она также: *Миљковић-Пепек П.* О митрополиту Јовану и иеромонаху Макарију // Багдала. Крушевац, 1969, № 118, с. 12 (тот же, лишь немного расширенный текст: *Он же.* О сликарима, 240–241). Исследователь этой группы живописцев ошибочно приписывает фрески в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде, Марковом монастыре, Липлянах и Св. Николае Шишевском. Заметку того же автора см. также в кн.: Прилеп, 104.

Роспись расчищена и законсервирована в 1962–1963 гг. Сообщение о консервации, краткое и неполное описание сюжетов вместе с неточной атрибуцией фресок, которые приписываются митрополиту Иоанну и иеромонаху Макарию, см.: *Корнаков Д.* Манастирот Зрзе // КН, 1971, IV, 15–18. К настоящему моменту фрески исследовал один лишь В. Джурич (*Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован, 21, 22–25).

- 110 Основные сведения о живописи монастыря Св. Андрея на Треске сообщены: *Петковић В. Р.* Једна српска сликарска школа XIV в. // ГСНД, 1927, III, 51–61; *Petković V. R.* La peinture, II, 58; *Он же.* Преглед, 3–5. См. также: *Михайлов С.* За архитектура и живописна на манастирската црква «св. Андрей» на р. Треска // Археология. София, 1968, I, 9–18.

Более краткие замечания см.: *Љубинковић Р.* Српски црквени споменици у клисури реке Треске // Хришћанско дело. Скопје, 1940, XXIV, 13–15; *Мавродинов Н.* Живопис, 147 (ошибочно датирована 1359 г.); *LE*, 1959, I, 83; *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 33–35; *Radojčić S.* *Geschichte*, 87–88.

О митрополите Иоанне Зографе и иеромонахе Макарии Зографе, а также о фресках церкви Св. Андрея см.: *Радочић С.* Мајстори, 42–45; *Он же.* Сликаство, 164–168; *Djurić V. J.* *Isônes*, 40–44, 105 (где приведена и литература об иконе Христа Спаса и Жизнедавца работы митрополита Иоанна); *Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован, 18–33 (с литературой); *Миљковић-Пепек П.* О сликарима, 239–247.

- 111 Фрески обнаружены под штукатуркой, расчищены и законсервированы в 1967–1970 гг. Их лишь в кратком виде опубликовал, подготавливая монографию о храме, П. Милькович-Пепек (*Милькович-Пепек П.* Споменици, 7–11), который усматривает сходство росписи с произведениями митрополита Иоанна. См. также: Прилеп, 103–104.
- 112 Первые сведения о чине из Зрзе, когда он еще не был расчищен, опубликованы в статье: *Djurić V. J.* Über den «Čin» von Chilandar // *BZ*, 1960, Bd. 53, 448; *Idem.* *Icônes*, 40, 41 (где вследствие того, что иконы не были расчищены и едва просматривались, высказано мнение, что это произведение Иоанна-митрополита). См. также: *Радојчић С.* Сликарство, 166 (приписывает Иоанну, кроме чина, еще фреску «Преображение» над главным входом в храм монастыря Зрзе, которая, по нашему мнению, является произведением живописца Димитрия). Поправку к прочтению одного из имен в надписи на чине см.: *Расолкоска-Николовска З.* Историјатот на манастирот Зрзе низ натписите и записите // *Зборник на Археолошкиот музеј.* Скопје, 1966, 88. После расчистки стало ясно, что это произведение иеромонаха Макария и его со товарища. См.: *Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован, 19, 32–33; *Милькович-Пепек П.* О сликарима, 244–245 (датирует чин слишком ранним временем — ок. 1400 г.). Один лишь К. Балабанов (*Balabanov K.* *Icônes de Macédoine.* Beograd — Skopje, 1969, XXV, LIV) приписывает, причем безосновательно, чин монаху Григорию, помощнику митрополита Иоанна.
- Об иконе Богородицы Пелагонитиссы см.: *Djurić V. J.* *Icônes*, 43–44, 105–106 (со всей литературой); *Радојчић С.* *Icônes*, XIII, bibliogr. № 67; *Balabanov K.* *Icônes de Macédoine.* Beograd — Skopje, 1969, LIV–LV. Балабанов, как и Милькович-Пепек (*Милькович-Пепек П.* О сликарима, 246–247), приписывает кисти Макария икону Богородицы Одигитрии, найденную в Охриде и ныне хранящуюся в собрании Художественной галереи в Скопье. Поскольку и лики в этих произведениях, и приемы письма весьма различны, трудно поддержать такую атрибуцию.
- 113 См.: *Милковић-Пепек П.* Contribution, 193, № 10, 195, fig. 19 (фреска датирована временем ок. середины XIII в.); *Радојчић С.* Сликарство, 166 (приписана школе Иоанна-митрополита; датировка Радојчића находится в соответствии со славянской надписью с именем ктитора Дмитра, которая не могла появиться на фреске ранее сербского завоевания Прилепа в 1334 г.); *Ђоровић В.* // ПКЖИФ, 1926, VI, 136 (опубликована надпись с некоторыми ошибками в прочтении, поставлен вопрос, не является ли Дмитр, упомянутый в надписи, сыном короля Вукашина).
- 114 См.: *Милуков П. Н.* Древности, 63–65 (фрески вкратце описаны, опубликована надпись с упоминанием ктитора и живописца, хотя надпись полностью не прочитана, а церковь названа именем Св. Марины); *Ропа Th.* Piktura e shpellave eremite në Shqipni // *Studime historike.* Tiranë, 1965, XIX, № 3, 73–82 (полно описаны фрески, опубликовано иное, более полное прочтение надписи, но фрески необоснованно датированы концом XIII или началом XIV в.).
- Среди святых воинов только один — св. Александр — одет в платье вельможи и имеет высокую шапку, как воины в Трескаваце, Зауме, церкви Богородицы

Перивлепты в Охриде, Марковом монастыре, Св. Николае Шишевском и Св. Афанасия в Кастории (см.: *Бурш В. J.* Митрополит Јован, 20).

- 115 См.: *Милуков П. Н.* Древности, 65–74 (впервые описаны фрески, приведены надписи, имеющие историческую ценность). Надписи наилучшим образом опубликованы: *Иванов Ы.*, 59; *Popa Th.* A propos de certaines inscriptions des églises de Notre-Dame à Maligrad et de Ristoz (Ascension) à Mborje // Buletin in Universitetit shtetëtor të Tiranës. Tiranë, 1959, ser. shkencat shoqërore, № 2, 257–262.

Историко-искусствоведческий анализ впервые дан: *Stransky A.* Portret kesa-га Novaka e jeho rodiny na Prespanskem ostrovo Maly Grad v Albanii // Ročenku krupu pro pěstování dějin umění. Praha, 1931; *Idem.* Remarques, 41–44. Лучшая исследовательская работа об этой живописи: *Dhamo D.* L'église de Notre-Dame à Maligrad // Studia albanica. Tirana, 1964, № 2, 107–119 (исследовательница правильно отличила слой живописи времени кесаря Новака от более ранней росписи).

Более краткие заметки см. также: *Millet G.* Iconographie, 273, 275, 406, 409–420, 532 (об иконографии «Входа в Иерусалим», «Распятия», «Воскресения»); *Петковић В. Р.* Преглед, 261–262; *Ковачевић Ј.* Ношња, 56; *Adhami S.* Monumente të kultures në Shqipëri. Tiranë, 1958, 113–115; *Пузанова В., Дамо Д.* Некоторые памятники монументальной живописи 13–14 веков в Албании // Studia albanica. Tirana, 1965, № 2, 160–161 (=Disa tipare të pikturës monumentale në Shqipëri gjate skekujve XIII–XIV // Studime historike. Tiranë, 1967, № 2, 110–111); *Popa Th.* Elemente laike dhe realiste në pikturën tonë mesjetare // Ibid., 1972, № 1, 136–139 (о портретах кесаря Новака и его семьи); *Pallas D. I.* // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. München, 1968, II, 320–321 (со всей предшествующей литературой).

- 116 Основная работа об этих фресках: *Orlandos A.* // Ἀρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Ἀθήναι, 1938, IV/2, 148–158. Лучше всего фрески репродуцированы: *Pelekanidis S.*, pl. 142–154.

Об иконографии Небесного двора наряду с краткими замечаниями А. Орландоса см. также наше примеч. 105.

Краткая заметка о фресках церкви Св. Афанасия находится также в кн.: *Pihion K. A.* Τοριστικὸς ὁδηγὸς Καστορίας. Kastoria, 1958, 44–45.

- 117 Об этих фресках существуют только попутные упоминания, ибо большинство ученых, которые работали в этой церкви, занимались больше надписями исторического содержания, чем фресками: *Милуков П. Н.* Древности, 74–76; *Stransky A.* Remarques, 43; *Popa Th.* Disa mbishkrime të kishave të Shën Mërisë në Maligrad dhe Ristozit në Mborje // Buletin i Universitetit shtetëtor të Tiranës, 1959, ser. shkencat shoqërore, № 2, 257–261; *Pallas D. I.* // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. München, 1968, II, 319–320 (с полной библиографией).

- 118 Небольшая монография о церковке: *Торовић-Љубинковић М.* Црква Стари Св. Климент у Охриду // Старинар, 1942, III сер., XV, 92–100.

Более краткие упоминания см. также: *Mesesnel F.* Ohrid, 46–47; *Петковић В. Р.* Преглед, 235–236; *Kuzmanovski R., Šaljić D.* Ohrid. Beograd, 1966, 43; *Николовски, Корнаков, Балабанов*, 248. Об иконе св. Наума см.: *Djurić V. J.* Icoñes, 30, 101

- (где она связывается автором с живописью в церкви Св. Климента Старого); *Balabanov K. Icônes de Macédoine. Beograd — Skopje, 1969, XLVIII, fig. 48* (с таким же выводом).
- 119 Росписи этой церкви не изучены. О них лишь упоминается в работах: *Мано-Зиси Ђ. Мали прилози о живопису 14 века охридских црква // Старинар, 1931, III сер., VI, 135; Mesesnel F. Ohrid, 38; Ljubinković R. Ohrid, 127* (автор датирует росписи концом первой половины XIV в.); *Kuzmanovski R., Šaljić D. Ohrid. Beograd, 1966, 43–44; Николовски, Ќорнаков, Балабанов, 252–253.*
- 120 См.: *Грозданов Ц. Зидното сликарство и иконописот во Струшкиот крај // Струга и струшко. Струга, 1970, 337–338* (описаны остатки фресок, и датируются они временем ок. 1370 г.).
- 121 Надпись над гробницей Остои Раяковича публиковалась несколько раз. См.: *Стојановић Љ. ЗН, 1923, IV, № 6073; Иванов Ђ., 39.* О герцеговинском происхождении Раяковича см.: *Ђоровић В. // Прилози проучавању народне поезије. Beograd, 1938, V, 53–56; Он же. Хисторија Босне. Beograd, 1940, I, 287.* Предположения о связи имени Остои Раяковича с народной поэзией кажутся нам не очень обоснованными, хотя на эту тему написано достаточно. Помимо работы В. Чоровича см. также: *Космић Д. Старост народног епског песништва нашег // Јужнословенски филолог. Beograd, 1933, XII, 48–51* (с указанием литературы; автор считает, что слова «по гуслџом» из надписи над гробницей означают, что имя Остои Раяковича прославлено гуслиями); *Repp F. Ostoja Rajaković, ein Spielmann und Sippengenosse König Marko // Zeitschrift für slavische Philologie. Heidelberg, 1954, XXIII, № 1, 39–59* (этот автор искажает смысл надписи и делает совершенно произвольные выводы).
- Фреска наиболее полно описана в работах: *Миљков П. Н. Древности, 92–93; Кондаков Н. П. Македония, 245–247.* Более короткие заметки см. также: *Mesesnel F. Ohrid, 42–43; Ljubinković R. Ohrid, 139; Djurić V. J. Vizantijske i italovizantijske starine u Dalmaciji // Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji. Split, 1960, № 12, 138.* Об одежде Остои Раяковича см.: *Ковачевић Ј. Ношња, 57–58.*
- 122 О церкви имеется большая, на современном уровне выполненная монография, в которой собрана и вся литература: *Суботић Г. Свети Константин и Јелена у Охриду. Beograd, 1971.* Об иконах, которые написаны мастерами живописи церкви Константина и Елены, см.: *Djurić V. J. Icônes, 30–31, 102.* См. также: *Радојчић С. Н. Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева. М., 1973, 330–331* (предполагает, что загадочное изображение в проходе западного портала является портретом неизвестного мальчика).
- 123 Об этой живописи существуют только беглые заметки: *Петковић В. Р. Преглед, 266, 267; Николовски, Ќорнаков, Балабанов, 170–171, 173; Бабић Б. Преглед, 12; Прилеп, 188.* В них дается по большей части неточная датировка. Однако при изучении живописи церкви Богородицы Пречистой осталось незамеченным, что

роспись апсиды относится к другому времени, чем Богородица с Христом в нише над входом в церковь: первая датируется концом XIV в., вторая — начальным периодом турецкой власти в городе.

- 124 Монография о памятнике: *Петковић В. Р.* Манастир Раваница. Београд, 1922 (о живописи — с. 41–72). Тот же автор, возвращаясь еще дважды к теме, дополнял или обновлял свой документальный материал: *Pethović V. R.* La peinture, II, 59–60, pl. CLXXXII–CLXXXIII; *Он же.* Преглед, 271–275. Раваницкая живопись расчищена и законсервирована в 1962–1964 гг. (см.: *Живковић Б.* Консерваторски радови на живопису манастира Раванице // Саопштења, 1969, VIII, 137–143). Во время подготовки к этим работам были собраны новые сведения и написаны два новых исследования о раваницких фресках: *Николић Р.* Прилог за проучавање живописа манастира Раванице // Саопштења, 1961, IV, 5–31; *Ljubinković M.* Ravanica. Beograd, 1966, VIII–XVIII, pl. 2–47.

Иконографии фресок Раваницы было уделено достаточно внимания в исследованиях: наряду с В. Р. Петковичем, Р. Николичем и М. Любинкович ею ранее занимался Милле (*Millet G.* Iconographie; см. в указателе: «Раваница»). О своеобразии иконографии евангелистов с персонификациями Премудрости, как и о стилистических аналогиях между фресками Раваницы и Волотова, см.: *Айналов Д. В.* Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, 145–146. См. также: *Медаковић Д.* Богородица «Живоносни источник» у српској уметности // ЗРВИ, 1958, V, 206, раз. (отмечает наличие этого иконографического типа Богородицы в росписи Раваницы). Об иллюстрации Рождественской стихир в южном клиросе см.: *Джурич В. И.* Портреты в изображениях Рождественских стихир // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура. Сборник статей в честь В. Н. Лаарева. М., 1973, 246–247. О певчих в этой сцене см. также: *Zias N.* Some Representations of Byzantine Cantors // Athens Annals of Archaeology, 1969, II/2, 233–238 (в сопоставлении с аналогиями из касторийской живописи XV и XVI вв. и из иллюстраций к рукописи с музыкальными записями).

Много написано о мастерах раваницкой живописи. Опираясь на подпись живописца Константина, опубликованную В. Р. Петковичем, наличие которой подтвердил, прочитав большую часть текста с подписью, Б. Вулович (см.: *Вуловић Б.* Потпис сликара Константина // Саопштења, 1956, I, 167–168), Радойчић приписал этому художнику большую часть фресок Раваницы, а также и Сысоеваца (*Радойчић С.* Мајстори, 39–40), но позднее (*Он же.* Сликаство, 178–184) исследователь пришел к выводу, что Константин работал только в нижних ярусах церкви. См. также: *Ljubinković R.* Мајстори, 191–192. Только автор данной книги попытался разгадать происхождение раваницких живописцев среднего пояса живописи, связав их по стилю с солунской мастерской (см.: *Ђурић В. Ј.* Солунско порекло, 119–124; *Он же.* Бесребрници, 125–126; *Idem.* La peinture murale de Resava, 285–286). Такой вывод вызвал более или менее активные возражения остальных исследователей раваницкой живописи. Однако к аргументам, приводимым мною, прибавился еще один: в старой митрополичьей церкви в Водене (Эдесса) обнаружены древние фрески, почти идентичные фрескам среднего яруса в Раванице. Их вскоре опубликует салоникийский историк искусства Е. Цигаридаc.

Более краткие наблюдения о живописи см.: *Michel A.*, 954; *Diehl Ch. Manuel*, II, 821; Темнићски зборник. Београд, 1936, III, 141–143; Споменици културе, 117; Србија, 222–223; *Николић Р.* Раваница и Манасија. Београд: Турист. штампа, 1960, 7–8; Всеобщая история, 120; *LE*, 1966, IV, 61; *Nikolić R.*, *Živković B.*, 15–25; *Talbot Rice D.* Painting, 185; *Радојчић С.* Портрети, 64–65; *Радојчић С.* La pitura, 320; *Idem.* Geschichte, 104–107; *Lazarev V.* Storia, 392, 400; *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись, 247, 262–263, 266; *Grabar A.* Europe orientale, 70, 72; *Djurić V. J.* Morava, 10–13, 34–37; *Милошевић Д.* Моравска Србија, 22–23.

Раваницкая живопись датируется периодом между 1376/77 и 1387 гг., в зависимости от толкования источников — списков раваницких грамот, фрескового изображения ктиторовской семьи и др. Надпись с годом строительства и росписи церкви не сохранилась. По нашему мнению, работа по украшению храма фресками, видимо, продолжалась несколько лет: сначала одна группа мастеров расписала главный купол, затем другая выполнила композиции в среднем регистре и, наконец, третья завершила работу, украсив нижнюю зону храма. Между работой отдельных групп могли быть, хотя и не обязательно, также перерывы во времени. Лишь срок завершения живописных работ можно более точно определить на основании портрета старшего сына князя — Стефана. Он родился, вероятнее всего, в 1377 г. (см.: *Стричевич Ђ.* Хронологија, 118–120; *Динић М.* Из наше равнице прошлости // ЦКЛИФ, 1964, XXX, № 3–4, 243–246). На фреске он выглядит мальчиком лет десяти (см.: *Петковић В. Р.* Манастир Раваница, 45), что является единственной, хотя не абсолютно достоверной точкой опоры в датировке завершения работ по росписи Раваницы.

Противники этого мнения выдвигают утверждение о том, что живопись окончена между 1376 и 1381 гг., поскольку в раваницкой грамоте, появившейся в период между этими двумя датами, упоминаются оба сына Лазаря (что означало бы, что старший родился ок. 1370 г., однако, заметим, ошибочность этого мнения уже доказана) и говорится, что уже тогда церковь была украшена (что толкуется как «расписана»). См.: *Николић Р.* // Саопштења, 1961, IV, 18–20.

Между тем, когда речь идет о раваницкой грамоте как основании для датировки строительства и росписи церкви, необходимо подчеркнуть, что оригинал грамоты не сохранился, а существуют лишь два более поздних списка с указанием различных дат оригинала: болонский список имеет дату 1376/77 г. (*Swift*), врдницкий — 1380/81 г. (*Swift*). Уже было отмечено, что оба списка сделаны, вероятнее всего, с текста грамоты, написанной на стене притвора (см.: *Петковић В. Р.* Манастир Раваница, 22), ибо только так можно объяснить, что рядом с именем князя Лазаря значится: «ктитор бѣго мѣста сего Раванице». Во время копирования у одного из переписчиков вкралась ошибка в написание цифры: *ε* и *θ* имеют схожий вид, и, вследствие того что фреска была грязной или поврежденной, один переписчик видел одну, а другой — другую букву (см.: *Вуловић Б.* Раваница. Београд, 1966, 25–34, где этот вопрос рассматривается в целом и приводится вся литература, но несколько иначе объясняется путаница в обозначении цифры). Верх взяло мнение, что болонский список, который имеет дату 1376/77 г., достовернее врдницкого, поскольку в нем есть и имя тогдашнего патриарха Ефрема, упоминание о котором опущено во врдницком списке (Стричевич, Вуловић). Однако такая трактовка не бесспорна. Кажется даже, что врдницкий список в большей мере отвечает некоторым существенным техническим и историческим фактам. С технической

точки зрения более вероятно, что в конце даты стояло буквенное обозначение и переписчик болонской грамоты, из-за того что буква *θ* была загрязнена или повреждена с правой стороны, прочитал только *Є*. Если принять, что врдинский список стоит ближе к оригиналу, особенно в передаче года, тогда были бы устранены сами недоумения в связи с тем местом в грамоте, где князь Лазарь упоминает сыновей, поскольку они родились до 1380/81 г. Уже тогда могла быть завершена и часть росписи храма. Сооружение церкви началось гораздо раньше — вероятно, ок. 1375 г.

- 125 Фрески не расчищены и не консервировались. Опубликовал их В. Джурич (*Djurić V. J.* Могача, 13, 37), датировав временем ок. 1380 г. См. также: *Николић Р.* Живопис црквце Св. Николе у мнастиру Горњаку // Саопштења, 1970, IX, 161–165 (вкратце перечисляются сюжеты; фрески датируются слишком поздним временем — концом XV или началом XVI в.). О Григории Синаите, с временем жизни которого связывается возникновение фресок, см.: *Радојчић Ђ. Сп.* Григорије из Горњака // Историски часопис. Београд, 1952, III, 85–105. Об этом, а также и о времени появления грамоты для монастыря см.: *Стричевић Ђ.* Хронологија, 116–117.
- 126 На фрески обратил внимание С. Радойчић (*Радојчић С.* Хиландар, 180). Их исследовал В. Джурич (*Djurić V. J.* Chilandar, 86, 91), приписав мастеру фресок также икону св. Феодора.
- 127 Архитектура и фрески монастыря находятся в процессе реставрации, хотя она проводилась и раньше (см.: *Лађевић М.* Радови на живопису у Ариљу, Велућу и Жекевици // Саопштења, 1956, I, 42–44). Только по завершении работ можно будет с большей достоверностью исследовать портреты ктиторов и правителей в церкви и более точно определить время возникновения живописи.
- Больше всего по изучению росписи в Велуче сделал В. Петкович (*Петковић В. Р.* Преглед, 54–56; *Он же.* Манастир Велуће: Историја и живопис // Старинар, 1955, нов. сер., III–IV, 45–59). Бошкович на основании архитектурных форм и декоративной пластики пришел к выводу, что ансамбль Велуче непосредственно связан с Лазарицей, одной из ранних задужбин князя Лазаря (см.: *Бошковић Ђ.* Манастир Велуће: Архитектура и скулптура // Там же, 60–74).
- О портретах в Велуче, кроме книги В. Петковича, см. также: *Ковачевић Ј.* Ношња, 60–61 (описаны одеяния изображенных); *Стричевић Ђ.* Хронологија, 120–123 (пытается доказать, что ктитором был деспот Иваниш). Наблюдения о культе св. Стефана в Велуче см.: *Ђоровић Љубинковић М.* Одраз, 55–56. О стилистических особенностях фресок кратко см.: *Радојчић С.* Сликаство, 170; *Радојчић С.* Geschichte, 111; *Djurić V. J.* Могача, 13–14, 37–38. Популярное издание см.: Споменници културе, 156; Србија, 200.
- 128 Основной работой о фресках все еще продолжает оставаться: *Мано-Зиси Ђ.* Нова Павлица на Ибру // Старинар, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 193–205. Ее дополнил Дж. Бошкович, отметив, что лица и руки святых в нижней зоне наоса выполнены на более поздней штукатурке (см.: *Бошковић Ђ.* Најновија грађа из области наше средњовековне архитектуре // ПКЛИФ, 1934, XIV, 265). Между тем эта штукатурка



является лишь другой по составу, а не более поздней. См. также: *Петковић В. Р.* Преглед, 239–240. Эти тексты уже устарели, поскольку за прошедшее время проведены расчистка и консервация фресок, вследствие чего появились данные, которые, правда, еще не опубликованы. См.: *Ненадовић С., Вуловић В.* Конзерваторски радови на Новој Павлици // Саопштења, 1956, I, 47–50.

Важнейшей задачей в изучении этого фрескового ансамбля представляется определение времени росписи церкви, а это можно выполнить путем анализа портретов братьев Мусичей, надписи возле них, а также на основе текста Повести (Слова) о князе Лазаре. В. Петкович (*Петковић В. Р.* Ликови Стефана и Лазара Мусића у Павлици // ПКЈИФ, 1926, VI, 221–227) датирует живопись 1397/98 г. Дж. Стричевич (*Стричевић Ђ.* Хронологија, 123–127) помещает ее между 1381 и 1388 гг., соотнося портреты с историческими источниками (приводит и всю более раннюю литературу). Наконец, М. Живкович (*Живковић М.* Портрети Стефана и Лазара Мусића у Новој Павлици на Ибру // Повелја. Краљево, 1973, № 8, 100–112) приводит больше всего точных наблюдений и определяет, достаточно достоверно, дату завершения фресок как 1387 г.

О Повести (Слове) о князе Лазаре, и особенно о времени создания, см. из недавних работ: *Новаковић Р.* Историјско-географске пртице // ПКЈИФ, 1959, XXV, 78–80; *Он же.* Да ли је Данило избран за патријарха 1390 године? — Там же, 1960, XXVI, 71–81; *Он же.* Којим се путем могла кретати поворка с моштима кнеза Лазара... — Там же, 280–288 (со всей более старой литературой по этому вопросу).

О стилистических особенностях живописи см.: *Радојчић С.* Сликарство, 168–169; *Djurić V. J.* Morava, 14–15, 38, 39. Более краткие заметки см.: Споменици културе, 225; Србија, 216–217; LE, 1964, III, 640; EJ, 1965, VI, 443; *Xyngopoulos A.* Thessalonique, 71–72 (автор находит во фресках придела Петра и Павла в монастыре Влатадон в Салониках стилистические параллели живописи Павлицы, что, по нашему мнению, не имеет под собой оснований).

129 Основным исследованием руденицкой живописи является: *Мирковић Ј.* Руденица // ПКЈИФ, 1931, II, 81–112. Документацию см.: *Petković V. R.* La peinture, II, 62, pl. CXCI, CXСII; *Петковић В. Р.* Преглед, 288–289.

Иконографию отдельных сцен изучил, связывая их частично с Западом, Г. Милле (*Millet G.* Iconographie, 324, 337–338, 512–513). См. также: *Радојчић С.* Портрети, 68–69; *Ковачевић Ј.* Ношња, 69–70 (автор обратил свое внимание на портреты правителей и ктиторов).

Особый вопрос встает в связи с подписью живописца Феодора. С. Радојчић (*Radojčić S.* Die Meister, 438–439; *Радојчић С.* Мајстори, 45–46; *Он же.* Хиландар, 168–169; *Он же.* Сликарство, 185), опираясь на иконографический анализ Г. Милле, отождествляет Феодора из Руденицы с Феодором Савином из Котора, в 1377 г. начавшим учиться живописи у греческого мастера Георгия в Дубровнике. Кроме руденицких фресок, Радојчић приписывает Феодору и миниатюры двух хиландарских рукописей: Беседы Иоанна Златоуста (№ 400) и Евангелие (№ 58). Обе рукописи относятся к середине XV в. Идентификация живописцев и атрибуция произведений наталкиваются на столь явные трудности, что предложенные исследователями решения не могут быть приняты. Прежде всего, выводы Г. Милле о западном влиянии на иконографию Руденицы давно устарели. Новые открытия

показали, что многочисленные иконографические детали, происхождение которых когда-то считалось западным, имеют свои, весьма древние образцы в византийском искусстве. Это тем более относится к Руденице. Отрока Феодора Савина из Котора с Феодором из Руденицы связывает только имя; неизвестно даже, завершил ли когда-либо Феодор Савия обучение живописному ремеслу, — просто о нем нет более сведений. Наконец, миниатюры хиландарских рукописей значительно различаются между собой и не являются произведениями одного и того же мастера. При этом живопись Руденицы является совершенно отличной от миниатюр хиландарской рукописи № 400. Налицо три живописца с совершенно различными художественными концепциями. Хиландарские миниатюры отделяет от руденицких фресок и большой временной промежуток — в 40–50 лет (см. об этом: *Ljubinković R. Majstori*, 1912; *Ђурић В. Ј.* Сликара Радослав и фреске Каленића // *Зограф*, 1967, № 2, 28).

Полезные заметки о руденицкой живописи см.: *Валтровић М.* Руденица // *Српске илустроване новине*. Нови Сад, 1881, № 4, 51–53; *Споменици културе*, 156–158; Србија, 227; *Ђурић В. Ј.* *Морава*, 15, 39–40; *Милошевић Д.* Срби светитељи, 174 (о редком монашеском портрете св. Саввы Сербского). Кроме того, см.: *Грујић Р.* Монашки портрети св. Саве // *ГСНД*, 1936, XV–XVI, 353–354 (автор не знал этого руденицкого портрета, но предполагал, что портрет св. Саввы в облике монаха был создан в Хиландаре, имелся и в афонском монастыре Ксиропотам). Известно, что такое изображение есть и во фресках церкви Богородицы в Студенице 1208/09 г., откуда этот иконографический тип мог быть заимствован живописцами расположенной недалеко Руденицы). См. также: *Бабић Г.* Друштвени положај, 148 (с мотивировкой точной датировки живописи периодом 1402–1405 гг.).

- 130 Фрески не могут быть точно датированы. Они еще хорошо не изучены. О них имеются лишь беглые замечания (см.: *Мандић С.* Фреске скинуте са зидова неких порушених цркава // *Саопштења*, 1956, I, 170–171; *Ђурић В. Ј.* *Морава*, 15–16, 40; *Antica arte serba*. Roma, 1970, 40).

- 131 Более ранний слой фресок в куполе открыт в 1968 г., но не опубликован. Фрески находятся в процессе расчистки и консервации. См.: *Павловић Д.* Испитивачки радови на архитектури цркве манастира Љубостиње // *Саопштења*, 1969, VIII, 176–177.

Не изучена и живопись второго слоя, то есть фресок, возникших ок. 1405 г. На них указывается лишь мимоходом и в связи с вопросами, которые только частично касаются Любостињы: *Радојчић С.* Портрети, 66–68 (исчерпывающе характеризуются любостињские портреты). См. также: *Ковачевић Ј.* Ношња, 65–67; *Ђурић В. Ј.* Три догађаја, 75; *Петковић В. Р.* Преглед, 177–178 (перечислены сюжеты росписи); *Walter Ch.* *Conciles*, 117–119 (автор описывает остатки Вселенских соборов и датирует их, ошибочно, XVI или XVII в.).

Основной вопрос, обсуждающийся в связи с росписями Любостињы, — это вопрос о художнике, который подписался над проходом из притвора в храм. См.: *Радојчић Љ.* *Сл. Макарије живописец Љубостиње* // *Старинар*, 1950, нов. сер., I, 87–90 (исследователь первый прокомментировал подпись живописца и отождествил его с изографом Макарием из Зрее); *Радојчић С.* *Мажстори*, 43–44; *Он же.* Сликарство,

- 166, 168 (согласился с заключением Дж. Сп. Радойичича); *Djurić V. J.* Icónes, 42; *Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован, 19, 29–30; *Idem.* Morava, 17, 41–42 (привел дополнительные доказательства атрибуции); *Миљковић-Пенек П.* О сликарима, 245; LE, 1964, III, 356–357; EJ, 1962, V, 575; Србија, 213; Краљево, 161. Не вдаваясь глубоко в рассмотрение этого вопроса, два исследователя высказали противоположное мнение, а именно: что лобостыньские фрески не имеют никакого отношения к творчеству Макария из Зрзе. См.: *Николић Р.* Лазарица и Љубостиња. Београд: Турист. штампа, 1963, 27–30 (автор, невзирая на ясную подпись Макария, пытается опровергнуть то, что Макарий является живописцем Любостыньи); *Balabanov K.* Icónes de Macédoine. Beograd — Skopje, 1969, XXVI, LIV (мы считаем, что предположения, приводимые этим автором, являются произвольными).
- 132 Еще не устарело давнее исследование о Копорине: *Мано-Зиси Ђ.* Манастир Копорин // Старинар, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 210–217. Сведения о живописи см. также: *Поповић П.* Из српских старина: Датум живописа у Копорину // ПКЈИФ, 1930, X, 232 (где впервые опубликована надпись возле изображения деспота Стефана и вкратце описан его портрет); *Petković V. R.* La peinture, II, 61, pl. CLXXXV–CXС; *Петковић В. Р.* Преглед, 151–152; Споменици културе, 93; *Радойчић С.* Портрети, 69; *Radojčić S.* Geschichte, 111; *Он же.* Сликаство, 188; *Djurić V. J.* Icónes, 42; *Idem.* Morava, 17–18, 42; *Ђурић В. Ј.* Митрополит Јован, 20, 33; LE, 1964, III, 216; Србија, 210.
- 133 Фрески были обнаружены в 1955 г. и после этого расчищены; частично они опубликованы в работе: *Михайловић Д.* Црква у Рамаћи — нови споменик сликарства Моравске школе // Саопштења, 1956, I, 147–155. Монографическое исследование о росписи: *Кнежевић Б.* Црква у селу Рамаћи // ЗЛУ, 1968, т. 4, 121–166. См. также: *Radojčić S.* Geschichte, 110. О сцене побоев камнями св. Стефана в росписи Рамачи и о связи этой сцены с портретными изображениями см. в кн.: *Ђоровић-Љубинковић М.* Одрас, 56. О происхождении стиля и иконографии см.: *Djurić V. J.* Morava, 18–19, 43–44.
- 134 До расчистки и консервации живописи было известно лишь несколько фрагментов фресок. Работы производились в 1969–1970 гг. См.: *Гашић Р.* Конзервација живописа манастира Јошанице // Саопштења, 1970, IX, 145–147. Тогда было опубликовано и первое описание открытых фресок: *Николић Р.* Прилог проучавању живописа манастира Јошанице // Там же, 129–143 (автор датирует их слишком поздним временем — серединой XV в.).
- 135 Краткие сведения об истории монастыря и о живописи см.: *Руварац И.* О куцајинским манастирима по записима // Старинар, 1889, VI/2, 35; *Бошковић Ђ.* Белешке са путовања // Там же, 1933–1934, III сер., VIII–IX, 284–285; *Petković V. R.* La peinture, II, 61, pl. CLXXXV–CLXXXVI; *Петковић В. Р.* Преглед, 297; Споменици културе, 118–119. Уже В. Петкович заметил сходство композиций во фресках Сысоеваца и Раваницы.
- Когда было замечено сходство рисунка фигур святых воинов во фресках Сысоеваца и в росписи Ресавы, а также совпадение программ росписи алтарного пространства, а затем и аналогия с росписью капеллы Углеши в монастыре Ватопед

на Афоне, было высказано мнение о едином происхождении стиля живописи Сысоеваца и Ресавы. Истоки этого стиля обнаруживаются в искусстве Салоник второй половины XIV в. См.: *Ђурић В. Ј.* Солунско порекло, 118–124; *Он же.* Бесребрници, 125–126, 131–132; *Ђурић В. Ј.* Морава, 19–21, 44–46; *Idem.* Da peinture murale de Resava, 285–286. Существует и противоположное мнение, о чем см. наше примеч. 136. См. также: *Радојчић С.* Сликарство, 134–185.

- 136 О Ресаве имеются три монографии, различные по объему и с противоположными выводами о живописи: *Станојевић С., Мирковић Л., Бошковић Ђ.* Манастир Манасија. Београд, 1928 (где о живописи на с. 37–56 писал Л. Миркович, останавливаясь прежде всего на описании фресок и их иконографии); *Ђурић В. Ј.* Resava. Beograd: Jugoslavija, 1963 (небольшая книга, в которой преимущественно говорится о стилистических особенностях живописи и о происхождении мастеров); *Томић С., Николић Р.* Манасија: Историја — живопис. Београд, 1964 (на с. 47–97 текст о живописи принадлежит Р. Николичу, который перечислил сюжеты фресок после проведенных работ, произвел частичный иконографический анализ и попытался объяснить стиль влиянием западного искусства из Италии и из югославской Далмации).

Лучше всего исследована иконография портрета деспота Стефана. Наряду с работой Л. Мирковича о ней см.: *Радојчић С.* Портрети, 70–71; *Ђурић В. Ј.* Портрети на пољевама византијских и српских владара // ЗФФ, 1963, VII/1, 265; *Он же.* Три догађаја, 75; *Velmans T.* Le portrait, 113.

Иконография сцен между тем не вызвала особого интереса; поэтому, кроме общих соображений, высказывавшихся в монографиях о Ресаве, ей редко посвящали специальные исследования. См.: *Millet G.* Iconographie, 210, 647, 648 (о «Крещении Христовом» и об иллюстрации Христовой притчи о пяти хлебах и двух рыбах); *Xyngopoulos A.* Thessalonique, 52–53 (об изображении Душ праведных в руке Божьей, возникновение иконографии которого автор связывает с Салониками начала XIV в., хотя оно имеет много более ранних примеров в других странах, о чем см.: *Ђурић В. Ј.* Ист. композиције, III, 104). См. также: *Ammann A.*, 193.

Позднее изучение живописи Ресавы и происхождения ее стиля вновь заняло большое место в исследованиях, в последние годы оставив в тени другие важные вопросы. Начало новому обращению к этой теме положил С. Радојчић (*Радојчић С.* Портрети, 70), предположив, что живописцы прибыли с островов Эгейского моря, где деспот побывал в 1402 г. Л. Миркович (*Mirković L.* Die Ikonen, 315) полагал, что они были с острова Крит. Мы связываем происхождение стиля живописи, а частично и мастеров с Салониками и утверждаем, что в солунских церквях второй половины XIV в. — во фресках церкви Св. Апостолов, Неа Мони и Св. Димитрия, так же как и ватопедской церковки Св. Бесребреников, — обнаруживаются наиболее достоверные черты сходства в стиле и иконографии с фигурами святых в Сысоеваце и Ресаве (см.: *Ђурић В. Ј.* Солунско порекло, 111–126; *Он же.* Бесребрници, 125–136; *Ђурић В. Ј.* Resava, III–V; *Idem.* La peinture murale de Resava, 277–286). Такая идея нашла отклик и в греческой науке. См.: *Kalokyris K.* Entstehung und Gestaltung der byzantinischen Denkmäler in Mazedonien, Alt-Serbien und Bulgarien. Thessaloniki, 1970, 14–15. Однако, несмотря на очевидные аналогии между живописью Ресавы и Салоник, предлагаются и другие решения,

принимавшие во внимание и стиль и почерк мастеров. См.: *Томић С., Николић Р.* Манасија, 79–90; *Николић Р.* На која острва помишља Константин Филозоф када говори о Манасији // Саопштења, 1969, VIII, 187 (автор полагает, что мастера были выходцами с островов Адриатического моря и что их обучение происходило под влиянием венецианской живописи, хотя, на наш взгляд, ясно, что ресавская живопись не имеет ни одной черты, общей с живописью Венеции или Дубровника); *Радојчић С.* Сликаство, 202 (вспоминает о Митилене и считает, что живопись в Ресаве и на островах Эгейского моря в то время была одинаково под сильным влиянием Запада); *Кашанин М.* Ресав деспота Стефана // Зограф, 1969, № 3, 8–10 (автор находит, что это живопись местных мастеров).

О стилистических особенностях живописи, кроме монографий о Ресаве, говорится в других работах: *Радојчић С.* Сликаство, 196–203; *Djurić V. J.* Morava, 21–24, 46–50; *Idem.* La peinture murale de Resava, 286–291; *Кашанин М.* Ресав деспота Стефана, 3–10; *Милошевић Д.* Моравска Србија, 23–25; *Стојаковић А.* Ктиторски модел Ресаве // L'école de la Morava et son temps. Beograd, 1972, 269–274 (о принципах изображения архитектуры и передачи пространства в Ресаве).

Полезные замечания содержат также и работы: *Petković V. R.* La peinture, II, 63–64, pl. ССII–ССVIII; *Петковић В. Р.* Преглед, 282–285; *Николић Р.* Раваница и Манасија. Београд: Турист. штампа, 1960, 13–15; LE, 1964, III, 392; EJ, 1965, VI, 6–7; *Živković B., Nikolić R.*, 5–15.

В общих обзорах южнославянского и византийского искусства ресавской живописи отведено видное место. См.: *Diehl Ch.* Manuel, II, 821, 827; *Talbot Rice D. Art*, 214; *Idem.* The Beginnings, 188; *Idem.* Painting, 183; *Molè V.*, 171–172; *Lazarev V.* Storia, 392; *Алешина Л. С., Яворская Н. В.*, 47; *Радојчић С.* La pittura, 322; *Idem.* Geschichte, 109–110; *Beckwith J.* Art, 150; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 274.

Общую характеристику в обзорах для широкой читательской публики см.: *Марјановић Ч.* Туприја, Паралија и Јагодина // Темнишки зборник. Београд, 1936, III, 143–144; Споменици културе, 109–110; Србија, 224–226.

137 Каленичская живопись стала известна давно благодаря трудам В. Петковича, который о ней и писал больше всех: *Петковић В. Р.* Фреске из унутрашњег нартекса цркве у Каленићу // Старинар, 1908, н. р., III, 121–143 (где описаны все фрески нартекса, определены ктитория и время возникновения росписи, рассмотрены отношения между фресками цикла Богородицы в Калениче и мозаикой монастыря Хора в Константинополе); *Петковић В. Р., Татић Ж.* Манастир Каленић. Вршац, 1926 (где В. Петкович пишет о живописи и останавливается на истории монастыря на с. 5–9, 59–86); *Поповић П., Петковић В. Р.* Старо Нагоричино — Псача — Каленић. Београд, 1933 (В. Петкович на с. 68–87 дает описание сюжетов, фрески в этом издании наиболее полно репродуцированы); *Petković V. R.* La peinture, II, 62–63, pl. СХСIX–ССI; *Петковић В. Р.* Преглед, 137–141.

О портретах деспота Стефана и членов семьи ктитора, а в связи с этим об иконографии портретов, одеждах, о времени возникновения этих произведений см.: *Поповић П.* Из српских старина // ПКЈПФ, 1930, X, 230–232, 233–234 (о расположении портретов, их идентификации и об одной детали одежды вельмож — вышитом кошеле у пояса вельможи Петра, встречающемся также у одного из сыновей деспота Джурджа-Георгия на Эсфигменской грамоте); *Радојчић С.*

Портреты, 69–70; *Ковачевич Ј.* Ношња, 67; *Бабић Г.* Друштвени положај, 146–148 (утврђује, да ктитор Богдан био протовестиаријем при двору деспота Стефана).

Иконографија сцена из циклуса земног живота Христа такође привукла пажњу истраживача. Г. Милле (*Millet G.* *Iconographie*, 721–722; см. у указателу: «Каленич») изучио иконографију «Благовештења», «Рођења Христовог», «Снијања са крста». После радова В. Петковића об иконографији циклуса, посвећеног Богородици, см. такође: *Lafontaine-Dosogne J.* *Enfance*, I, 51, 64, 66, 112, 123, 132, 162, 192, 206, 207. Но једна фреска — «Христос у гробу» — посебно привукла научника. См.: *Michel A.*, 954; *Millet G.* *Iconographie*, 483–488 (аутор поделио овому типу Христа у византијском искуству посебно пажњу); *Myslivec J.* *Dvě studie*, 19, 23, 42 (особо разматрају на с. 13–52 иконографију Христа у гробу); *Dufrenne S.* *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*. Paris, 1970, 32–33.

Расчистка фреска у Каленичу, изведена у 1956–1957 гг. (см.: *Живковић Б.* Конзерваторски радови на фрескама Каленића // Саопштења, 1961, IV, 181–187), повукла за собом публикацију низа мањих монографија: *Живковић Б.* Каленић. Београд: Турист. штампа, 1960 (о живописи — с. 7–13); *Živković B., Nikolić R.*, 26–37; *Radojčić S.* *Kalenić*. Београд: Југославија, 1964 (лучији текст о стилу фреска, са великим бројем репродукција); *Радојчић С.* Фрески Каленића // Андрей Рублев и његово доба. М., 1971, 250–261 (такође о стилу); *Николић Р.* Манастир Каленић. Београд: Турист. штампа, 1972, 21–30.

Живопис Каленића укључен у опште обзоре византијског или јужно-славјанског искуства: *Michel A.*, 954; *Diehl Ch.* *Manuel*, II, 821; *Molė V.*, 171; *Алешина Ј. С., Јаворска Ј. В.*, 46–47; *Вихалы-Мерин О.* Фреска и икона. Београд, 1960, 14; *Talbot Rice D.* *The Beginnings*, 187–188; *Idem.* *Painting*, 183; *Talbot Rice D., Radojčić S.*, 11, 27; *Radojčić S.* *La pittura*, 321; *Радојчић С.* Сликарство, 188–194; *Idem.* *Geschichte*, 108–109; *Grabar A.* *Byzance*, 174; *Idem.* *Europe orientale*, 70, 72; *Djurić V. J.* *Morava*, 24–27, 50–53; *Volbach W. F., Lafontaine-Dosogne J.*, 147, 274–275; *Beckwith J.* *Art*, 150; *Милошевић Д.* Моравска Србија, 23.

О трактовки света у Каленичу см.: *Djurić V. J.* *Morava*, 25–26, 50–51; *Стојаковић А.* Улога и карактер светлости у нашем старом сликарству // Вадала. Крушевац, 1972, № 165, с. 21–24. О предању пространа см.: *Она же.* Архитектонски простор, 102, 154–156, 195–196, 204.

Сасвим популарни текст о каленичкој живописи см.: Споменци културе, 114–115; Србија, 208.

Шта се тиче мајстара каленичког живописа и њихових имена, то предријетно покушања, правда мањобројна, за разрешење овог питања (см.: *Љубинковић Р.* Каленић // Археолошки споменици и налазишта у Србији. Београд, 1956, II, 120–123). Истраживач сматра, да надпис са именом Досифеја на јужној зиду притвора, у најнижем регистру, јавља се потписом живописца. Међутим ово потпуно немогуће. Ту налазе се лоше сочувани појасни слици два монаха са капуцима на главама. Возле једног из њих видна део надписа: РАВЬ БЖИ, но његово у потпису не сочувано, а возле другог фигури остало име — ДОСНΘЄН (см. рис. в: Саопштења, 1961, IV, 186). Возможно, овде представљени членови породице ктитора или видни членови монастирског братства,

которых, как монахов, было принято изображать на менее значительных местах, как мы это видим, например, в церкви в Каране.

Фрески Каленича чрезвычайно близки миниатюрам Евангелия духовника Виссариона, которое в настоящее время хранится в ленинградской Публичной библиотеке. Создано оно было в Сербии ок. 1429 г. В силу этого живопись храма в Калениче приписывается миниатюристу Радославу, который выполнял миниатюры в этом Евангелии. См.: *Ђурић В. Ј.* Сликар Радослав и фреске Каленића // *Зограф*, 1967, № 2, 22–29 (описываются миниатюры, приводится их сопоставление с фресками, рассматривается судьба живописца, характеризуются отголоски его искусства в последующее время).

Определенное сходство стиля с живописью Каленича замечено в Салониках (см.: *Ђурић В. Ј.* Бесребрици, 134–135) и в константинопольской миниатюре (см.: *Тасић Д.* Споменици цариградског сликарства у последнем веку самосталности // *L'école de la Morava et son temps*. Beograd, 1972, 16–17).

О миниатюрах в Евангелии духовника Виссариона см. также: *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1933, IV, 254; *Радочић С.* Stare srpske minijature. Beograd, 1950, 37–38; *Радочић С.* Мајсторни, 46–47; *Он же.* Сликарство, 187. О миниатюрах в Беседах Иоанна Златоуста из монастыря Хиландар (№ 400) см. наше примеч. 129, третий абзац, а также: *Ђурић В. Ј.* Сликар Радослав и фреске Каленича, 28–29 (со всей литературой).

- 138 Фрески из Грачаницы опубликованы: *Ђуловић Б.* Портрет Тодора сина деспота Ђурђа у Грачаници // *ЗАФ*. Београд, 1962, т. 4, с. 3–11 (с датировкой их 1426 г. и обоснованием даты); *Ђуловић П.* Монодија о камену. Крушевац, 1967, 103–108 (автор датирует портрет слишком поздним временем — 1430 г.). См. также: *Ђурић В. Ј.* Могава, 28, 54; *Радочић С. Н.* Изображение отрока при церковном входе в сербской живописи начала XV века // *Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*. М., 1973, 326–331 (датирует фреску 1428 г. и описывает обычай изображения портрета первенца у дверей церкви).

Эфигиенская грамота деспота Георгия давно опубликована и хорошо изучена. См.: *Барский В. Г.* Второе посещение святой Афонской Горы. СПб., 1887, 225; *Аврамовић Д.* Описание древностей србски у Светой (Атонской) Гори. Београд, 1847, 67–69 (воспроизведение с некоторыми искажениями в рисунке миниатюр); *Поповић П., Смирнов С.* Минијатура породице деспота Ђурђа на повељи светогорском манастиру Есфигмену из 1429 // *ГСНД*, 1931, XI, 97–110. По этому поводу см. также: *ПКЛЖФ*, 1933, XIII, 207–214; *ГСНД*, 1934, XIII, 213–214; *Радочић С.* Портрети, 71–73; *Ђурић В. Ј.* Портрети на повељама византијских и српских владара // *ЗФФ*, 1963, VII/1, 253–254, рас., ил. 15, 16 (даны репродукции в цвете).

- 139 Фрагмент фрески из монастыря Св. Павла на Афоне опубликован: *Χυngopoulos A.* Nouveaux témoignages de l'activité des peintres macédoniens au Mont-Athos // *BZ*, 1959, Bd. 52, S. 62–64. Иконы из монастыря Св. Павла не опубликованы; существует лишь беглое упоминание с воспроизведением иконы Св. Георгия в кн.: *Ђурић В. Ј.* Могава, 28, 54, pl. XXVI. Обе иконы были процессионными. Икона св. Георгия имеет размеры 83,5 × 40 × 2,8 см. На оборотной стороне ее все изображение

полностью уничтожено. Икона Богородицы с Христом и с «Распятием» на обороте более крупного размера: 100 × 71 см.

См. также: *Барский В. Г.* Второе посещение, 390. Этот исследователь был в монастыре до уничтожения старой церкви; он не описал фресок, но отметил, что надписи на них сделаны по-болгарски. Будучи автором XVIII в., Барский не распознавал славянских редакций и, очевидно, ошибся.

- 140 О фресках гробницы Репоша см.: *Djurić V. J.* *Chilandar*, 94–95 (с небогатой литературой, в которой их существование лишь бегло отмечено). См. также: *Idem.* *Morava*, 28, 54–55.
- 141 Фрески Горня-Каменицы расчищены и укреплены только в 1971 г. Они еще не опубликованы, лишь упомянуты мимоходом в кн.: *Djurić V. J.* *Morava*, 28–29, 55. Надпись о строительстве храма приведена в кн.: *Стојановић Љ.* *ЗН*, 1902, I, № 318. Надпись, согласно нашей личной проверке, переписана в XIX в. по старой оригинальной надписи, ибо старая надпись в то время слабо просматривалась.



## Перечень памятников в порядке их рассмотрения в книге

Ниш, раннехристианская гробница, росписи IV–V вв. (примеч. 1)	20	Задар, церковь Св. Кршевана (Иоанна Крестителя), фрески начала XIII в. (примеч. 18)	64
Стоби, епископская церковь, фрески начала VI в. (примеч. 2)	22	Задар, церковь Св. Андрея, фрески конца XII в. (примеч. 19)	65
Охрид, собор Св. Софии, фрески середины XI в. (примеч. 3)	26	Задар, церковь Св. Петра Старого, фрески конца XII или начала XIII в. (примеч. 19)	66
Водоча, церковь Св. Леонтия, фрески первой половины XI в. (примеч. 4)	30	Задар, собор Св. Стошии (Анастасии) фрески ок. 1285 г. (примеч. 20)	67
Велюса, церковь Богоматерь Элеусы, фрески после 1080 г. (примеч. 5)	31	Задар, собор Св. Стошии (Анастасии), фрески ок. 1324 г. (примеч. 20)	68
Охрид, собор Св. Софии, фрески конца XI – начала XII в. (примеч. 6)	33	Доньи-Хумац на острове Брач, храм, фрески ок. 1270 г. (примеч. 21)	69
Водоча, церковь Св. Леонтия, фрески первой половины XII в. (примеч. 7)	34	Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе, фрески X в. (примеч. 22)	73
Нерези, церковь Св. Пантелеймона, фрески 1164 г. (примеч. 8)	36	Стон, церковь Св. Михаила, фрески ок. 1080 г. (примеч. 23)	75
Курбиново, церковь Св. Георгия, фрески 1191 г. (примеч. 9)	41	Кути, церковь Св. Фомы, фрески первой половины или середины XII в. (примеч. 24)	75
Прилеп, церковь Св. Николая, фрески ок. 1200 г. (примеч. 10)	45	Паник, храм, фрески середины XII в. (примеч. 24)	75
Грвачары, церковь Св. Илии, фрески начала XIII в. (примеч. 11)	45	Нови-Пазар, Столпы Св. Георгия в Расе, фрески ок. 1175 г. (примеч. 25)	77
Манастир, церковь Св. Николая, фрески 1271 г. (примеч. 12)	48	Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе, фрески XII в. (примеч. 26)	79
Прилеп, церковь Св. Архангелов, фрески ок. 1270–1280 гг. (примеч. 12)	50	Котор, церковь Св. Луки, фрески конца XII в. (примеч. 27)	81
Струга, церковь Св. Георгия, икона «Св. Георгий», 1267 г. (примеч. 12)	50	Биела, церковь Ризы Богоматери, фрески конца XII – начала XIII в. (примеч. 28)	83
Охрид, церковь Св. Исанна Богослова Канео, фрески ок. 1290 г. (примеч. 13)	51	Студеница, церковь Богоматери, фрески 1208–1209 гг. (примеч. 29)	86
Прилеп, церковь Св. Димитрия, фрески ок. 1290 г. (примеч. 14)	52	Жича, церковь Спаса, фрески ок. 1220 г. (примеч. 30)	92
Радожда, церковь Михаила Архангела, фрески конца XIII в. (примеч. 15)	53	Кориша, церковь Св. Петра, фрески ок. 1220 г. (примеч. 31)	94
Охрид, церковь Богоматери Перивленты, фрески 1294–1295 гг. (примеч. 16)	54	Куришумля, церковь Св. Николая, фрески после 1219 г. (примеч. 32)	95
Прилеп, церковь Св. Николая, фрески в алтаре, 1298 г. (примеч. 17)	58	Студеница, фрески башни, ок. 1235 г. (примеч. 33)	95
Задар, церковь Св. Кршевана (Иоанна Крестителя), мозаики и фрески конца XII в. (примеч. 18)	63	Студеница, церковь Богоматери, боковые капеллы и притвор, фрески ок. 1235 г. (примеч. 34)	95

Милешева, церковь Вознесения, фрески до 1228 г. (примеч. 35)	97	Грачаница, церковь Успения Богоматери, фрески ок. 1320 г. (примеч. 54)	150
Милешева, внешний нартекс, фрески после 1236 г. (примеч. 36)	102	Хиландар, церковь Богоматери, фрески ок. 1318–1320 гг. (примеч. 55)	153
Призрен, церковь Богородицы Левиншки, фрески 1220-х гг. (примеч. 37)	102	Виело-Поле, церковь Св. Петра, фрески ок. 1320 г. (примеч. 56)	154
Студеница, церковь Св. Николая, фрески 1230-х гг. (примеч. 37)	104	Муштуште, церковь Богоматери Одигитрии, фрески ок. 1320 г. (примеч. 57)	155
Морача, церковь Успения Богоматери, фрески 1251–1252 гг. (примеч. 37)	106	Церковь Св. Николая Дабарского на реке Лим, фрески ок. 1330 г. (без примеч.)	161
Печ, церковь Св. Апостолов, фрески ок. 1260 г. (примеч. 38)	108	Кучениште, церковь Богоматери (Спаса), фрески ок. 1330 г. (примеч. 58)	163
Хиландар, капелла Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой воде, фрески ок. 1260 г. (примеч. 39)	113	Кучениште, западная пристройка, фрески до 1337 г. (примеч. 58)	164
Хиландар, башня Св. Георгия, фрески середины XIII в. (примеч. 40)	114	Трескавац, церковь Успения Богоматери, фрески ок. 1340 г. (примеч. 59)	164
Сопочаны, церковь Св. Троицы, фрески 1236–1268 гг. (примеч. 41)	115	Дечаны, церковь Христа Пантократора, фрески до 1350 г. (примеч. 60)	165
Градац, церковь Благовещения, ок. 1275 г. (примеч. 42)	121	Котор, собор Св. Тригуна (Трифона), фрески 1331 г. (примеч. 61)	171
Вогдашичи, церковь Св. Петра, фрески после 1269 г. (без примеч.)	124	Печ, церковь Св. Димитрия, фрески ок. 1345 г. (примеч. 62)	172
Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе, фрески конца XIII в. (примеч. 43) 1	25	Печ, церковь Св. Апостолов, фрески ок. 1350 г. (примеч. 63)	174
Нови-Пазар, Столпы Св. Георгия в Расе, притвор и Драгутинова капелла, фрески 1282–1283 г. (примеч. 44)	126	Печ, притвор, фрески ок. 1330 г. (примеч. 64)	175
Давидовица, храм, фрески 1280-х гг. (примеч. 45)	128	Печ, церковь Богоматери Одигитрии, фрески до 1337 г. (примеч. 65)	176
Арилье, церковь Св. Ахиллия, фрески 1296 г. (примеч. 46)	129	Горњи-Коаяк, церковь Св. Георгия, фрески ок. 1340 г. (примеч. 66)	179
Сушица, церковь Богоматери, фрески конца XIII в. (примеч. 47)	139	Рила, башня Хреля, фрески 1334–335 гг. (примеч. 67)	180
Печ, церковь Св. Апостолов, фрески ок. 1300 г. (примеч. 48)	140	Люботен, церковь Св. Николая, фрески ок. 1348 г. (примеч. 68)	180
Призрен, церковь Богородицы Левиншки, фрески ок. 1310–1313 г. (примеч. 49)	142	Призрен, церковь Св. Николая, фрески ок. 1331–1332 гг. (примеч. 69)	183
Жича, церковь Спаса, фрески 1309–1316 гг. (примеч. 50)	144	Призрен, церковь Спаса, фрески ок. 1348 г. (примеч. 70)	183
Церковь Св. Никиты близ Скопье, фрески до 1316 г. (примеч. 51)	145	Каран, церковь Богоматери (Белая церковь Каранска), фрески 1340–1342 гг. (примеч. 71)	184
Студеница, церковь Иоакима и Анны («Кра- лена»), фрески 1314 г. (примеч. 52)	146	Добрун, храм, фрески 1343 г. (примеч. 72)	186
Старо-Нагоричино, церковь Св. Георгия, фрески 1317–1318 гг. (примеч. 53)	148	Прокулле, Латинская церковь, фрески ок. 1340 г. (примеч. 73)	186
		Сопочаны, церковь Св. Троицы, фрески 1342–1345 гг. (примеч. 74)	187

Лесново, церковь Св. Архангелов, наос, фрески 1347–1348 гг. (примеч. 75)	189	Охрид, церковь Богоматери Периваленты, капелла Св. Николая, фрески 1360-х гг. (примеч. 89)	218
Лешак, церковь Св. Афанасия, фрески ок. 1350 г. (примеч. 75)	191	Охрид, церковь Богоматери Больничной, фрески 1360-х гг. (примеч. 90)	219
Лесново, церковь Св. Архангелов, притвор, фрески 1349 г. (примеч. 76)	192	Охрид, собор Св. Софии, фрески ок. 1370 г. (примеч. 91)	219
Кориша, церковь Св. Петра Коришского, фрески ок. 1350 г. (примеч. 77)	194	Пештаны, церковь Богоматери, фрески ок. 1370 г. (примеч. 92)	220
Охрид, церковь Св. Николая Больничного, фрески южного фасада, 1345 г. (примеч. 78)	196	Охрид, церковь Богоматери Челницы, фрески ок. 1370 г. (примеч. 93)	221
Охрид, церковь Св. Николая Больничного, фрес- ки наоса, 1335–1336 гг. (примеч. 78)	197	Псаха, церковь Св. Николая, фрески 1365–1371 гг. (примеч. 94)	222
Охрид, собор Св. Софии, фрески 1346–1350 гг. (примеч. 79)	198	Речаны, церковь Св. Георгия, фрески ок. 1370 г. (примеч. 95)	224
Охрид, церковь Св. Козьмы и Дамиана (Малые Св. Врачи), фрески ок. 1350 гг. (примеч. 80)	201	Трескавац, церковь Успения Богоматери, фрески ок. 1360 г. (примеч. 96)	225
«Св. Климент»; «Св. Наум». Двусторонняя икона ок. середины XIV в. мастер Иоани Теорианос (примеч. 81)	202	Конче, церковь Св. Стефана, фрески ок. 1366–1371 гг. (примеч. 97)	225
Охрид, церковь Богоматери Периваленты, иконы «Христос», «Богоматерь Психосоестрия», ок. середины XIV в. (примеч. 82)	203	Хиландар, кафоликос, росписи гробниц кесаря Воихны и Углеша Деспотовича, 1360-е гг. (примеч. 98)	228
Матейч, церковь Богоматери, фрески 1356–1360 гг. (примеч. 83)	205	Ватопед, капелла Св. Бесребренников, фрески 1371 г. (примеч. 99)	228
Печ, церковь Св. Апостолов, фрески после 1355 г. (примеч. 83)	200	Кастория, церковь Св. Архангелов (Таксиархов), фрески 1359–1360 гг. (примеч. 100, 101)	229
Печ, церковь Св. Апостолов, фреска над гробницей патриарха Иоаннисия, ок. 1355 г. (примеч. 84)	209	Метеоры, монастырь Сретения, фрески 1368–1367 гг. (примеч. 102)	230
Печ, церковь Св. Апостолов, «Св. Савва Сербский» фреска над патриаршим престолом (примеч. 84)	210	Савина, церковь Успения, фрески середины XV в. (примеч. 103)	236
Печ, церковь Св. Апостолов, фрески в пещинах, третья четверть XIV в. (примеч. 85)	210	Прилеп, церковь Св. Архангелов, фрески ок. 1372 г. (примеч. 104)	237
Заум, монастырь Богоматери Заумской близ Охрида, фрески 1361 г. (примеч. 86)	211	Марков монастырь, церковь Св. Димитрия, фрески 1376–1371 гг. (примеч. 105)	238
Трескавац, церковь Успения Богоматери, фрески фасадов, ок. 1360 г. (примеч. 87)	213	Церковь Св. Николая Шишевского близ Скопье, фрески ок. 1380 г. (примеч. 106)	247
Остров Велики Град на озере Преспа, церковь Св. Петра (Богоматери), фрески ок. 1360 г. (примеч. 88)	215	Липляны, церковь Введения во храм, фрески ок. 1380 г. (примеч. 107)	249
Охрид, церковь Богоматери Периваленты, фрески капеллы Св. Григория, 1364–1365 гг. (примеч. 89)	217	Полошко, церковь Св. Георгия, фрески ок. 1370 г. (примеч. 108)	249
		Зрае, церковь монаха Германа, фрески 1368–1369 гг. (примеч. 109)	253
		Церковь Св. Андрея на Треско, фрески 1388–1389 гг. (примеч. 110)	255

Прилеп, церковь Св. Димитрия, фрески ок. 1380 г. (примеч. 111)	258	Хиландар, церковь Св. Архангелов, фрески ок. 1380 г. (примеч. 126)	279
Зрае, иконы 1421–1422 гг. (примеч. 112)	259	Велуче, церковь, фрески конца XIV в. (примеч. 127)	281
Прилеп, церковь Св. Николая, фреска конца XIV в. (примеч. 113)	259	Нова-Павлица, церковь Введения во храм, фрески до 1389 г. (примеч. 128)	282
Преспа, церковь Св. Марии на Глобоком, фрески конца XIV в. (примеч. 114)	260	Руденица, церковь Богоматери, фрески 1402–1405 гг. (примеч. 129)	284
Преспа, Мали-Град, церковь Богоматери, фрески 1368–1369 гг. (примеч. 115)	261	Палеж, фрески XIV–XV вв. (примеч. 130)	285
Кастория, церковь Св. Афанасия, фрески 1383–1384 гг. (примеч. 116)	262	Любостыня, церковь Богоматери, фрески 1402–1405 гг. (примеч. 131)	286
Борье, церковь Христа Спасителя, фрески 1389–1390 гг. (примеч. 117)	263	Копорин, церковь Св. Стефана, фрески после 1402 г. (примеч. 132)	287
Охрид, церковь Св. Климента Старого, фрески 1378 г. (примеч. 118)	264	Рамача, церковь Св. Николая, фрески ок. 1395 г. (примеч. 133)	288
Охрид, церковь Св. Димитрия, фрески третьей четверти XIV в. (примеч. 119)	265	Иошаница, церковь Св. Николая, фрески ок. 1400 г. (примеч. 134)	290
Калиште, церковь Св. Афанасия, фрески ок. 1375 г. (примеч. 120)	265	Сысоевац, храм, фрески после 1402 г. (примеч. 135)	291
Охрид, церковь Богоматери Перивленты, портрет Остои Райковича, 1379 г. (примеч. 121)	265	Ресава (Манассия), церковь Св. Троицы, фрески до 1418 г. (примеч. 136)	293
Охрид, церковь Св. Константина и Елены, фрески конца XIV в. (примеч. 122)	266	Каленич, церковь Богородицы, фрески ок. 1413 г. (примеч. 137)	300
Прилеп, церковь Св. Петра, фрески конца XIV в. (без примеч.)	267	Грачаница, церковь Успения Богоматери, фреска 1428 г. (примеч. 138)	308
Прилеп, церковь Богоматери Пречистой, фрески конца XIV в. (примеч. 123)	267	Афон, монастырь Св. Павла, фрески 1447 г. (примеч. 139)	308
Раваница, церковь Вознесения, фрески ок. 1387 г. (примеч. 124)	272	Хиландар, кафоликон, фрески 1431 г. (примеч. 140)	309
Ждрело (Горняк), церковь Св. Николая, фрески ок. 1380 г. (примеч. 125)	278	Горня-Каменица, церковь Св. Троицы, фрески 1457–1458 гг. (примеч. 141)	309

## Иллюстрации



## Список иллюстраций

Нияш, раннехристианская гробница. Апостол Павел. Конец IV в.	21	Арилье, церковь Св. Ахиллия. Рождество Богородицы, деталь. 1296	132
Стоби, епископская церковь. Голова из композиции. Начало VI в. Народный музей в Белграде	23	Арилье, церковь Св. Ахиллия. Ктиторы. 1296	133
Охрид, собор Св. Софии. Неизвестный святой. Середина IX в.	29	Печ, церковь Св. Апостолов. Отречение Петра и Христос перед Пилатом. Ок. 1300	141
Нерези, церковь Св. Пантелеймона. Рождество Богоматери. 1164	36	Призрен, церковь Богородицы Левишки. Страшный суд. Фреска свода наружного притвора. Ок. 1310-1313. Схема	143
Нерези, церковь Св. Пантелеймона. Св. Пантелеймон. 1164	39	Студеница, церковь Иоакима и Анны (Кралева, Королевская). Введение во храм, деталь. 1314	147
Курбиново, церковь Св. Георгия. Благовеще- ние, деталь: архангел Гавриил. 1191	43	Старо-Нагоричино, церковь Св. Георгия. Поругание Христа. 1317-1318	149
Прилеп, церковь Св. Николая. Архангел Михаил. Ок. 1200	46	Грачаница, церковь Успения Богоматери. Страшный суд, деталь. Ок. 1320	152
Прилеп, церковь Св. Николая. Богородица. Ок. 1200	47	Хиландар, церковь Богоматери. Фрески юж- ной певницы. Ок. 1318-1320. Схема	154
Охрид, церковь Богоматери Перивленты. Благовещение у колодца. 1294-1295	55	Мушутциште, церковь Богоматери Одигитрии. Святитель. Ок. 1320	156
Задар, собор Св. Стошши (Анастасии). Неизвестный святой. Ок. 1285	67	Дечаны, церковь Христа Пантократора. Обращение Павла. 1345-1348	166
Задар, собор Св. Стошши (Анастасии). Св. Петр. Ок. 1324	69	Дечаны, церковь Христа Пантократора. Апостол Филипп и евнух эфиопской царицы. 1345-1348	167
Раса, Столпы Св. Георгия. Воскрешение Лазаря, деталь. Ок. 1175	78	Призрен, церковь Спаса. Богоматерь Параклисице. Ок. 1348	182
Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Рассе. Апостол Петр. Конец XII в.	80	Охрид, собор Св. Софии. Ктиторская композиция в галерее нартекса. 1346- 1350. Схема	196, 197
Призрен, церковь Богородицы Левишки. Богоматерь Элеуса с Христом Кормителем. 1220-е годы	103	Охрид, церковь Козьмы и Дамиана (Малые Св. Врачи). Феодор Тирон. Ок. 1350	201
Студеница, церковь Св. Николая. Вход в Иерусалим, деталь: Христос. 1230-е годы	104	Охрид, церковь Козьмы и Дамиана (Малые Св. Врачи). Феодор Стратилат. Ок. 1350	202
Студеница, церковь Св. Николая. Иоанн Предтеча. 1230-е годы.	105	Заум (монастырь Богоматери Заумской близ Охрида). Рождество Богоматери, деталь. 1361	212
Морача, церковь Успения. Рождество Илии Пророка. 1251-1252	106	Трескавац, церковь Успения. Иоанн Златоуст и Иоанн Предтеча. До 1360	214
Морача, церковь Успения. Илия Пророк в пустыне. 1251-1252	107	Остров Велики-Град на озере Преспа, церковь Св. Петра (Богоматери). Св. Арсений. Ок. 1360	216
Сопочаны, церковь Св. Троицы. Св. Мина. Ок. 1265	117	Пештаны, церковь Богоматери. Вход в Иерусалим, деталь. Ок. 1370	220
Градац, церковь Благовещения. Рождество Христово. Фреска южной стены наоса. Ок. 1275. Схема	123	Трескавац, церковь Успения. Ктитор-тепчий. До 1360	226
Арилье, церковь Св. Ахиллия. Фрески северной и южной стены западной траверс. 1296. Схема	130		

Метеоры, монастырь Сретения. Вход в Иерусалим. 1366-1367	231	Нерези, церковь Св. Пантелеймона. Снятие со креста. 1164	454
Марков монастырь, церковь Св. Димитрия. Рождество Христово. Ок. 1376	241	Курбиново, церковь Св. Георгия. Вознесение. Деталь. 1191	455
Нира, церковь Св. Николая Шишевского. Св. епископы. Ок. 1380	247	Манастир, церковь Св. Николая. Архангел Михаил. 1271	456
Нира, церковь Св. Николая Шишевского. Св. епископ. Ок. 1380	248	Манастир, церковь Св. Николая. Пророк Даниил. 1271	457
Церковь Св. Андрея на реке Треске. Фрески южной стены. 1388-1389. Схема	255	Прилеп, церковь Св. Архангелов. Великосхимник. Ок. 1270-1280	458
Раваница, церковь Вознесения. Фрески южной пещицы. 1385-1387. Схема	274	Охрид, церковь Св. Иоанна Богослова Канео. Св. Климент Охридский. Ок. 1290	549
Раваница, церковь Вознесения. Вход в Иерусалим. Ок. 1387	275	Прилеп, церковь Св. Димитрия. Св. Димитрий. Ок. 1290	460
Раваница, церковь Вознесения. Исцеление расслабленного и Исцеление слепого. Ок. 1387	275	Прилеп, церковь Св. Николая. Предательство Иуды. Деталь. 1298	461
Хиландар, церковь Св. Архангелов. Гостеприимство Авраама. Ок. 1380	279	Радожда, церковь Архангела Михаила. Чудо в Хонех. Деталь. Конец XIII в.	462
Хиландар, церковь Св. Архангелов. Пророк Михей. Ок. 1380	280	Задар, церковь Св. Кршевана (Иоанна Крестителя). Рождество Христово. Деталь. Начало XIII в.	463
Любостыня, церковь Богоматери. Пятый Вселенский собор. Ок. 1405	286	Доны-Хумац на острове Брач, приходский храм. Деисус. Ок. 1270	464
Рамача, церковь Св. Николая. Сцены из цикла жития св. Николая и медальоны со св. Иоанном Лествичником и Макарием Египетским. Ок. 1395	289	Студеница, церковь Богоматери, капелла Радослава. Перенесение мощей св. Симеона Немани. Ок. 1235	465
Ресава (Манассия), церковь Св. Троицы. Мученики и воины. До 1418	297	Котор, церковь Св. Луки. Трое святых. Конец XII в.	466
Ресава (Манассия), церковь Св. Троицы. Фрески северной пещицы. До 1418. Схема	299	Виела, церковь Ризы Богоматери. Св. Кирилл Александрийский. Конец XII - начало XIII в.	467
Каленич, церковь Богородицы. Фрески западной стены наоса. Ок. 1413. Схема	301	Кориша, церковь Св. Петра. Деисус. Деталь: Иоанн Предтеча. Ок. 1220	468
Каленич, церковь Богородицы. Пир в Кане Галилейской (южная пещица). Бегство в Египет (притвор). Ок. 1413. Схема	302	Призрен, церковь Богоматери Левишки. Исцеление слепого. 1220-е	469
Каленич, церковь Богородицы. Пир в Кане Галилейской. Деталь. Ок. 1413	305	Хиландар, башня Св. Георгия. Канон на исход души. Середина XIII в.	470
Хиландар, мафиолки. Гробница Репаша. 1431	309	Хиландар, капелла Преображения в скиту Св. Троицы. Богородица. Ок. 1260	471
Водоча, церковь Св. Леонтия. Диакон Исавр. XI в. Народный музей в Скопье	449	Печ, церковь Св. Апостолов. Причащение апостолов. Деталь. Ок. 1260	472
Велюса, церковь Богоматери Элеусы. Св. Пантелеймон. После 1080	450	Градац, церковь Благовещения. Пророк Гедон. Ок. 1275	473
Водоча, церковь Св. Леонтия. Св. Пантелеймон. XI в. Народный музей в Скопье	451	Градац, церковь Благовещения. Рождество Христово. Деталь. Ок. 1275	474
Охрид, собор Св. Софии. Литургия св. Василия Великого. Середина XI в.	452	Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе. Св. Христофор. Последняя четверть XIII в.	475
Охрид, собор Св. Софии. Жертвоприношение Авраама. Середина XI в.	453	Сушица, церковь Богоматери. Богоматерь пьет воду облачения. Конец XIII в.	476



Арилье, церковь Св. Ахилля.		Матейч, церковь Богоматери. Бегство в Египет.	
Рождество Богородицы. Деталь. 1296	477	1356–1360	500
Печ, церковь Св. Апостолов.		Матейч, церковь Богоматери. Св. Арсений.	
Шествие на Голгофу. Деталь. Ок. 1300	478	1356–1360	501
Давидовица, храм в монастыре.		Матейч, церковь Богоматери. Апостолы Петр и	
Св. гимнограф. 1280-е	479	Павел в Риме. 1356–1360	502
Жича, церковь Спаса. Успение Богородицы.		Псача, церковь Св. Николая. Царь Урош и	
1309–1316	480	король Вукашин. 1365–1371	503
Призрен, церковь Богородицы Левишки.		Псача, церковь Св. Николая. Семья ктитора.	
Ангел – персонификация Нового Завета.		1365–1371	504
1310–1313	481	Речаны, церковь Св. Георгия. Св. Прокопий и	
Призрен, церковь Богородицы Левишки.		св. Димитрий. Ок. 1370	505
Тайная вечеря. Деталь. 1310–1313	482	Охрид, церковь Богоматери Перивленты, капелла	
Бело-Поле, церковь Св. Петра.		Св. Григория. Св. Антоний. 1364–1365	506
Вознесение. Деталь. Ок. 1320	483	Охрид, церковь Богоматери Больничной.	
Церковь Св. Никиты близ Скопье. Пир в Кане		Св. мученик. Ок. 1370	507
Галилейской. Ок. 1316	484	Мали-Град на острове Преспа,	
Грачаница, церковь Успения. Портрет короля		церковь Богоматери. Кесарь Новак.	
Милутина с моделью храма. Ок. 1320	485	1368–1369	508
Хиландар, церковь Богоматери.		Охрид, церковь Св. Климента Старого.	
Король Милутин. 1318–1320	486	Св. Афанасий Александрийский. 1378	509
Хиландар, церковь Богоматери. Христос изго-		Ватопед, капелла Св. Бессребренников.	
няет торгующих из храма. 1318–1320	487	Богородица Одигитрия. Ок. 1371	510
Печ, церковь Св. Димитрия. Св. Димитрий		Охрид, церковь Богородицы Перивленты. Гроб-	
перед царем Максимьяном Галерием.		ница вельможи Сесто Ралковича. 1379	511
Ок. 1345	488	Марков монастырь, церковь Св. Димитрия.	
Печ, церковь Богоматери Одигитрии.		Плач Рахили. Ок. 1376	512
Ктитрский портрет архиепископа Даниила.		Марков монастырь, церковь Св. Димитрия.	
До 1337	489	Избиение младенцев. Ок. 1376	513
Трескавац, церковь Успения. Небесный двор.		Марков монастырь, церковь Св. Димитрия.	
Деталь: св. Меркурий и св. Прокопий.		Св. Власий. Ок. 1376	514
Ок. 1340	490	Липляны, церковь Введения во храм.	
Кучевшице, церковь Богоматери (Спаса).		Св. Власий. Ок. 1376	515
Оплакивание Христа. Ок. 1330	491	Полошко, церковь Св. Георгия. Христос перед	
Дечаны, церковь Христа Пантократора,		Канафой (деталь), Отречение Петра.	
притвор. Древо Неманичей. До 1350	492	Ок. 1370	516
Печ, притвор. Древо Неманичей. Ок. 1330	493	Церковь Св. Андрея на Треске. Фрески южной	
Каран, церковь Богоматери (Белая церковь		стены алтаря. 1388–1389	517
Каранска). Семейство ктитора 1340–1342	494	Церковь Св. Андрея на Треске. Омовение ног.	
Добрун, храм. Протогвестариий Стан. 1343	495	1388–1389	518
Лесово, церковь Св. Архангелов. Деспот		Церковь Св. Андрея на Треске. Евангелист	
Оливер. 1347–1348	496	Иоанн Богослов. 1388–1389	519
Лесово, церковь Св. Архангелов.		Прилеп, церковь Св. Димитрия. Успение	
Царица Елена. 1347–1348	497	Богоматери. Деталь. Ок. 1380	520
Лесово, церковь Св. Архангелов. Иллюстрация		Любостанья, церковь Богоматери. Исцеление	
149-го Псалма. 1349	498	расслабленного в Вифезде. Ок. 1405	521
Лесово, церковь Св. Архангелов. Архангел Ми-		Рамача, церковь Св. Николая.	
хаил, обороняющий Царьград. 1347–1348	499	Св. Петр Александрийский. Ок. 1395	522
Охрид, собор Св. Софии. Покаяние Давида.		Руденица, церковь Богоматери. Св. Энграф.	
Деталь. 1346–1350	499	1402–1405	523

Нова Паалица, церковь Введения во храм. Братья Мусичи. Ок. 1389	524	Охрид, церковь Богоматери Перивленты. Успение Богоматери. 1294-1295	542
Иошаница, церковь Св. Николая. Сцена из жития пустыинника. Ок. 1400	525	Охрид, церковь Богоматери Перивленты. Архангел Гавриил. 1294-1295	543
Раваница, церковь Вознесения. Фрески южной певницы. Ок. 1387	526	Студеница, церковь Богоматери. Иоанн Предтеча. 1208-1209	544
Каленич, церковь Богородицы. Св. Георгий. Ок. 1413	527	Студеница, церковь Богоматери. Распятие. 1208-1209	545
Раваница, церковь Вознесения. Св. Иоанн Колов. Ок. 1387	528	Милешева, церковь Вознесения. Благовещение. Деталь. Богоматерь. До 1228	546
Каленич, церковь Богородицы. Поклонение волхвов. Ок. 1413	529	Милешева, церковь Вознесения. Ангел и жены мироносицы у гроба Господня. До 1228	547
Ресава, церковь Св. Троицы. Деспот Стефан. До 1418	530	Милешева, церковь Вознесения. Кигиторский портрет. До 1228	548
Ресава, церковь Св. Троицы. Пророк Иезекииль. До 1418	531	Милешева, церковь Вознесения. Успение Богоматери. Деталь. До 1228	549
Ресава, церковь Св. Троицы. Притча о царе, сотворившем брак сыну своему. Деталь. До 1418	532	Печ, церковь Св. Апостолов. Вознесение. Деталь. Апостол Павел и архангел. Ок. 1260	550
Грчаница, церковь Успения. Портрет Феодора, сына Джурдана Бранковича и Ирины. 1428	533	Печ, церковь Св. Апостолов. Деисус. Деталь. Иоанн Предтеча. Ок. 1260	551
Водоча, церковь Св. Леонтия. Диакон Исавр. XI в. Народный музей в Скопье	534	Печ, церковь Св. апостолов. Вознесение. Деталь. Богоматерь. Ок. 1260	552
Охрид, собор Св. Софии. Архангел Михаил. Середина XI в.	535	Сопочаны, церковь Св. Троицы. Успение Богоматери. Ок. 1265	553
Охрид, собор Св. Софии. Вознесение. Деталь. Середина XI в.	536	Сопочаны, церковь Св. Троицы. Апостол Иоанн. Ок. 1265	554
Охрид, собор Св. Софии. Евхаристия. Деталь. Середина XI в.	537	Сопочаны, церковь Св. Троицы. Апостол Павел. Ок. 1265	555
Нерези, церковь Св. Пантелеймона. Оплакивание Христа. 1164	538	Печ, церковь Св. Апостолов. Св. Николай. Ок. 1300	556
Курбиново, церковь Св. Георгия. Сошествие во ад. 1191	539	Старо-Нагоричино, церковь Св. Георгия. Св. Иаков Персский. 1317-1318	557
Курбиново, церковь Св. Георгия. Архангел, из композиции в апсиде. 1191	540	Печ, церковь Св. Димитрия. Рождество Богоматери. Деталь. Ок. 1345	558
Курбиново, церковь Св. Георгия. Встреча Марии и Елизаветы. 1191	541	Каленич, церковь Богородицы. Св. Николай. Ок. 1413	559
		Каленич, церковь Богородицы. Св. Спиридон. Ок. 1413	560



Водоча,  
церковь Св. Леонтия.  
Диакон Исавр.  
XI в. Народный музей в Скопье

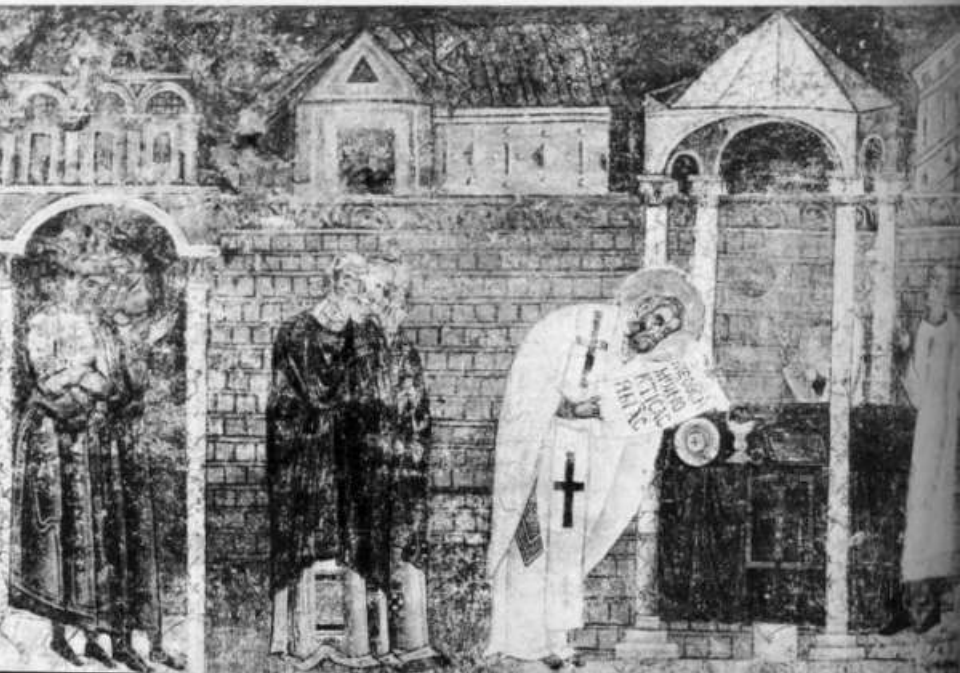


Велюса, церковь Богоматери Элеусы. Св. Пантелеймон. После 1080



Водоча, црковь Св.Леонтия. Св. Пантелеймон. XI в. Народный музей в Скопье

Охрид, собор Св. Софии. Лигургия св. Василия Великого. Середина XI в.





Охрид, собор Св. Софии. Жертвоприношение Авраама. Середина XI в.

Нерези, църковъ Св. Пантелеймона. Сиятие со креста. 1164







Курбиново, церковь Св. Георгия. Вознесение. Деталь. 1191



Манастир, црковь Св. Николая. Архангел Михаил. 1271



Манастир, црковь Св. Николая. Пророк Даниил. 1271



Прилеп, црковь Св. Архангелов. Великосхимник. Ок. 1270–1280



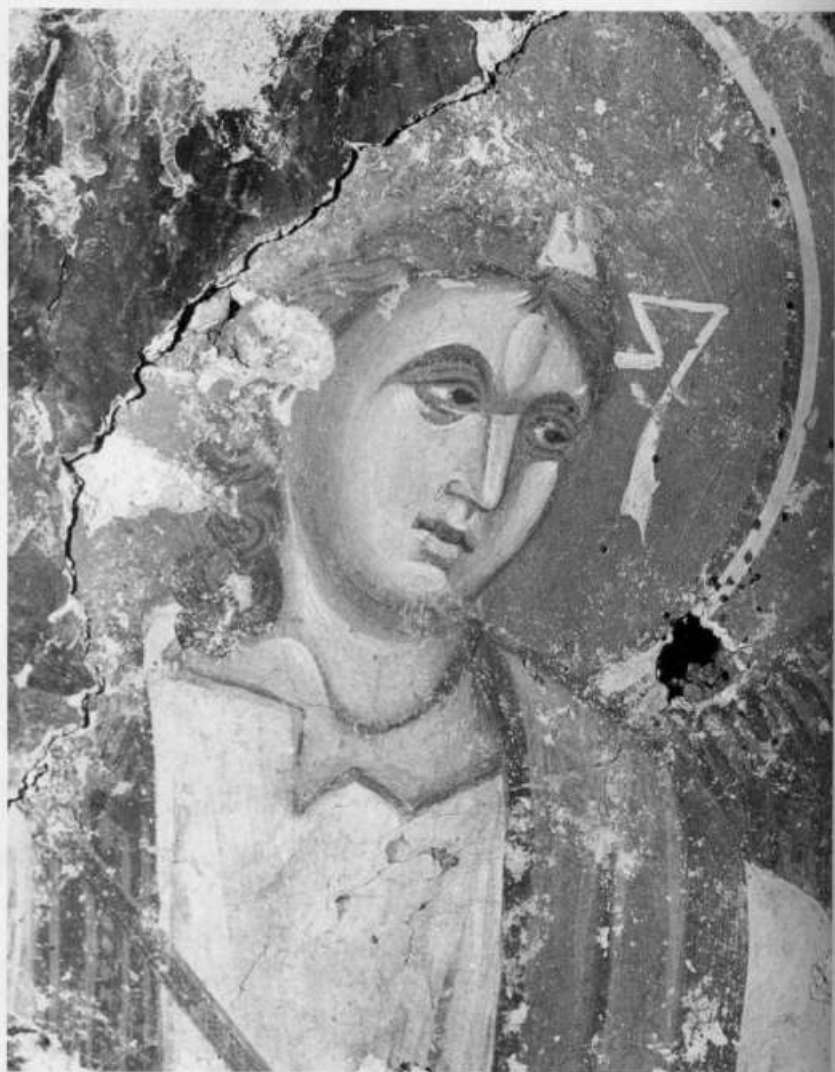
Охрид, церковь Св. Иоанна Богослова Канео. Св. Климент Охридский. Ок. 1290



Прилеп, црковь Св. Димитрия. Св. Димитрий. Ок. 1290



Прилеп, церковь Св. Николая. Предательство Иуды. Деталь. 1298



Ражджа, церковь Архангела Михаила. Чудо в Хонех. Деталь. Конец XIII в.



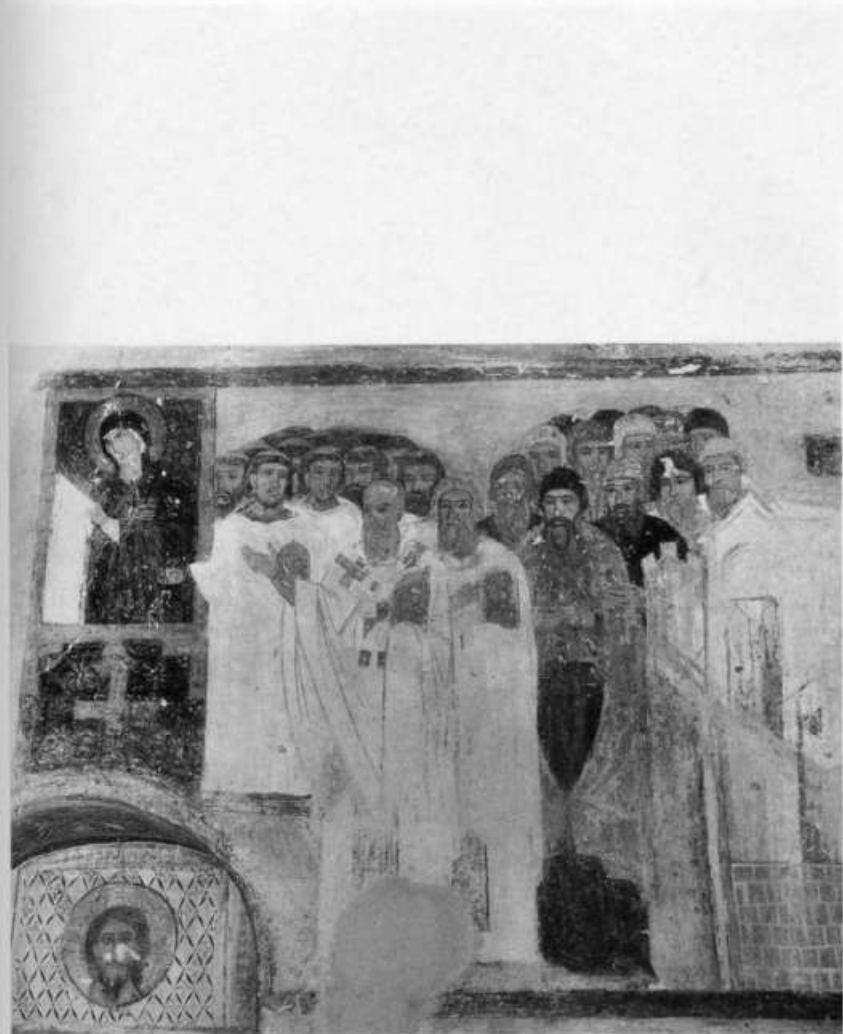


Задар, црковь Св. Кршевана (Иоанна Крестителя).  
Рождество Христово. Деталь. Начало XIII в.



Доньи-Хумац на острове Брач, приходский храм. Деисус. Ок. 1270

Студеница, церковь Богоматери, капелла Радослава.  
Перенесение мощей св. Симеона Немани. Ок. 1235





Бела, церковь Ризы Богоматери.

Св. Кирилл Александрийский. Конец XII – начало XIII в.





Кориша, церковь Св. Петра. Деисус. Деталь: Иоанн Предтеча. Ок. 1220



Призрен, црковь Богоматери Левишки. Исцеление слепого. 1220-е



Хиландар, башня Св. Георгия. Канон на исход души. Середина XIII в.





Хиландар, капелла Преображения в скиту Св. Троицы на Спасовой воде.  
Богородица. Ок. 1260



Печ, церковь Св.Апостолов.  
Причащение апостолов.  
Деталь. Ок. 1260

Градац,  
церковь Благовещения.  
Пророк Гедеон. Ок. 1275





Градац, црковь Благовешениа. Рождество Христово. Деталь. Ок. 1275

Нови-Пазар, церковь Св. Петра в Расе. Св. Христофор. Последняя четверть XIII в.

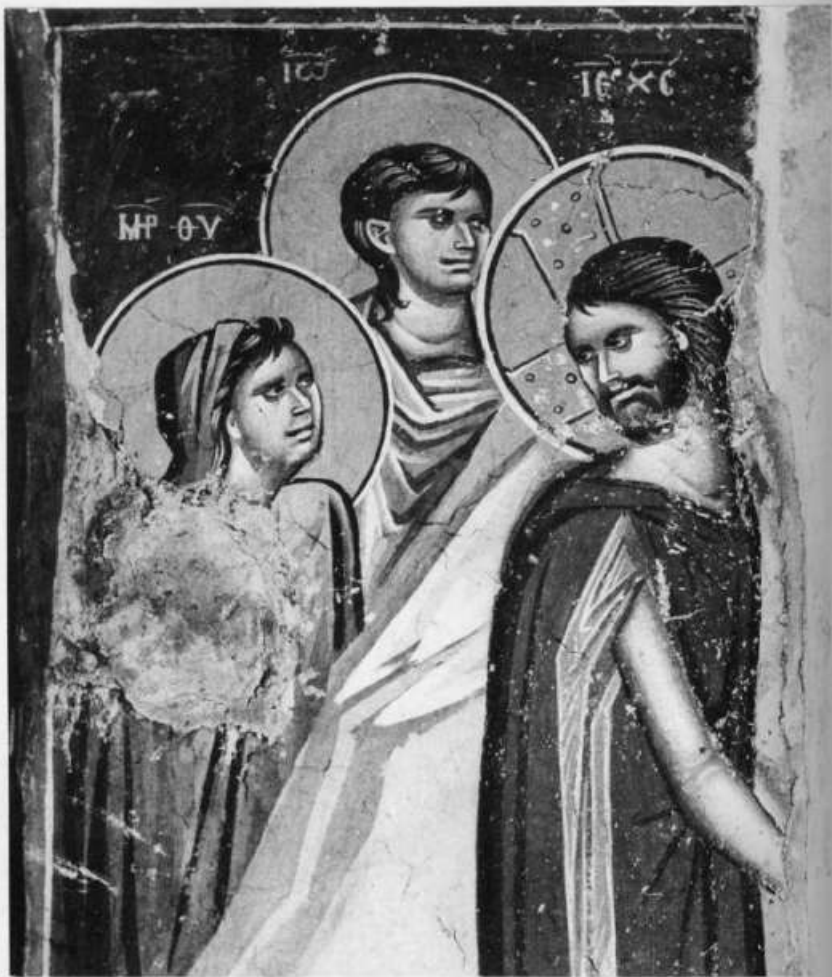




Сушица, црковь Богоматери. Богоматерь пьет воду обличения. Конец XIII в.



Арилье, церковь Св. Ахиллия. Рождество Богородицы. Деталь. 1296



Печ, црковь Св. Апостолов. Шествие на Голгофу. Деталь. Ок. 1300





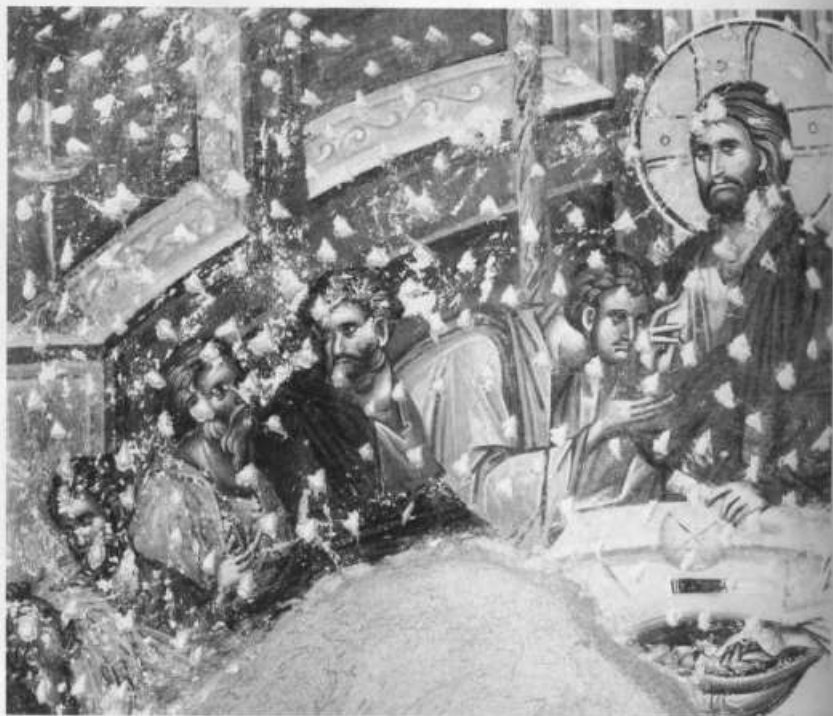
Давидовица, храм в манастире. Св. гимнограф. 1280-е



Жича, црковь Спаса.  
Успение Богородицы. 1309–1316

Призрен,  
црковь Богородицы Левишки.  
Ангел – персонификация Нового Завета.  
1310–1313





Призрен, церковь Богородицы Левишки. Тайная вечеря. Деталь. 1310–1313



Бело-Поле, церковь Св. Петра. Вознесение. Деталь. Ок. 1320



Церковь Св. Никиты близ Скопье.  
Пир в Кане Галилейской.  
Ок. 1316

Грачаница,  
церковь Успения Богоматери.  
Портрет короля Милутина с моделью храма.  
Ок. 1320



СВЯТЫЙ  
ДУХЪ  
СНЪТЪ  
ВЪЖИОКРА



СВЯТЫЙ  
ДУХЪ  
СНЪТЪ  
ВЪЖИОКРА





Хиландар, црковь Богоматери. Король Милутин. 1318–1320





Хиландар, церковь Богоматери. Христос изгоняет торгующих из храма. 1318–1320





Печ, церковь Богоматери Одигитрии.  
Ктиторский портрет  
архиепископа Даниила. До 1337

Печ, церковь Св. Димитрия.  
Св. Димитрий перед царем Максимианом Галерием. Ок. 1345



Трескавац, црковь Успения Богоматери.  
Небесный двор. Деталь: св. Меркурий и св. Прокопий. Ок. 1340



Кучевиште, церковь Богоматери (Спаса). Оплакивание Христа. Ок.1330

На стр. 492. Дечаны, церковь Христа Пантократора, притвор. Древо Неманичей. До 1350

На стр. 493. Печ, притвор. Древо Неманичей. Ок. 1330







Каран, церковь Богоматери (Белая церковь Каранска). Семейство ктитора. 1340–1342





Добрун, храм. Протовестнирий Стан. 1343



Лесново, црковь Св. Архангелов. Деспот Оливер. 1347–1348



Лесново, црковь Св. Архангелов. Царица Елена. 1347-1348



Лесново, церковь Св. Архангелов. Иллюстрация 149-го Псалма. 1349

Лесново, церковь Св. Архангелов.

Архангел Михаил, обороняющий Царьград. 1347–1348



Охрид, собор Св. Софии. Покаяние Давида. Деталь. 1346–1350



Матейч,  
церковь Богоматери.  
Бегство в Египет.  
1356-1360

Матейч,  
церковь Богоматери.  
Св. Арсений.  
1356-1360



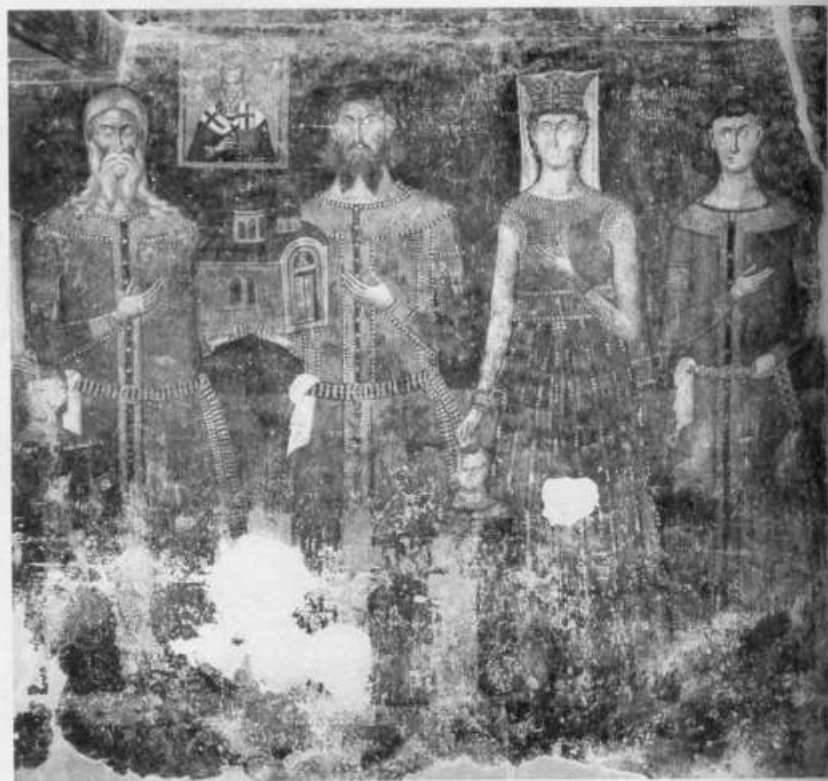


Матейч, церковь Богоматери. Апостолы Петр и Павел в Риме. 1356–1360





Псача, церковь Св. Николая. Царь Урош и король Вукашин. 1365–1371



Псача, црковъ Св. Николая. Семья ктитора. 1365-1371



Речаны, церковь Св. Георгия. Св. Прокопий и св. Димитрий. Ок. 1370





Охрид, церковь Богоматери Больничной.  
Св. мученик. Ок. 1370

Охрид,  
церковь Богоматери Перивлесты,  
капелла Св. Григория.  
Св. Антоний.  
1364–1365



Мали-Град на острове Преспа, црковь Богоматери. Кесарь Новак. 1368–1369



Охрид, церковь Св. Климента Старого. Св. Афанасий Александрийский. 1378



Ватопед, капелла Св. Бесребреников. Богородица Одигитрия. Ок. 1371





Охрид, церковь Богородицы Перивлепты. Гробница вельможи Остои Раяковича. 1379



Марков монастырь, церковь Св. Димитрия.  
Избиение младенцев. Деталь. Плач Рахили. Ок. 1376

Марков монастырь,  
церковь Св. Димитрия.  
Избиение младенцев. Ок. 1376





Марков монастырь, церковь Св. Димитрия. Св. Власий. Ок. 1376



Липляны, церковь Введения во храм. Св.Власий. Ок. 1376



Полошко, церковь Св.Георгия.  
Христос перед Канафой (деталь),  
Отречение Петра. Ок.1370

Церковь Св. Андрея на Треске.  
Фрески южной стены алтаря.  
1388-1389





Церковь Св. Андрея на Треске.  
Омовение ног.  
1388-1389

Церковь Св. Андрея на Треске.  
Евангелист Иоанн Богослов.  
1388-1389







Прилеп, црковь Св.Димитрия. Успение Богоматери. Деталь. Ок. 1380



Любостыня, церковь Богоматери. Исцеление расслабленного в Вифезде. Ок. 1405



Рамача, церковь Св. Николая. Св. Петр Александрийский. Ок. 1395



Руденица, црковь Богоматери. Св. Евграф. 1402-1405



Нова Павлица, църковъ Введения во храм. Братъя Мусичи. Ок. 1389



Иошаница, церковь Св. Николая. Сцена из жития пустынника. Ок. 1400

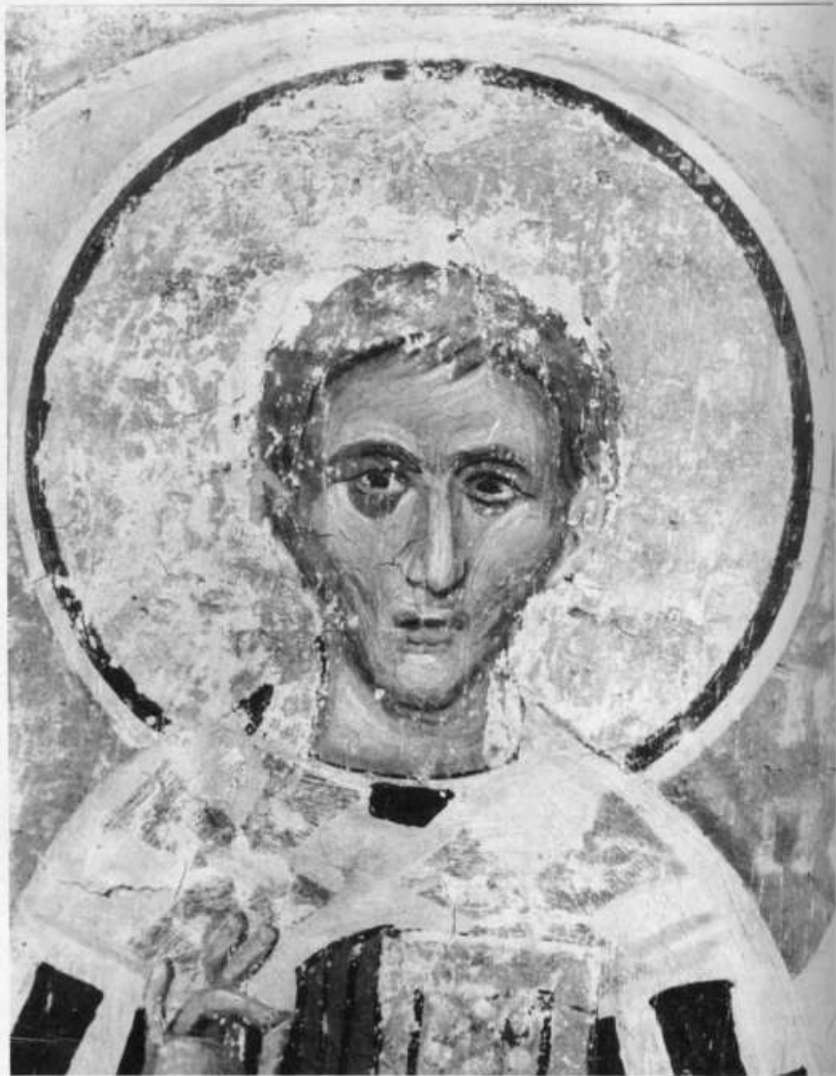


Раваница, церковь Вознесения. Фрески южной певницы. Ок. 1387





Каленич,  
церковь Богородицы.  
Св. Георгий.  
Ок. 1413



Раваница, црковь Вознесения. Св. Иоанн Колов. Ок. 1387



Каленич, церковь Богородицы. Поклонение волхвов. Ок. 1413



Ресава, црква Св. Троице. Деспот Стефан. До 1418



Ресава, церковь Св. Троицы. Пророк Иезекииль. До 1418



Ресава,  
церковь Св. Троицы.  
Притча о царе,  
сотворившем брак сыну своему.  
Деталь. До 1418

Грачаница, церковь Успения.  
Портрет Феодора,  
сына господина Джурджа Бранковича и Ирины. 1428









Охрид, собор Св.Софии. Архангел Михаил. Середина XI в.

Водоча, церковь Св. Леонтия. Диакон Исавр. XI в. Народный музей в Скопье





Охрид, собор Св. Софии. Евхаристия. Деталь. Середина XI в.

Охрид, собор Св. Софии. Вознесение. Деталь. Середина XI в.



Нерези, црковь Св. Пантелеймона. Оплакивание Христа. 1164



Курбиново, церковь Св.Георгия. Сошествие во ад. 1191

На стр. 540. Курбиново, церковь Св. Георгия. Архангел, из композиции в апсиде.  
1191

На стр. 541. Курбиново, церковь Св. Георгия. Встреча Марии и Елизаветы. 1191







Охрид, церковь Богоматери Перивлепты. Успение Богоматери. 1294–1295

Охрид, церковь Богоматери Перивлепты. Архангел Гавриил. 1294–1295





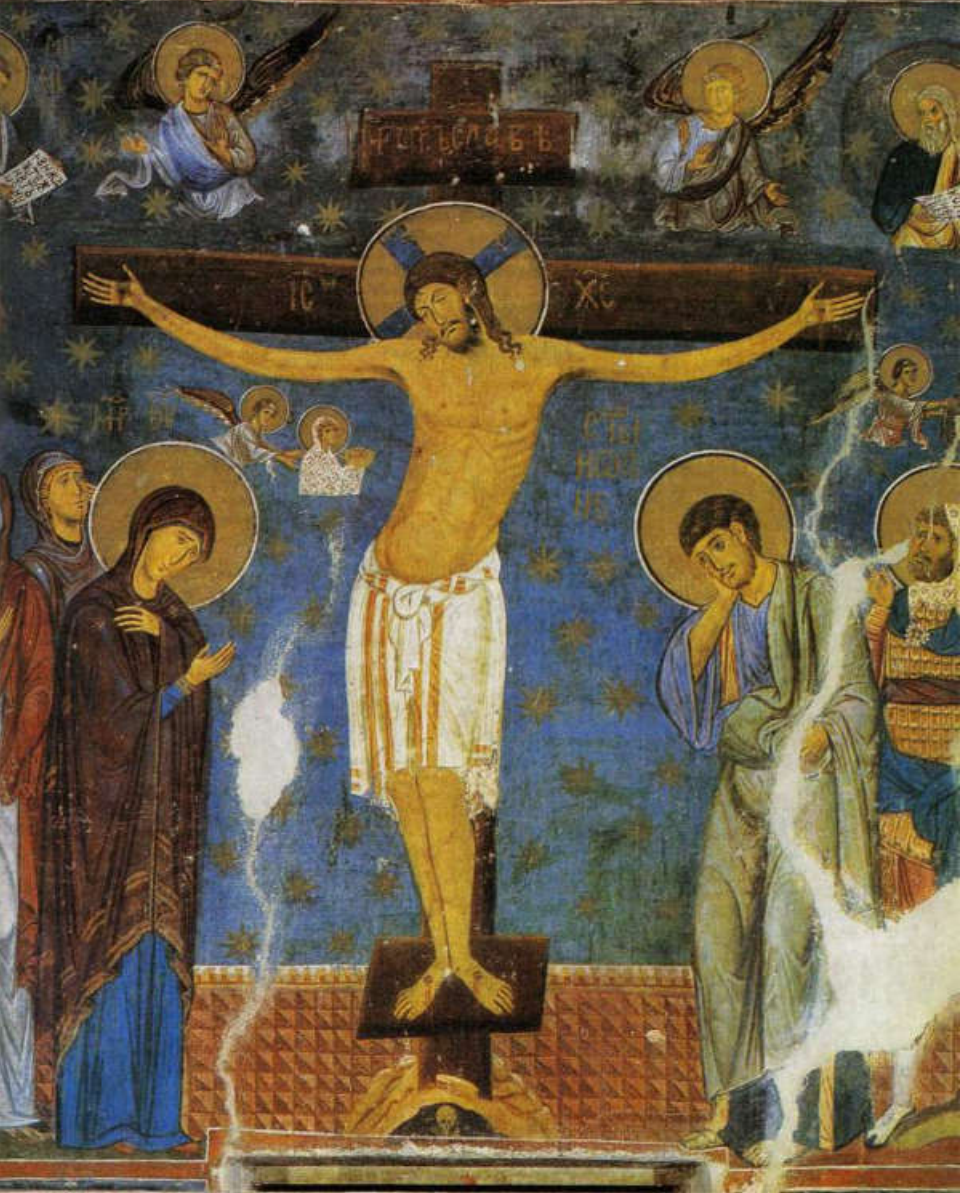
Α  
ΔΑΡ

ΕΞΥΓΡΑΦΗ  
ΠΑΝΟΝΤΩΝ  
ΡΕΥΣΕΙΣ  
Ο ΕΝΣΥΝΤΑΙ  
ΑΠΟΒΑΦΕΙ  
ΑΥΤΟΥ ΕΡΕ  
ΑΠΟΒΑΦΕΙ



ПРО  
ДРО  
МЪ

ПОКАНОТ  
ЕСЕПРВА  
НЖНВОСЕМ  
РСТВОИ  
ОВ ЧОЖЕБОО  
ЪКНРАИР  
НКОРЪНЪ  
АРЪВАДЕ  
ЖНТЪМЕ  
ТВОРЕШЕ  
ПЛОДАГ  
СЕКАДЕТ



Студеница, церковь Богоматери. Распятие. 1208–1209

Студеница, церковь Богоматери. Иоанн Предтеча. 1208–1209





Милешева, церковь Вознесения.  
Ангел и жены-мироносицы у гроба Господня. До 1228



Милешева, церковь Вознесения. Ктиторский портрет. До 1228

Милешева, церковь Вознесения. Успение Богоматери. Деталь. До 1228

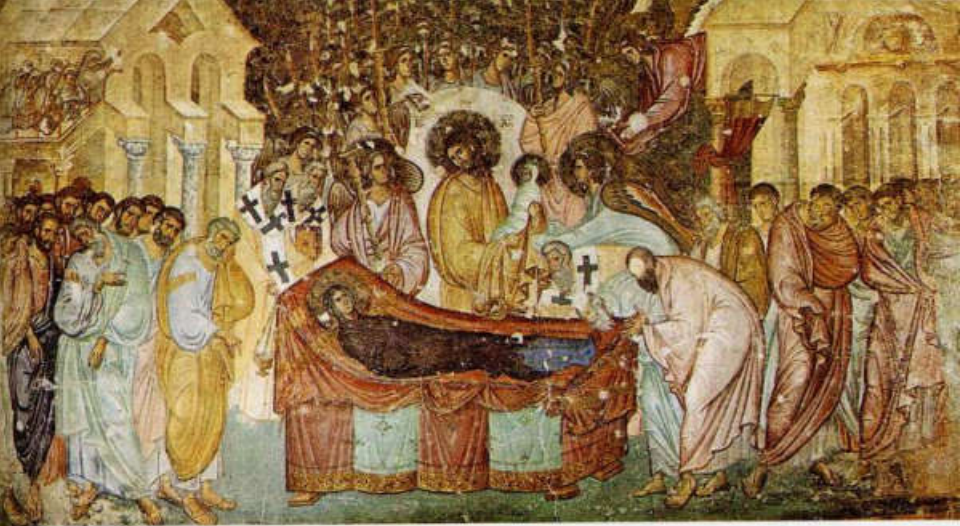












Сопочаны, церковь Св. Троицы. Успение Богоматери. Ок. 1265

На стр. 550. Печ, церковь Св. Апостолов. Вознесение. Деталь. Апостол Павел и архангел. Ок. 1260

На стр. 551. Печ, церковь Св. Апостолов. Деисус. Деталь. Иоанн Предтеча. Ок. 1260

Печ, церковь Св. Апостолов. Вознесение. Деталь. Богоматерь. Ок. 1260



Сопочаны, церковь Св. Троицы. Апостол Иоанн. Ок. 1265

Сопочаны, церковь Св. Троицы. Апостол Павел. Ок. 1265





Печ, церковь Св. Апостолов. Св. Николай. Ок. 1300

Старо-Нагоричино, цековь Св. Георгия. Св. Иаков Перский. 1317-1318



I

IAKOB

OPI

CIC



Печ, церковь Св.Димитрия. Рождество Богоматери. Деталь. Ок.1345

На стр. 560. Каленич, церковь Богородицы. Св. Спиридон. Ок. 1413

Каленич, церковь Богородицы. Св. Николай. Ок. 1413







МБЕН  
БВБШ  
СІСТ  
СТНН  
ОШЩЕ  
ПТЕОН

## Приложения



## Указатель имен исторических лиц, географических названий, памятников, иконографических понятий

За основу взят указатель в белградском издании 1975 г. Понятия, сочтенные неактуальными, (например, «Славяне»), исключены. Отдельные имена и названия, опущенные автором, напротив, включены. Имена собственные, в отличие от текста книги, не всегда даются в руссифицированной форме (например, «Данило» вместо «Даниил»). Упоминающиеся иконы и рукописи помещены в Указателе в соответствии с местами их хранения. Имена некоторых исторических деятелей, причисленных к лику святых, помещены в рубрике «Святые», а других по общему алфавиту имен (в соответствии с белградским оригиналом). Большинство иконографических понятий помещаются в рубриках «Сцены» и «Циклы». Цифры, выделенные курсивом, означают страницы с иллюстрациями. Полу жирным выделены названия тех храмов, чьи росписи являются объектом изучения в данной книге.

- Акакий, игумен 49  
Аквиля, собор 83  
Албания 229, 263, 270, 426  
Александр III, папа Римский 63, 349  
Алексий, монах и живописец 253, 260  
Алтинум, древний центр епископии на севере Италии 355  
Алтоманович Никола, сербский вельможа 204  
Альфан, архиепископ Капуи 349  
Амиралис, сын кесаря Новака 262  
Анаэнь, собор 349  
Ангел Константин, вельможа 36  
Андоий Рафаил Епактит, поэт 269  
Андрей Критский 89, 114, 200, 357  
Андрей III, венгерский король 350  
Анна Дандоло, мать Уроша I 115, 120  
Антоний, иеромонах 191–192  
Анфим Метохит, архиепископ Охридский 195  
Апокавк Алексей, заказчик рукописи см. Париж, Национальная библиотека, Псалтирь Алексея Апокавка  
**Арилье, церковь Св. Ахиллия** 99, 126, 129–134, 157, 185, 376–378, 467, 130, 132, 133  
Аристовий, живописец 348  
Арсений I, архиепископ Сербский 108, 110, 168, 188, 343, 365, 372  
Арсений, игумен монастыря Дечаны 168  
Арсений, епископ Леснова 189  
Арта, город в Греции  
Св. Димитрий Кадури церковь 53  
Като-Панагия, церковь 53  
Св. Никола Родас, церковь 53  
Паригоритисса, церковь 377  
Асен, заказчик храма в Кучевиште 163, 391–392  
Асены, род болгарских властителей 207  
Астрапа, живописец см. Михаил Астрапа  
Атила, вождь гуннов 22, 355  
Афины  
Византийский музей 213  
Оморфи Экклесия, церковь 377  
Афинская епархия 342  
Афон (Святая Гора) 86, 143, 153, 161, 204, 227–228, 235, 250, 254, 269, 270, 272, 281, 306, 344, 390, 416  
Ватопед, монастырь 227  
**Капелла Св. Бессребреников** 228, 293, 417, 433, 434, 510  
Парекклесий св. Петра и Павла 353  
Трапезная 353  
Библиотека, фрески 352–353  
Евангелие cod. 937 255  
Ксиронотам, монастырь 432  
Лавра Св. Афанасия, монастырь 57, 139, 308  
икона «Св. Георгий» 342  
Протат, церковь в Карее 56, 139, 345, 385  
Пантократор, монастырь 227  
Св. Павла монастырь 307, 308–309, 437–438  
икона двусторонняя «Богоматерь», «Распятие» 438

- икона «Св. Георгий» 437–438  
 Св. Пантелеймона монастырь 424  
 Рабдуху, монастырь 353  
 Ставроникита, монастырь  
 Псалтирь *cod.* 46 371  
 Хиландар, монастырь 85, 87, 88, 145, 194, 222, 225, 227, 228, 233, 249, 250, 254, 281, 292, 306, 382, 423, 432  
 Богородицы церковь (кафолкон) 153–154, 309, 389–390, 487, 309, 154, 486  
 гробницы 227–228, 417, 438, 309  
 Капелла Св. Георгия в башне 114–115, 366  
 Репеша гробница 438, 309  
 Св. Архангелы, церковка 279–281, 430, 279, 280  
 икона «Св. Феодор» 430  
 Скит Св. Троицы на Спасовой воде 113–114, 366–367, 471  
 икона «Богоматерь Страстная» 382  
 икона «Христос Пантократор» 343  
 диптих венецианский 350  
 Евангелие игумена Дорофея, *cod.* 9 254–255  
 Евангелие *cod.* 58 227, 431  
 рукопись Бесед Иоанна Златоуста, *cod.* 400 306, 431, 432, 437  
 шитая плащаница 343  
 Эсфигмен, монастырь 308  
 Грамота деспота Георгия 308, 436, 437  
 Менологий со Словом на Рождество Христова Иоанна Эвбейского, *cod.* 14 (2029) 329
- Балшичи**, вельможи области Зета 204, 235, 236  
 Джурадж (Георгий) 235, 398  
 Константин 398
- Баньска**, монастырь с церковью Св. Стефана 122, 169, 175, 271, 278, 376, 389
- Бар**, город в Далмации 75, 351  
 церковь ордена францисканцев 172, 398
- Бари**, город в Италии 71  
 церковь Св. Николая 153  
 Архив капитула Митрополии, свиток *Exultet* 350
- Барская архиепископия** 75
- Бачково**, монастырь в Болгарии 37, 41, 77, 79, 336
- Беланица** 25
- Белая церковь Каранска** 160, 184–186, 402–403, 494
- Белград** 269, 304  
 Народный музей  
 фрески из Стоби 22  
 фрески из Столпов Св. Георгия 77  
 икона двусторонняя из Заума  
 «Богоматерь Одигитрия», «Благовещение» 414  
 икона двусторонняя из Охрида  
 «Богоматерь Одигитрия», «Распятие» 213  
 Народная библиотека  
 Александрия, сербская рукопись, *cod.* 226/757 (сгорела при бомбардировке 6 апреля 1941) 282  
 Приречское Евангелие, *cod.* 197 (сгорело при бомбардировке 6 апреля 1941) 94
- Бело** (Паалимир), король 351
- Беренде**, село с церковью в Болгарии 184, 292
- Берн** (город в Швейцарии), музей  
 Триптих короля Андрея III 350
- Биела**, село в Боке-Которской, церковь Ризы Богоматери 83–84, 333, 354–355, 467
- Биело Поле**, церковь Св. Петра 154–155, 177, 390–391, 483
- Богдан**, вельможа, ктитор монастыря Каленич 300, 436
- Богдашичи**, церковь Св. Петра 124–125  
 Богоматерь 44, 45, 48, 56, 69–70, 94, 95, 97, 98, 105, 111, 116, 121, 122, 146, 149, 163, 173, 176, 180, 197, 205, 213, 218, 225, 239, 240, 251, 255, 170, 278, 291, 332, 338, 347, 350, 355, 358, 372, 373, 377, . 380, 382, 400, 401, 46, 546  
 «Венедиктинка» 68, 349  
 «Гора Нерукосечная» 345  
 «Дверь затворенная» 345–346  
 Живоносный источник 175, 193, 201, 222, 400, 407, 416, 428  
 Заумская 211, 414  
 Знамение 80, 106  
 Милостивая 140, 394  
 Млекопитательница 68, 175, 400

- на престоле 26, 28, 29, 34, 42, 52, 148, 176, 214, 333, 338, 385  
 «Нерукотворная» 201, 211  
 Одигитрия 168, 213, 225, 228, 246, 309, 419, 510  
 Оранта 32, 47, 552  
 Параклисис 183, 185, 193, 182  
 Пелагонитисса 149, 228, 252, 385  
 Перивлелта 54, 218, 346  
 Психосострия (Душеспасительница) 203  
 с Христом 52, 83, 87, 104, 106, 113, 114, 131, 144, 164, 169, 174, 211, 213, 262, 290, 309, 329, 333, 363, 405, 427–428, 471  
 Страстная 382–383  
 Студеницкая 89  
 Троеручица 185  
 Умление 260, 378  
 Хиландарская 225, 250  
 Царица 165, 239, 262, 393, 420. См. также «Предста царица»  
 Ширшая небес 190  
 Эвергета 88  
 Элеуса 104, 163, 214, 103  
 Эпископсис 202, 410  
 dell'Umilta 29
- Бойко, властелин 261  
 Бока-Которска 7, 83, 84, 125  
 Болгария 48, 50, 73, 79, 246, 255, 268–271, 285, 290, 291, 366
- Борье (Мборье), село в Албании, церковь Христа Спаса** 263, 426
- Бояна, монастырь в Болгарии 37, 332  
 Братан, си ктитора Велуче 282  
 Браян ( в крещении Петр ), жупан 184  
 Бранковичи, сербские вельможи 204, 235  
 Вук 249  
 Гргур (Григорий) 414  
 Джурадж (Георгий) 268, 304, 307–310, 533  
 Лазарь 307, 309–310  
 Стефан 307  
 Тодор (Феодор) 308, 533  
 Ирина, жена Георгия Бранковича 533
- Василий II Болгаробойца, византийский император** 25
- Ватикан 153  
 Векос, сын Капзы, византийский вельможа 59
- Велес, город 137  
**Велуче, монастырь** 278, 281–282, 430  
**Велуса, монастырь с церковью Богородицы Элеусы и капеллой Спаса** 12, 31–33, 331–333, 334, 339, 450
- Венгрия 62  
 Венето, область в Италии 65  
 Венеция 62, 64, 65, 72, 80, 82, 83, 435  
 Сан Марко 66, 80, 172, 201, 207, 208, 337, 412  
 крещальня 172, 397, 398  
 музей ( «Тесого» ), икона «Богоматерь Млекопитательница» 68  
 музей Академии, ставрогекка кардинала Виссариона 421  
 музей Коррер, ковчег блаженной Юлианы 68–69  
 Эллинистический институт, рукопись Александрии 413
- Вениамин, игумен 148
- Верия, город в Греции 154  
 церковь Иоанна Богослова 45, 339  
 церковь Христа Спасителя 139, 153, 154, 262
- Византия (Византийская империя) 45, 48, 53, 54, 56, 57, 62, 63, 65, 71, 73, 75, 79, 84, 85, 111, 113, 118, 129, 136–138, 160, 203, 234, 268–271, 292, 293, 304, 307, 355, 369, 394, 377, 380, 388
- Вильгельм II, король Сицилии 349
- Виминациум, город на Дунае 19
- Виссарий, духовник монастыря Благочестия 306, 308
- Виссарий, кардинал 421
- Владимир, город в России  
 Дмитриевский собор 84
- Владислав, сербский король 97, 98, 101, 362
- Владислав, сын короля Драгутина 127, 131
- Владислав «Грамматик» 308
- Владислава, воеводица, заказчица храма в Кучевиште 163, 164, 391–392
- Владислава, жена севастократора Влатко 224
- Влатко, севастократор 222, 224
- Влахо, сын Десины де Рисе, строитель в Дубровнике 128
- Водоча, монастырь с церковью Св. Леонтия** 12, 30–31, 34–35, 83, 330–331, 333–334, 449, 451, 534

- Воден (Эдесса) митрополичья церковь 428  
 Воихна, кесарь 204, 227, 228  
 Волявац, село на Лиме с церковью  
 Богородицы Быстричской 371–372  
 Вселенская патриархия, см. Константинопольская патриархия  
 Вукан, сын Немани 82, 86, 90, 106, 128, 357  
 Вукан, жупан Рашки 76  
 Вукашин, король 222, 223, 234  
 Вукашин, вельможа, ктитор Руденицы 204, 282, 421–425, 503  
 Вукчич Стефан, герцог 236  
 Вукосава, жена вельможи Вукашина 284
- Генрих II, английский король 349  
 Георгий Грек, живописец 171  
 Георгий, греческий живописец в Дубровнике 284, 431  
 Георгий Каллиергис, салоникский живописец 56, 153, 154, 262, 389, 390  
 Георгий Медош, пресвитер 185, 403  
 Георгий, деспот 436  
 Георгий (Джордже) Остоуша Печпал, родственник царя Душана 169  
 Герасим, епископ Моравский 131  
 Герман, монах из Зрзе 252  
 Голубич Гругр (Григорий), вельможа 211, 215, 414  
 Гонорий III, папа Римский 347  
 Горня-Каменница, село с церковью 309–310, 438  
 Горняк (Ждрело), монастырь с церковью Благовещения и капеллой  
 Св. Николы 278–279, 306, 430  
 Горни-Козяк, село с церковью Св. Георгия 179, 401  
 Градац, монастырь с церковью Благовещения 96, 99, 121–124, 157, 240, 371–374, 123, 473, 474  
 Грачаница, монастырь с церковью Успения Богоматери 145, 150–153, 177, 206, 207, 308, 345, 386–389, 437, 152, 485, 533  
 Григорий Великий 193  
 Григорий, патриарх Константинопольский 51, 340  
 Григорий I, архиепископ Охридский 409  
 Григорий II, архиепископ Охридский 217, 233  
 Григорий, епископ Девольский 210, 211, 213, 217–218, 221, 392, 415  
 Григорий, епископ 265  
 Григорий, монах, живописец в церкви Св. Андрея 252–253, 425  
 Григорий, предполагаемый живописец в Кучевиште 392  
 Григорий Вакуриани (Пакуриани), византийский вельможа 79  
 Григорий из Горняка, монах 269  
 Григорий Палама 393, 403, 420  
 Григорий Синаит 278, 430  
**Гричары, село с церковью Св. Илии 45, 339**  
 Гропа Андрей, охридский жупан 264, 265  
 Грчич Никодим, монах 269  
 Грузия 80, 254, 366, 374  
 Аteni, монастырь 80, 354  
 Гелати, монастырь 64, 348  
 Накпипари, монастырь 366  
 Ошки, монастырь 354  
 Хахули, монастырь 354  
 Цаленджиха, монастырь 256
- Дабниште, село с церковью 341  
 Давид (Димитрий), монах, сын Вукана и внук Немани 128  
**Давидовица, монастырь 128, 236, 375–376**  
 Дамиан, сын Иоанна (Иована) Оливера 198  
 Дамиан, епископ Призренский 142, 380  
 Данило, епископ из Биелой 83, 354, 355  
 Данило, игумен Дефанский 168  
 Данило, иеромонах из Касторни 229  
 Данило II, архиепископ и книжник 122, 124, 145, 175–177, 354, 374, 400, 404, 413, 489  
 Данило Младший, сербский книжник 270, 284  
 Даница, владетельная особа, ктитор Люботена 180  
 Девол, город в Албании 263  
 Деса, великий жупан Рашки 76  
 Десина де Риса, дубровницкий строитель 128  
**Дечаны, монастырь с церковью Христа Пантократора 160–162, 165–172, 174, 175, 178, 203, 206, 207, 209, 240, 241, 251, 270, 271, 295, 304, 346, 355, 304–397, 309, 411, 412, 166, 167, 492**



- Параклесий Св. Георгия в притворе** 169  
 Деян, воевода (военачальник) 164, 392  
 Деян, деспот 230, 418  
 Деян, сын ктитора Велуче 282  
 Деяновичи, род сербских вельмож 235, 268  
   Иоанн Драгаш 424  
   Константин 235, 237, 268, 424  
 Джордже Остоуша Печпал см. Георгий Остоуша Печпал  
 Джотто 180  
 Джурджеви Ступови см. Столпы Св. Георгия  
 Димитрий Кантакузин, поэт 269  
 Димитрий Мисонополит, византийский вельможа 52  
 Димитрий, живописец 253  
 Димитрий Хоматиан, архиепископ Охридский 48, 195  
 Дионисий, иеромонах из Кастории 262  
 Дмитар, сын военачальника Деяна 164, 392  
 Дмитар, ктитор из Прилепа 259, 425  
 Добричевич Ловро (Лавр), живописец из Котора 236, 419  
**Добрун, монастырь, храм с фресками** 186, 403–404, 495  
 Доклея, город на Мораче 19  
 Доментян, писатель 93, 109, 113, 172, 369, 371  
 Донат, епископ Задарский 68, 69  
 Доньеполошская епископия 188  
 Донья Каменица, село с церковью 402  
**Доньи-Хумац, село на острове Брач, с церковью** 69–70, 349, 350, 464  
 Досифей, монах, изображенный в Калениче 436–437  
 Драгана, сестра князя Лазаря 282  
 Драгослав, великий казначей 155  
 Драгослав Тутич 183  
 Драгутин, сербский король 115, 126–129, 131, 133, 145, 157, 187, 368, 370, 375, 378, 381, 404  
 Драгутинова капелла см. Столпы Св. Георгия  
 Драгушин, «брат» короля Душана 249  
 Драч (Дураццо), город  
   церковь Св. Стефана 101  
   митрополия 83  
 Дреново, село с церковью 253  
 Дубровник 128, 171, 350, 352, 398, 431, 435  
 Дукля, область 82  
 Душан (Стефан Душан), сербский король и царь 61, 86, 160–165, 168–170, 172, 173, 175, 176, 178–181, 183–187, 189, 194, 195, 202, 205, 211, 222, 227, 238, 249, 252, 253, 271, 346, 392, 393, 398, 401, 406, 411, 413, 417  
 Евангелие Веченегино, см. Оксфорд, Бодлейанская библиотека  
 Евангелие духовника Виссариона см. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека, Радославово Евангелие  
 Евангелие Хиландарское, см. Афон, Хиландар  
 Евдокия, жена властелина Бойко 261  
 Евсей, архиепископ Моравский 131  
 Евстафий, архиепископ Солунский 387  
 Евстафий II, архиепископ Сербский 131  
 Влтихий, живописец 54, 56–58, 141–145, 147, 151, 157, 161, 344, 345, 383, 385, 389, 390  
 Екатерина, жена короля Драгутина 404  
 Евфимия, см. Елена, жена Иоанна Углеши  
 Елена (в монашестве Евфимия), жена Иоанна Углеши 227, 270  
 Елена, жена короля Вукашина 238  
 Елена, жена царя Душана 164, 187, 204, 205, 227  
 Елена, жена короля Милутина 127, 145, 387, 389  
 Елена, жена короля Уроша I 122, 124, 127, 187, 374, 404  
 Епифаний, епископ Кипрский, см. Святые  
 Ефрем Сирий 102, 200  
 Ефрем, патриарх Сербский 235, 398, 429  
 Ефросин, игумен монастыря Добрун 186  
 Ждрело, см. Горняк  
**Жича, монастырь с церковью Спаса** 92–96, 98, 109, 111, 112, 140, 144–145, 151, 308, 336, 345, 346, 359, 365, 366, 379, 381–383, 480  
 Жичская архиепископия 108  
 Завид, отец жупана Рашки 76

- Загреб, собор 350  
 Задар 62–66, 68, 69, 348, 349  
 собор Св. Стошии (Анастасии) 67–69, 348–349, 67, 69  
 монастырь Св. Марии 68, 349  
 икона «Богоматерь Бенедиктинская» 349  
 церковь Св. Андрея 65–67, 348  
 церковь Св. Кршевана (Иоанна Крестителя) 63–65, 347–348, 354, 463  
 церковь Св. Петра Старого 66–67, 348  
 церковь Св. Димитрия 67  
 Заум см. Охрид  
 Захария, живописец (предполагаемая подпись) 389  
 Земен, монастырь в Болгарии 230, 282, 418  
 Зета, область на Адриатике 75, 204, 235  
 Злетовская епархия 188, 194, 408  
 Зоич Никола, вельможа 288  
 Зоровавель, из Апулии 348  
 Зрзе, монастырь с церковью монаха Германа 245, 246, 249, 252–254, 256, 257, 259, 286, 424, 425  
 «Апостольский чин» 259, 425  
 икона «Богоматерь Пелагонитисса» 425
- Иаков**, митрополит (б. игумен монастыря Св. Архангелов) 227  
 Иаков, игумен монастыря Св. Климента в Охриде 219, 415  
 Иван Александр, царь болгарский 181  
 Иваново, пещерная церковь в Болгарии 243, 421  
 Иваниш, деспот 430  
 Иерусалим 109, 304, 366, 382  
 Библиотека Греческого патриархата, Литургический свиток 'Αγίου Σταύρου, сод. 109 89, 328, 357  
 Икумений, епископ Стага 230  
 Инок из Далше 306  
 Иоанина, город в Греции см. Янина  
 Иоанн, архиепископ Солунский 206  
 Иоанн, архимандрит монастыря Св. Климента в Охриде 217  
 Иоанн, архимандрит Студеницкий 146  
 Иоанн, великий хартуларий Запада 50  
 Иоанн, диакон и референдарий в Охриде 49–51, 257, 339, 340, 341  
 Иоанн, епископ Леснова 189  
 Иоанн, епископ в Трани 27  
 Иоанн, живописец из Струги 50–51, 341  
 Иоанн, живописец из Драча 171  
 Иоанн, живописец в церкви Св. Димитрия в Пече 173–174, 398, 399  
 Иоанн, иеромонах, изображенный в Белой церкви Каранской 185  
 Иоанн, иконоборец 88  
 Иоанн, митрополит Скопье 343  
 Иоанн, митрополит и живописец 252–262, 286–288, 424–425  
 Иоанн, севаст города Просеника 203, 411, 416  
 Иоанн, севастократор 263  
 Иоанн, сын воеводы Деяна 164, 392  
 Иоанн, сын живописца 199  
 Иоанн Дамаскин 380, 385  
 Иоанн Каматир, архиепископ Охридский 26, 35–36  
 Иоанн Клерикопулос, греческий живописец 69  
 Иоанн Комнин, архиепископ Охридский 35  
 Иоанн Оливер, деспот 189, 198, 203, 405, 406, 409, 411, 496  
 Иоанн Орест, севастократор 411  
 Иоанн Педиасим, хартофилакс 51, 52, 340  
 Иоанн Креститель, см. Св. Иоанн Предтеча  
 Иоанн Теорианос, охридский живописец 199–203, 208–210, 218–221, 233, 267, 306, 409, 410, 413  
 Иоанн Углеша, см. Мриявчевичи  
 Иоанн Урош, сербский царь ( в монашестве Иоасаф) 229–231  
 Иоанн III Ватац, византийский император 98, 346  
 Иоанникий, архиепископ и патриарх Сербский 168, 171, 173, 175–177, 197, 205, 398, 399, 410, 413  
 Иоанникий, епископ Довьеполошский 192  
 Иоанникий, строитель храма в селе Манастир 49  
 Иоасаф, монах (царь Иоанн Урош) 231  
**Иошаница, монастырь с церковью Св. Николы** 290–291, 433, 525  
 Ираклий, византийский император 422  
 Ирина, византийская императрица 52  
 Исаак Дука, севастократор 35, 203, 411  
 Исая, старец 269  
 Истр, город в Хорватии 350

- Италия 64, 71, 72, 79, 82, 94, 300, 349, 366
- Й**
- Йован**, см. Иоанн
- Казафранко**, Мавро, житель Котора 82
- Калабака**, город в Греции 229, 356
- Календарь**, см. Циклы
- Каленич, монастырь с церковью Богоматери** 278, 294, 295, 300–307, 435–437, 301, 302, 305, 527, 529, 559, 560
- Кали**, жена кесаря Новака 262
- Калиште, село с церковью Св. Афанасия** 265, 427
- Канон на исход души**, см. Циклы
- Капза**, отец ктитора, византийского вельможи Векоса 61
- Каппадокия** 94, 336, 366
- Kirk Nam alti kilise**, церковь Св. Георгия 335–336
- Каран**, см. Белая церковь Каранска
- Кастель Сант Элиа** 75
- Кастория (Костур)**, город в Греции 60, 184, 204, 229, 233, 251, 261, 263, 264, 428
- митрополичья церковь** 336
- монастырь Панагии Мавриотиссы** 50, 52–53, 61, 251, 341
- церковь Богородицы Кубелидики** 353
- церковь Св. Архангелов (Такснархов)** 229–230, 282, 418
- церковь Св. Афанасия** 262–263, 300, 343, 419, 426
- церковь Св. Врачей (Св. Козьмы и Дамиана)** 44, 45, 336–338
- церковь Св. Николы Каснидес** 82
- церковь Св. Николы Кирици** 263, 392, 415
- церковь Св. Стефана** 74, 75
- Катедина**, жена короля Драгутина 127, 131, 133
- Киев**
- Кирилловский монастырь** 332, 336, 372
- Михайловский монастырь** 354
- Св. София** 64, 348
- Кипр** 92, 255, 342
- монастырь Св. Неофита** 358
- иконы «Спас» и «Богоматерь»** 358
- Пелендри**, село с церковью 178
- церковь Богоматери Аракиотиссы (ту Араку)** в Лагудера 44–45, 66, 67, 337
- церковь Св. Николая тис Стегис** 330
- Козьма**, хиландарский иеромонах 250, 424
- Комнины**, династия византийских императоров 35, 41, 45, 65, 66, 207
- Алексей** 36, 331
- Алексей**, принц, заказчик Нерези 36, 79
- Андроник** 36
- Иоани**, Охридский архиепископ 333
- Мануил** 36
- Феодора**, дочь императора Алексея Комнина 36
- Константин**, живописец 199, 200, 409
- Константин**, живописец Раваницы 277, 428
- Константин**, сербский вельможа, в монашестве Киприан, 230
- Константин Джурджич**, кмет 252
- Константин Кавасила**, архиепископ Охридский 56, 110, 138, 148, 202, 342, 343, 346, 385, 410
- Константин**, сын ктитора Велуче 282
- Константин Кирилл**, св. первоучитель славян см. «Святые», Кирилл
- Константин Философ**, историк, реформатор рессавского православия 269, 272, 293, 294, 296, 299, 304
- Константинополь (Царьград)** 17, 30, 48, 53, 58, 79, 80, 88, 90, 92, 93, 97, 136, 139, 145, 153, 157, 161, 202, 215, 217, 235, 246, 249, 252, 254, 269, 270, 306, 310, 328, 330, 343, 353, 359, 367, 381
- Влахерны** 215
- Богородицы Эвергетида монастырь** 93
- Календерхане**, храм 367
- Одалар-джами**, храм 332
- Св. Андрея монастырь** 93
- Св. Апостолов храм** 40, 108, 109, 207, 357, 366, 412
- Св. Евфимии храм** 128, 139, 358, 375
- Св. Ирины храм** 30, 330
- Св. София**, храм 28, 30, 109, 139, 202, 330
- ктиторский портрет Льва VI** 346
- Студийский монастырь** 30
- Фетие-джами (Богородицы Паммакарისტос)**, храм 139
- Хора монастырь (Кахрие-Джами)** 139, 302, 304, 346, 348, 435
- Константинопольская (Вселенская) патриархия** 195, 210, 227, 235, 249, 269
- Конче, монастырь с церковью Св. Стефана** 225, 227, 250, 281, 417

- Копорин, монастырь с церковью Св. Стефана** 252, 253, 287-288, 433
- Кориша, пещерный храм** 94-95, 194-195, 359-360, 366, 408, 468
- Корони (Аттика), церковь Преображения** 74
- Косача, род вельмож** 236
- Косово, Косово поле** 77, 138, 139, 204, 235, 249, 268, 278, 282, 284, 286, 308
- Костур, см. Кастория**
- Котор** 71, 171, 181, 236, 394-396, 399, 419, 431
- собор Св. Трипуна (Трифона)** 171-172, 397-398
- церковь Св. Луки** 81-83, 354, 466
- Крайко, сын Иоанна Оливера** 198
- Крит** 434
- Мескла, церковь Преображения** 278
- Крушевац** 269, 281, 284, 307
- церковь Св. Стефана (Лазарица)** 281, 430
- Крым** 366
- Курбиново, село с церковью Св. Георгия** 41-45, 49, 52, 66, 67, 79, 83, 336-339, 358, 43, 455, 539, 540, 541
- Куртеа де Арджеш, село с церковью в Румынии (Валахия)** 302, 346
- Куршумлия, село с церковью Св. Николы** 94, 95, 360
- Кути, село близ Боки-Которской, с церковью Св. Фомы** 75, 352
- Кучевинште, село с церковью Св. Спаса (Богородичной)** 163-164, 170, 391-392, 395, 491
- Лазаревичи, семья властителей**
- Стефан, деспот** 235, 237, 252, 268, 277, 284, 285, 287, 288, 292, 293, 296, 298, 300, 304, 306, 310, 429, 433, 434, 436, 530
- Вук** 284
- Лазарица, см. Крушевац, церковь Св. Стефана**
- Лазарь, князь** 204, 233, 243, 268, 270, 272, 276-279, 281, 284, 285, 292, 294, 403, 429, 430
- Латинская империя** 48, 68, 135, 367
- Лев VI, византийский император** 346
- Лев, архиепископ Охридский** 26-28, 195, 328-330
- Лев (Леон), папа Римский** 223
- Лескоец, село с церковью** 202
- Лесново, монастырь с церковью Св. Архангелов** 175, 188-195, 201, 206, 219, 240, 241, 244-246, 290, 405-408, 496-499
- Лешак, монастырь с церковью Св. Афанасия** 188, 189, 191-192, 405
- Лизица, село с церковью Св. Саввы** 161
- Липляны, село с церковью Введения Богоматери во храм** 246, 249, 251, 423, 424, 515
- Лоза Неманичей, см. Неманичи**
- Лондон, Британский музей, библиотека Псалтирь** add. 19352, 1066 г. 30, 329
- Евангелия царя Иоанна Александра** 181
- Лопуд, село с церковью, близ Дубровника** 350
- Лоренцо Венециано, живописец** 69, 71
- Любостыня, монастырь с церковью Богоматери** 259, 286-287, 432-433, 286, 521
- Люботен, село с церковью Св. Николы** 180-181, 187, 206, 240, 373, 402
- Лютомир, жупан Рашки** 351
- Магnezия, Сосандрский монастырь, ктиторский портрет Иоанна III Ватаца** 346
- Мазаччо, живописец** 300
- Макарий, архиепископ Охридский** 137, 346
- Макарий, игумен монастыря Матейч** 205
- Макарий, иеромонах и живописец** 252-254, 259, 286-288, 424, 425, 432-433
- Максимиан Галерий, император** 488
- Мали-Град, см. Преспа, озеро**
- Манассия, монастырь, см. Ресава**
- Манастир, село с церковью Св. Николы** 48-52, 339-341, 456, 457
- Мавиша, писец** 246
- Мануил, греческий живописец** 31, 33
- Мануил, имя двух греческих художников в Далмации** 171
- Мануил, епископ Струмицкий** 331
- Мануил Евгеник, константинопольский живописец** 254
- Мануил Панселин, живописец** 56, 367
- Мануил Фил, византийский поэт** 153, 157, 173, 193
- Мария, жена деспота Иоанна Оливера** 198
- Мария, жена кесаря Новака** 262

- Мария, жена ктитора Векоса, византийского вельможи 59
- Мария, мать иеромонаха Парфения 266
- Мария, сестра царя Иоанна Уроша, жна деспота Фомы Прелюбовича 231
- Марко, король, см. Мрнявчевичи
- Марко, живописец 189
- Марков монастырь, с церковью Св. Димитрия** 192, 206, 218–221, 223, 238–247, 249–251, 257, 261, 262, 300, 372, 398, 415, 416, 419–424, 426, 441, 512–514
- Матей, живописец 348
- Матейч, монастырь с церковью Богоматери** 205–209, 215, 232, 233, 240, 241, 246, 251, 300, 372, 411–413, 500–502
- Мелник, город в Болгарии 203, 411  
церковь Св. Николы 50, 340–341
- Меркурий, епископ Моравский 131
- Месарит Николай, византийский книжник 40, 207, 357
- Метеоры, группа монастырей в Греции 227, 229, 233  
монастырь Преображения 231, 240  
икона Марии Прелюбович 372  
**монастырь Сретения** 230, 231, 418–419, 231  
Стаг, скит 230
- Метохия, область 138, 139, 184, 195, 204, 268, 307
- Мефодий, епископ, см. «Святые», Мефодий, первоучитель славян
- Милешева, монастырь с церковью Вознесения Христова** 59, 97–102, 110, 113, 117, 121, 234, 236, 343, 358, 361–363, 366, 398, 546–549
- Милица, жена Богдана, заказчика Каленича 300
- Милица, сербская княгиня (в монашестве Евгения), заказчица Любостыньи 286, 287, 292
- Милутин, сербский король 58, 61, 86, 122, 126, 127, 131, 133, 136, 137, 139–144, 146, 148, 150–155, 157, 160, 162, 163, 165, 168–170, 175–178, 184, 185, 187, 188, 191, 280, 295, 346, 378–381, 383, 386–393, 403, 485, 486
- Мирслав, князь, брат Немани 76, 155
- Мистра, город на Пелопоннесе, Греция 210, 251  
Митрополия, церковь 278, 290  
церковь Богоматери Перивленты 240, 300  
церковь в монастыре Богородицы Пантанассы 300
- Митилен, остров в Эгейском море 435
- Михаил (Астрапа), живописец 54, 56–58, 141–145, 147, 151, 157, 161, 344, 345, 379, 381, 383, 389, 390, 406
- Михаил Глава, византийский полководец 137
- Михаил Керулларий, патриарх Константинопольский 27
- Михаил, художник в Леснове 189, 406
- Михаил, иконограф (Евангелие в Чикаго) 250, 423
- Михаил, сын иеромонаха Парфения 266
- Михаил Хониат, митрополит Афинский 110, 342
- Михаил, король Зет 75
- Младен Владоевич, вельможа, ктитор 183
- Младеновичи, семья властителей  
Бранко, правитель города Охрида 217, 218  
Вук 217  
Гргур 217
- Молдавия 215, 270
- Монемвасия, город в Греции, церковь Св. Софии 101
- Монреале, город в Сицилии, храм с мозаиками 277
- Монтекассино, бенедиктинский монастырь в Италии 64
- Морача, монастырь с церковью Успения Богоматери** 102, 106–108, 112, 128, 236, 335, 363–365, 106
- Москва  
Исторический музей, Псалтирь  
Хлудовская, ГИМ, греч. 129 д 30
- Мрнявчевичи, сербские властители 219, 238, 239, 263, 268–269, 286  
Андреш, корольевич 237, 252, 258  
Вукашин, сербский король 237, 238, 252, 257, 261  
Дмитар, брат короля Марко 237, 259  
Иоанн Углеша, деспот 204, 227, 228, 270, 293, 411, 417  
Марко, сербский король 221, 234–239, 243, 246, 252, 256, 259, 260, 262, 265–267, 269, 285, 421, 422

- Угleshа Деспотович, сын деспота  
Иоанна Угleshа 228
- Музаки, род албанских феодалов 262  
Стоя 262  
Феодор 262
- Муса, челник 282
- Мусичи, сыновья челника Мусы 284,  
431, 524  
Лазарь 282, 283  
Стефан 282, 283
- Мушутинште, село с церковью Богоматери  
Одигитрии 155, 391, 156**
- Мюнхен, Баварская государственная  
библиотека, Мюнхенская Псалтирь  
cod. slav. 4 284, 393, 419
- Наисус (Ниш), город на Нишаве 19, 22**
- Неа Мони, монастырь на острове Хиос  
31
- Неманя, великий жупан (см. также Св. Си-  
меон) 76, 79, 82-86, 89, 90, 95, 96,  
98, 99, 106, 120, 126-128, 146, 169,  
185, 187, 194, 196, 207, 210, 228,  
256, 269, 287, 309, 352, 353, 357,  
360, 369, 371, 379, 383, 384, 398,  
408, 409
- Неманичи, династия сербских властите-  
лей 76, 85, 88, 89, 98, 99, 122, 134,  
227, 228, 230, 268, 362, 379  
Лоза («Древо») 127, 151, 167, 168, 175, 206,  
207, 370, 387-389, 394-396, 400, 412  
портреты 98, 99, 120, 121, 126, 131,  
140, 146, 200, 370, 375, 379, 381
- Неофит, епископ Зетский 125
- Нерези, монастырь с церковью Св. Пан-  
телеймона 36-42, 45, 59, 78, 79, 90,  
334-336, 359, 36, 39, 454, 538**
- Никейская империя 85, 86, 136
- Никея, город в Византии 53, 92, 93, 97,  
136
- Никодим, архиепископ Сербский 109,  
161, 172, 413
- Никола, греческий художник в Далма-  
ции 171
- Николай, архиепископ Охридский 195-  
199, 203, 409-411
- Нил, иеромонах в Метеорах 230
- Нифон, епископ Девольский 263
- Ниш, селение с раннехристианской  
гробницей 20-22, 327, 21**
- Нова-Павлица, монастырь с церковью  
Введения Богоматери во храм 282-  
284, 285, 300, 430-431, 524**
- Новак, кесарь 250, 261, 262, 426, 508
- Новгород, город в России 243  
монастырь на Нередице, с церковью  
Спаса 65, 348  
церковь Благовещения «в Аркажах» 332  
церковь Успения на Волотовом поле 428
- Нови Пазар, см. Рас
- Ново Брдо 204
- Овра, жена князя Паскача 224**
- Оклад книжный с эмальями, заказанный  
Альфано, архиепископом Капуи 349
- Оксфорд,  
Бодлейанская библиотека  
Евангелие Aust. T. infra 2. 7 330  
Евангелие Веченегино 350  
греческий Менологий gr. th. f. 1 178  
New College, Ветхий Завет ms. 44 364
- Оливер, сын ктитора Велуче 282
- Осиос Лукас, см. Фокида
- Охрид 25, 48, 53, 56-58, 137, 160, 183,  
184, 195, 196, 199, 200, 202, 203,  
210, 211, 213, 223, 233, 246, 261,  
264-267, 306, 330?344-346, 379,  
422, 425,  
монастырь Заум, с церковью Богоматери  
211-213, 215, 232, 233, 239, 245, 246,  
414, 419, 425, 212  
икона Богородицы Заумской 414  
монастырь Св. Пантелеймона 200  
Народный музей 54  
икона «Введение во храм» 415  
икона «Христос», заказ Исаака Дуки 411  
икона «Св. Наум» 424-425  
рельеф с ктиторским портретом  
Прогоня Стура 54, 336
- собор Св. Софии 12, 26-31, 32-34, 49,  
83, 181, 195, 197-201, 203, 219-220,  
241, 243, 246, 300, 328-330, 331, 333,  
334, 336, 357, 409-410, 415, 429, 452,  
453, 535-537**
- диаконик и капелла над ним 51,  
207, 341, 342, 412  
капелла Иоанна Предтечи 198-200,  
203, 410  
церковь Богородицы Больничной 219,  
233, 243, 244, 415, 507

- церковь Богородицы Периваленты 12,  
 54–58, 60, 139, 141, 142, 199, 206, 207,  
 211, 213, 217, 218, 221, 239, 265, 343–  
 346, 379, 383, 409, 415–416, 419, 424–  
 427, 55, 511, 542, 543  
 капелла Св. Григория 217, 221, 266,  
 291, 392, 506  
 капелла Св. Николы 218–219, 243  
 икона двусторонняя «Св. Климент»;  
 «Св. Наум» 410  
 икона «Богоматерь Психосострия»,  
 лака архиеп. Николая 410, 416  
 церковь Богородицы Челницы 220, 221  
 церковь Св. Андрея 183  
 церковь Св. Димитрия 265, 427  
 церковь Св. Иоанна Богослова Канео  
 51–52, 202, 459  
 церковь Св. Климента, см. церковь  
 Богородицы Периваленты  
 церковь Св. Климента Старого 217, 219,  
 264–265, 509  
 церковь Св. Константина и Елены 266, 267  
 параклесий Св. Петки 266  
 церковь Малые Святые врачи (Св. Козьмы  
 и Дамьяна) 201–202, 343, 410, 201, 202  
 икона «Богоматерь Эпискенсис» 410  
 церковь Св. Николы Больничного 196–  
 198, 265, 408–409, 196, 197  
 церковь Св. Стефана, пещерная 265  
 икона «Св. Василий и св. Николай»  
 XI в. 330  
 «Богоматерь с Христом», икона 358  
 Охридская архиепископия (епархия) 27,  
 28, 33, 34, 48, 52, 73, 137, 138, 162,  
 105, 196, 203, 210, 213, 262, 263,  
 267, 342, 343, 409  
**Павел**, игумен в Салониках 346  
 Павлимир, король, см. Бело  
 Падуя, Капелла Дель Арена 180  
 Паисий, иеромонах и игумен на Преспе  
 260  
 Паисий, патриарх Сербский и писатель 205  
**Палез**, село с церковью 285, 432  
 Палеологи, византийская императорская  
 династия 139, 388, 410  
 Андроник II 52, 54, 137, 154, 330, 343, 410,  
 411  
 Михаил VIII 49, 129, 341  
 Иоанн 341  
 Ирина, жена Андроника II 343  
 Палеологовский ренессанс 53, 57, 136,  
 139, 153, 161, 165, 256, 262  
 Палестина 153  
**Паник**, село с церковью, близ Боки  
 Которской 75, 352  
 Паннонская епископия 73  
 Пантин, место битвы 77  
 Паоло Венециано, живописец 69, 71  
 Париж  
 Национальная библиотека  
 Псалтирь gr. 12 306  
 Псалтирь Алексея Апокавка, gr. 2144  
 179  
 Библиотека Арсенала, Библия 1250–  
 1254 гг. 367  
 Парфений, охридский иеромонах 260,  
 266  
 Паскач, князь 224  
 Первослав, великий жупан Рашки 76  
 Петр, брат вельможи Богдана из  
 Каленича 300, 436  
 Петр, сын жупана Прибила 184  
 Петрана, князь в Задаре 63, 354  
 Печ 12, 162, 172, 188, 203, 207, 209,  
 232, 233, 235  
 церковь Св. Апостолов 108–113, 114, 121,  
 125, 140–142, 168, 174–175, 209–210,  
 343, 355, 365–366, 378–379, 382, 399,  
 400, 413, 414, 141, 472, 478, 550–552,  
 556  
 церковь Богоматери Одигитрии 175,  
 176–177, 184, 343, 400–401, 414, 489  
 церковь Св. Димитрия 160, 161, 172–  
 174, 175, 366, 395, 398–399, 414, 488,  
 558  
 притвор 175, 194, 209–210, 271, 355,  
 399–400, 493  
 Печ, город в Венгрии, с  
 раннехристианской гробницей 22  
 Печаны, село с церковью Введения  
 Богоматери во храм 307  
 Печская архиепископия 203  
 Печская патриархия  
 Печуй, село в Венгрии,  
 раннехристианская гробница  
**Пештаны**, пещерный храм Св.  
 Богородицы 220–221, 265, 416, 220  
 Полог, город 137  
 Полоцк, город на Руси 423

- Полошко, монастырь с церковью Св. Георгия 246, 249–251, 423–424, 516
- Поп Дуклянин 351
- Превлака, село с церковью Архангела Михаила 84
- Прелюб, полководец царя Душана 204
- Прелюбовичи, знатный род  
Ангелина (Мария), ктитор 231, 372  
Фома, деспот 204, 231
- Преспа, озеро 41, 44
- Велики-Град, село с церковью Св. Петра (Богоматери) 213, 215–217, 233, 414–415, 216
- Мали-Град, село с церковью Св. Богородицы 233, 250, 261–262, 263, 426, 508
- пещерный храм Св. Марии на Глобоком 253, 260–261, 425–426
- церковь Св. Ахиллия 83
- Прибил, жупан 184, 186
- Прибил, сын Хайко 253
- Приезда, сын Хайко 253
- Призрен 94, 162, 179, 181, 194, 224, 225, 235, 271, 360
- монастырь Св. Архангелов 163, 183
- церковь Богородицы Левински 12, 99, 102–104, 142–144, 151, 177, 363, 379–381, 383, 103, 143, 469, 481, 482
- церковь Св. Николы 181, 183–184, 251, 402
- икона «Богоматерь Одигитрия» 402
- церковь Спаса 181, 182, 183–184, 402
- Призренская Быстрица, скит Св. Николая 408
- Призренское Евангелие, см. Белград, Народная библиотека
- Прилеп 48, 137, 160, 164, 252, 261, 286, 423, 425
- Народный музей 347
- церковь Св. Архангелов 50, 51, 237–238, 256–257, 341, 419, 458
- церковь Богородицы Пречистой 266–267, 427–428
- церковь Св. Димитрия 52–53, 258–259, 343, 425, 460, 520
- церковь Св. Николы 45, 49, 58–61, 131, 259–260, 339, 342, 346–347, 425, 46, 47, 461
- церковь Св. Петра 266–267
- Прогон Сгур, византийский вельможа 54, 56, 346
- Прокупле, Латинская «Южно-Богданава» церковь 186–187, 201, 404
- Пророки и праотцы  
Аввакум, пророк 300, 399  
Авраам, праотец 185, 340, 377  
Геден, пророк 300, 473  
Давид, царь и пророк 165, 238, 239  
Даниил, пророк 176, 457  
Ева, праотец 193  
Захария, пророк 338  
Иаков 369  
Иезекииль, пророк 300, 531  
Измаил 340  
Иисус Навин, пророк 50  
Иосиф Прекрасный 369 (см. также Циклы)  
Исаак, праотец 340  
Михей, пророк 280  
Рахиль, праотец 243  
Самуил, царь и пророк 239  
Соломон, царь 240
- Просеник, город 203, 411
- Псалтирь Алексея Апокавка, см. Париж, Национальная библиотека
- Псалтирь Хлудовская, см. Москва, Исторический музей
- Псача, село с церковью Св. Николы 222–225, 232, 233, 257, 261, 416–417, 503, 504
- Псевдо-Дионисий Ареопагит 193, 393
- Псевдо-Кодин 393
- Псков, Мирожский монастырь 332, 339
- Раваница, монастырь с церковью Вознесения 270, 272–278, 281, 284, 291, 292, 294, 310, 428–430, 433, 274, 275, 526, 528
- Радожда, село с пещерной церковью Архангела Михаила 53–54, 343, 462
- Радослав, закащик храма в Кучевиште 163, 164
- Радослав, живописец 304–306, 437
- Радослав, жупан 391, 392
- Радослав, сербский король 95, 96, 98, 361, 382
- Радославово Евангелие, см. Санкт-Петербург, Российская национальная библиотека
- Рамача, село с церковью Св. Николы 12, 278, 288–290, 433, 289, 522



- Рас, село с церковью Св. Петра** 73–75, 79–81, 83, 125–126, 157, 351, 353–354, 374–375, 80, 475
- Растко, см. св. Савва**
- Рашка, область** 137, 138, 157, 162, 179, 184, 185, 187, 194, 204, 235, 357
- Раякович Остоя, вельможа** 265, 427
- Репош, герцог Иллирийский** 309, 309
- Ресава (Манассия), монастырь с церковью Св. Троицы** 246, 271, 278, 292, 293, 294–300, 304, 310, 433–435, 297, 299, 530–532
- Речаны, село с церковью Св. Георгия** 224–225, 232, 233, 257, 417, 505
- Рила, монастырь в Болгарии** 179, 200, 401–402  
музей 180  
икона «Св. Иоанн Рильский» 401  
**Хрелева башня с церковью Преображения** 180, 401–402
- Рим** 85, 207  
арка Септимия Севера, рельефы 123  
катакомбы 22  
Сан Мартино ан Монти 349  
Сан Паоло фуори ле Мура 412
- Россия, Русь** 246, 270, 300, 374, 423
- Рублев Андрей, живописец** 300
- Руденица, монастырь с церковью Богоматери** 284–285, 300, 431–432, 523
- Румыния** 16
- Руфин, живописец** 50
- Савва, архиепископ Сербский** 84–90, 92–94, 96, 98, 99, 101, 104, 108–111, 122, 131, 138, 144, 146, 148, 185, 188, 194–196, 207, 210, 223, 228, 234, 256, 287, 309, 342–343, 355, 361, 362, 365, 369, 371, 372, 381–385, 403, 408, 409, 413
- Савва II, архиепископ Сербский** 115, 343, 368, 381
- Савва III, архиепископ Сербский** 144, 413
- Савва, епископ Призренский** 142, 380
- Савина, монастырь с церковью Успения** 236, 419
- Салона, город на Сплитском поле** 19
- Салоники** 17, 45, 48, 53, 54, 56–58, 79, 90, 97, 129, 139, 145, 153, 157, 161, 202, 213, 228, 235, 246, 252, 277, 285, 292–294, 306, 328, 330, 332, 344, 353, 356, 359, 369, 387, 390, 395, 433–435, 437
- Ахиропнитос церковь** 363
- Св. Апостолов церковь** 139, 228, 293, 294
- Владаон, монастырь** 213  
капелла Петра и Павла -431
- Св. Георгия церковь («Ротонда»)** 101
- Св. Димитрия базилика** 101, 228, 293, 294, 434  
капелла Св. Евфимии 139
- Св. Екатерины церковь** 139
- Св. Илии церковь (Неа Мони)** 228, 293, 294, 434
- Св. Никола Орфанос, церковь** 139, 153, 228, 346, 389, 390, 393
- Св. Николая храм (Сгуров)** 56
- Панагия тоя Халкеон, церковь** 30, 330
- Св. Софии церковь** 30, 109
- Филокал, монастырь** 93  
раннехристианские гробницы 22, 327
- Самуил, царь болгарский** 25, 26, 195, 329
- Санкт-Петербург**  
Российская национальная библиотека, Евангелие художника Радослава («Евангелие духовника Виссариона»), Ф. п. 591 305, 306, 308, 437
- Свач, город, Францисканская церковь** 172, 398
- Свечаны, село с церковью Св. Константина** 341
- Св. Троица, см. Троица**
- Св. Андрей на реке Треске, монастырь** 252, 254, 255, 255–259, 287, 288, 424, 255, 517–519
- Св. Никиты церковь близ Скопье** 142, 145–150, 173, 383, 418, 484
- Св. Никола Дабарский на Лиме, монастырь** 161, 184
- Св. Николы скит в ущелье р. Призренская Быстрица, см. Призренская Быстрица**
- Св. Никола Шишевский, монастырь в Нире** 246–249, 251, 300, 423, 424, 426, 247, 248
- Св. Троица** 116, 127, 128, 206, 207, 217, 266, 296, 412, см. также Сцены ветхозаветные, Гостеприимство Авраама

## Святые (см. также святые жены)

Азарий 393  
 Александр 425  
 Андрей, апостол 256, 259  
 Анания 393  
 Антоний 506  
 Арсений 114, 216, 501  
 Афанасий Александрийский (Великий) 32, 180, 192, 509  
 Афанасий Афонский 288, 290, 308  
 Ахиллий Ларисский 131, 223, 230, 377  
 Бенедикт 64  
 Варвар 193  
 Варлаам 143  
 Василий Великий 26, 31, 95, 192, 223, 330, 332, 452  
 Василий Новый 420  
 Вениамин 149  
 Власий 247, 514, 515  
 Гавриил, архангел 193, 270, 358, 43, 543  
 Георгий 42, 126, 128, 143, 148, 149, 211, 214, 247, 256, 266, 309, 341, 352, 527  
 Григорий Богослов 32, 242  
 Григорий Великий, папа Римский 114  
 Григорий Назианзин 192, 345  
 Григорий Чудотворец 202, 247  
 Дамиан 64, 67, 175, 347, 348, 377  
 Димитрий 52, 56, 127, 128, 143, 202, 211, 213-214, 238, 240, 245, 247, 256, 265, 341, 460, 488, 505  
 Дионисий 223  
 Евграф 523  
 Евпл, диакон 339  
 Евтихий 345  
 Евфимий 114  
 Епифаний, епископ Кипрский 342  
 Ефрем Сирин 125  
 Зосима 114  
 Иаков апостол, епископ Иерусалимский 109, 340  
 Иаков Персский 557  
 Имаил, Халкидонский мученик 31  
 Илиодор 355  
 Илья 106-108, 106, 107  
 Иоаким, боготец 146  
 Иоаким Осоговский Сарандапорский, пустынножитель 138, 148, 194, 223  
 Иоанн Богослов, апостол 40, 52, 193, 342, 519, 554

Иоанн Златоуст 31, 95, 131, 192, 214, 215, 251, 377, 424  
 Иоанн Колов 528  
 Иоанн Лествичник 289  
 Иоанн Македонский 332  
 Иоанн Милостивый 92, 125  
 Иоанн Предтеча 32, 64, 68-70, 91, 94, 99, 105, 131, 153, 193, 198, 211, 215, 239, 310, 332, 349, 377, 105, 214, 468, 544, 551  
 Иоанн Рильский, см. Рильский монастырь  
 Иоанникий 173  
 Иовсаф 143  
 Иосиф Аримафейский 40  
 Иосиф Солунский 332  
 Иосиф Праведный 98, 348  
 Исавр, диакон 31, 449  
 Кирилл Александрийский 467  
 Кирилл, первоучитель славян 27, 88, 91, 237, 329, 332  
 Кирилл Туровский 390, 391  
 Климент Охридский 27, 56, 110, 138, 148, 151, 197, 200, 202, 207, 211, 223, 262, 306, 329, 332, 342, 343, 346, 384, 385, 391, 400, 409, 410, 412, 459  
 Козьма 64, 67, 127, 175, 347, 348, 377  
 Козьма Иерусалимский (Майюмский) 240  
 Константин 93, 98, 131, 140, 197, 202, 239, 264, 285, 310, 421  
 Лазарь, епископ Кипрский 342  
 Лев, папа Римский 223  
 Леонтий, один из Севастийских мучеников 34  
 Либерал 355  
 Макарий Египетский 289  
 Мануил, Халкидонский мученик 31  
 Марк, апостол 259  
 Меркурий 153, 333, 416, 490  
 Мефодий, первоучитель славян 44, 73, 329, 332  
 Мина 52, 117  
 Мисаил 393  
 Михаил, архангел 53-54, 64, 94, 189, 193, 194, 199, 343, 348, 353, 371, 399, 406, 46, 456, 535  
 Михаил Исповедник 345  
 Михей, пророк 279  
 Моисей Эфиопский (Мурин) 193  
 Наум Охридский 138, 202, 211, 265, 306  
 Никита 146

- Никодим 40  
 Никола (св. Николай Мирликийский) 49, 125, 129, 140, 163, 175, 187, 196, 197, 249, 259, 264, 285, 330, 353, 398, 400, 556  
 Нифонт 32  
 Павел, апостол 20, 68, 69, 131, 144, 211, 255, 284, 349, 352, 377, 21, 550, 555  
 Павел Фивейский 114  
 Пантелеймон 31, 32, 37, 127, 200, 233, 39, 450, 451  
 Петр, апостол 20, 21, 60, 68, 70, 80, 81, 131, 144, 211, 255, 340, 345, 349, 352, 370, 377, 69, 80  
 Петр Александрийский 180, 290, 522  
 Петр Коришский, пустынножитель 94, 95, 360, 366  
 Петр Призренский, пустынножитель 186  
 Прокопий 490, 505  
 Прохор Пчинский 138, 148, 194  
 Ромил 269, 270  
 Савва Освященный (Иерусалимский) 93, 109, 114  
 Савва Сербский 153, 168, 172, 173, 176, см. также Савва, архиепископ Сербский  
 Савл, Халкидонский мученик 31  
 Сильвестр, папа Римский 80  
 Симеон Богоприемец 98  
 Симеон Неманя 138, 168, 172, 352, 362  
 Симон, апостол 259  
 Сорок Севастийских мучеников 28, 34  
 Спиридон 223  
 Стефан 93, 131, 290, 370, 382, 389, 430  
 Тихик, епископ Кипрский 342  
 Тихон, епископ Кипрский 342  
 Трифон, см. Мученичество св. Трифона  
 Устин (Юстин) 391  
 Феодор 281  
 Феодор Стратилат 256, 202  
 Феодор Студит 93  
 Феодор Тирон 145, 256, 201  
 Филипп, апостол 167  
 Фома Бекет, епископ Кентерберийский 67, 349  
 Франциск Ассизский 367  
 Халкидонские мученики 33 (см. также Измаил, Мануил, Савл)  
 Христофор 125, 193, 407, 475  
 Эразм Охридский 342
- Святые жены  
 Агафья (Агата) 82  
 Анастасия 67  
 Анна, мать Марии 146, 211  
 Анна Млекопитательница  
 Анна пророчица 98  
 Екатерина 82  
 Елена 93, 98, 131, 140, 197, 239, 264, 285, 421, 497  
 Мария Египетская 114, 400  
 Марина 185, 338, 425  
 Петка 266  
 Хиония 349  
 Юлиана (Улиания) 349
- Севаст, живописец 189  
 Сезанн Поль, живописец 38  
 Сербская архиепископия 73, 141, 174  
 Сербская патриархия 209  
 Сербская церковь 84, 85, 204, 249, 409  
 Сергей см. Срдж  
 Серры, город в Греции 52, 161, 203, 204, 227, 411  
 Монастырь Иоани Предтечи на Манихейской горе 227, 417
- Симеон Логофет 372  
 Симеон Урош (Синиша), брат царя Душана 204, 229  
 Симоне Мартини 229  
 Симонида, жена короля Милутина 137, 146, 148, 387
- Синай 92, 136  
 монастырь Св. Екатерины 22, 123  
 капелла Св. Иакова, иконы 368  
 икона «Благовещение» 337  
 икона «Св. Евфимий» 358-359  
 икона «Распятие» со святыми на полях 377  
 икона «Христос Пантократор» 343  
 Евангелие cod. slav. 1 399  
 Евангелие cod. gr. 132, 1346 г. 399
- Сингидунум, город на Дунае 19  
 Сион 109, 382  
 Сирмиум, город на Саве 19  
 Сицилия 82, 207  
 Монреале 80, 349, 412  
 Палермо, Палатинская капелла 412  
 Чифлу 80
- Скопльская митрополия 188  
 Скопье 25, 36, 61, 137, 161, 162, 169, 179, 180, 185, 205, 235, 252, 422

- монастырь Св. Георгия (Горга) 140  
 Художественная галерея 223  
 икона «Богоматерь Одигитрия» из  
 Охрида 425  
 икона «Богоматерь Пелагонитисса» из  
 Зрае 415  
 икона «Св. Николай», с житием 416  
 Скуп, город на Вардаре 19  
 Смедерево 268–270, 307, 308  
**Сопочаны, монастырь с церковью Св. Троицы** 50, 57, 96, 99, 101, 108, 112, 115–121, 124–126, 128, 129, 131, 135, 157, 187–188, 201, 343, 335, 367–372, 374, 376, 377, 404–405, 117, 553–555  
 капелла Св. Георгия 187, 188, 404  
 капелла Св. Николы 187, 404  
 капелла Св. Симеона Немани 120, 126, 127  
 капелла Св. Стефана 120  
 Сосандрский монастырь, см. Магнезия  
 София, город в Болгарии  
 Археологический музей 34, 339  
 некрополь 22, 327  
 церковь Св. Георгия 255  
 Спасовица, село около Велбужда, с церковью 161  
 Сполето, Сан Джованни e Паоло 349  
 Срдж (Сергий), «грешный», живописец 171, 349  
 Стаг, город в Фессалии 230  
 Стап, протовестиарий 186, 495  
 Стана, дочь задарского князя Петраны 63, 354  
 Станевич Никола, вельможа 225, 227  
 Станислав Грамматик, писец 406  
 Старая Ладога (Россия), село в церковью Св. Георгия 41, 78, 277–278, 290  
**Старо-Нагоричино, село с церковью Св. Георгия** 142, 145, 147, 148–150, 151, 165, 202, 206, 343, 384–386, 396, 149, 557  
 Стефан Дечанский 161, 163, 168, 175, 179, 180, 184, 270–272, 346, 369, 379, 381, 391, 392, 401  
 Стефан Лазаревич, см. Лазаревич Стефан  
 Стефан Неманя, см. Неманя  
 Стефан Первовенчаный 77, 81, 85, 86, 90, 92, 98, 127, 141, 144, 205, 357, 361, 374, 378, 382  
 Стефан Урош Милутин 136  
 Стефан, иерей 264  
 Стефан, сын Вукана и внук Немани 106  
 Стефан, сын жупана Прибила 184  
 Стефан, сын севастократора Влатко 224  
**Стоби 20, 22–24**  
 Епископская церковь 20, 327–328, 23  
**Стопы Св. Георгия, монастырь с церковью Св. Георгия и капеллой Драгутина** 41, 77–79, 99, 125, 126–128, 157, 187, 336, 352–353, 375, 78  
 Стоп, село с церковью Св. Михаила 75, 351–352  
 Страцимир, брат Немани 76  
 Струга 266  
 церковь Св. Георгия 50, 266  
 икона «Св. Георгий» 50–51, 339–341  
 пещерный храм Архангела Михаила  
**Студеница, монастырь** 12, 85, 86–92, 93–95  
 Богородичная церковь 81, 86, 95–97, 99, 111, 112, 121–123, 169–184, 355–359, 363, 366, 373, 374, 376, 544, 545  
 звонница 95, 96, 360  
 Королевская церковь (церковь Иоакима и Анны) 145, 146–148, 150, 151, 186, 187, 206, 383–384, 388, 398, 147  
 Радославова капелла 95–96, 99, 360–361, 465  
 ризница 360–361  
 церковь Св. Николы 102, 104–106, 353–364, 104, 105  
**Сушица, село с церковью Богородицы** 139–140, 378, 476  
 Сцены  
 Ангел и жены мироносицы у гроба Господня 99, 547  
 Архангел Михаил защищает Царьград 499  
 Архангел Михаил на коне 193, 407  
 Бегство в Египет 123, 208, 302, 500  
 Беседа Христа с апостолами 164  
 Благовещение 64, 74, 87, 89, 98, 99, 106, 116, 124, 132, 201, 213, 219, 358, 373, 436, 43, 546  
 у колодца 55  
 Благовестие Анне 163  
 Благословение Марии первосвященниками 373  
 Богородица пьет воду обличения 476  
 Брак в Кане, см. Пир в Кане

- Введение Богородицы во храм 28, 37, 129, 147, 154, 163, 164, 217–218, 371, 424, 447
- Ветхозаветные сцены 26, 109, 142, 151, 166, 185
- Видение пророка Даниила 110, 365
- Видение пророка Иезекииля 193
- Восхождение пророка Илии на небо 28
- Гостеприимство Авраама («Ветхозаветная Троица») 26, 50, 54–55, 116, 127, 128, 192, 206, 253, 281, 279
- Даниил во рву львином 11, 143
- Жертвоприношение Авраама 26, 129–130, 292, 294, 377, 453
- Илия Пророк в пустыне 107
- Иосиф ветхозаветный 300
- Ковчег Завета 387
- Лестница Иакова 55, 142
- Ложь Соломоново 56
- Неопалимая купина 55
- Первородный грех 352
- Покаяние Давида 110, 199, 499
- «Премудрость созда себе храм» 344, 386
- Притчи Соломона 345, 394, 396
- Рождество пророка Илии 108, 106
- Руно Гедсоново 387
- Семь спящих отроков эфесских 28
- Сивилла, царица Эфиопская (Эритрейская) 380
- Скиния Моисеева 56
- Сон Иакова (борьба Иакова с ангелом) 26, 55
- Сон Навуходоносора 56
- Трапеза Премудрости 420
- Явление ангела царю Давиду 110
- Явление архангела Михаила Иисусу Навину 50
- Видение Петра Александрийского 199, 387
- Возвращение Богоматери и апостолов в Иерусалим 164
- Вознесение 28, 32, 98, 109, 111, 112, 144, 148, 155, 172, 219, 258, 332, 338, 339, 366, 382, 390, 455, 483, 536, 550
- Воскресение Христово 116, 151, 164, 426
- Воскрешение Лаазаря 37, 109, 116, 164, 382, 389, 78
- Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот 373
- Встреча Марии и Елизаветы 74, 541
- Встреча Христа с Марфой и Марией 164
- Вход в Иерусалим 37, 98, 116, 164, 263, 273, 300, 426, 104, 220, 231
- Гимн Иоанна Дамаскина на Успение Богородицы, иллюстрация 410
- Георгий на коне 375
- Деисус 32, 33, 63, 64, 67, 69, 70, 94, 102, 106, 108, 111, 180, 187, 197, 201, 209, 211, 259, 261, 310, 330, 332, 354, 366, 400, 414, 464, 468, 551
- Древо Иессево 49, 53, 95, 119, 129, 142, 151, 167, 206
- Души праведных в рuce Божией 434
- Евхаристия 26, 27, 54, 87, 89, 91, 97, 108, 116, 190, 242, 281, 333, 357, 537
- Жены мироносицы у Гроба Господня 59, 98, 104–105, 116, 263
- Избиение младенцев в Вифлееме 242, 243, 512, 513
- Изгнание торгующих их храма 145, 154, 487
- Исцеление расслабленного 287, 521
- Исцеление слепого 102, 469
- Канон на исходу души 470
- Крещение 142, 164, 210, 230, 240, 341, 387, 418, 434
- Лестница Иоанна Лествичника 49
- Литургия, см. Служба
- Моление о чаше в Гефсиманском саду 98
- Мученичество св. Трифона 396
- Небесная литургия 148, 190, 239, 247, 266, 273, 310
- Небесный двор 165, 239, 247, 262, 419–421, 426, 490
- Недреманное око 154, 254, 295
- «Не рыдай мене, Мати» 284, 372, 373, 420
- Обращение Павла 166
- Омошение ног 278, 518
- Оплакивание Христа 37, 40, 59, 151, 389, 416, 491, 538
- Отречение Петра 141, 516
- Перенесение мощей св. Симеона Немани 465
- Перенесение тела Стефана Первовенчанного 374
- Первые шаги Богоматери 163
- Пир в Кане Галилейской 102, 145, 148, 298, 389, 302, 305, 484
- Плач Рахили 512
- Побиение камнями св. Стефана 433

- Погребение Богоматери 150  
 Погребение епископа Феодора 387, 388  
 Погребение патриарха Иоанникия 209, 210  
 Подготовка клиньев для Распятия Христа 418  
 Поклонение жертве 27, 42, 45, 48, 54, 80, 81, 83, 87, 04, 05, 07, 109, 110, 115, 116, 144, 147, 148, 161, 163, 176, 179, 180, 183, 185, 188, 192, 197, 201, 202, 206, 219, 225, 230, 239, 247, 249, 251, 255, 258, 260, 262-264, 267, 273, 290, 302, 331, 332, 338, 342, 354, 365, 372, 384, 402  
 Поклонение волхвов 303, 529  
 Положение во гроб 40, 151  
 Получение серебряников Иудой 396  
 Поругание Христа 385, 421, 149  
 Предательство Иуды 50, 98, 132, 230, 263, 461  
 «Предста царица» 211, 212, 218, 393, 414, 420  
 Преображение 37, 95, 116, 155, 164, 174, 201, 338, 390  
 Подготовка жертвы (хлеба и вина к Евхаристии) 97, 239, 240  
 Притча о богатом и бедном Лазаре 298  
 Притча о богаче, приготовляющем себе житницы 187  
 Притча о лепте вдовицы 281  
 Притча о мытаре и фарисее 295  
 Притча о немущем одеяния брачна 298  
 Притча о пяти хлебах и двух рыбах 434  
 Притча о разумных и неразумных девах 193, 393  
 Притча о царе, сотворившем брак сыну своему 532  
 Причащение апостолов 26, 34, 37, 48, 51, 89, 109, 112, 114, 116, 129, 131, 132, 145, 147, 148, 163, 176, 180, 183, 206, 225, 243, 253, 255, 273, 283, 333, 342, 354, 357, 384, 396, 472  
 Причащение Марии Египетской 176  
 Проповедь Иоанна Предтечи 164  
 Псалом 149, иллюстрация 498  
 Распятие 50, 89-92, 111, 116, 164, 171, 176, 240, 251, 263, 309, 347, 357, 369, 363, 366, 384, 402, 424, 426, 545  
 Рождественская стихира («Что ты принесем») 56, 144, 206, 346, 381, 382, 413, 428  
 Рождество Богородицы 37, 129, 132, 147, 154, 163, 174, 36, 132, 212, 477, 558  
 Рождество Иоанна Предтечи 199  
 Рождество Христово 28, 64, 74, 97, 116, 174, 201, 210, 230, 240, 242, 243, 263, 348, 371, 372, 436, 123, 241, 463, 474  
 Сербский державный собор 160, см. также Циклы  
 Служба Василия Великого 27, 32, 331, 452  
 Смерть королевы Анны 368-371  
 Смерть епископа Меркурия 377  
 Снятие со креста 37, 59, 92, 97-99, 171, 336, 361, 418, 436, 454  
 Собор архангелов 32  
 Собор Богородицы, см. Рождественская стихира  
 Собор короля Стефана 206, 207  
 Собор Симеона Немани против еретиков 131, 377  
 Сошествие во ад (см. также Воскресение Христово) 31, 97, 116, 151, 338, 389, 539  
 Сошествие Святого духа 109, 116, 125, 230, 243, 399, 402  
 Стихира Иоанна Дамаскина на Успение Богородицы 142  
 Сретение 31, 37, 74, 87, 98, 99, 116, 210, 348  
 Страшный суд 32, 49, 102, 119, 120, 142, 151, 153, 166, 180, 193, 200, 218, 181, 310, 338, 339, 348, 363, 370, 387, 143, 152  
 Суд Пилата 345, 385  
 Тайная вечеря 26, 50, 109, 140, 276, 370, 482  
 Уверение Фомы 109, 116  
 Успение Богородицы 28, 44, 45, 89, 98-100, 118, 125, 129, 144, 145, 150, 151, 163, 181, 190, 201, 206, 238, 240, 252, 258, 262, 263, 285, 300, 329, 338, 361, 369, 371, 372, 376, 380, 382, 384, 385, 387, 389, 396, 412, 420, 480, 520, 542, 549, 553  
 Успение св. Гавриила Лесновского 408  
 Филипп, апостол и еввух царицы эфиопской 167  
 «Хвалите Господа...» 407  
 Христос благословляет апостолов перед Вознесением 98, 99  
 Христос перед Каиафой 516

- Христос перед Пилатом 50, 141  
 Чин Проскомидии 168, 180  
 Чудо в Хонех 50, 53–54, 462  
 Шествие на Голгофу 140, 478  
 Явление Христа апостолам 98, 109, 112, 116  
 Явление Христа женам-мироносицам 116  
 Явление Христа Марии Магдалине («Noli me tangere») 382
- Сысоевац, монастырь с расписанным храмом** 278, 291–293, 294, 428, 433–434
- Сысой, духовник 292
- Твртко, боснийский бан и король** 234  
 Тихомир, жупан рашский 76, 77  
 Томашевич Стефан, боснийский король 307  
 Топлица, село с храмами 307  
 Торчелло, остров с собором 80, 83, 355  
 Трапезунт 136
- Трескавац, монастырь с церковью Успения Богоматери** 12, 164–165, 171, 212, 213–215, 225, 233, 239, 262, 284, 300, 392–393, 395, 414, 417, 419, 420, 425, 214, 226, 490
- Триест 80  
 Трикала, село с церковью 214, 229  
 Триптих короля Андрея III, см. Берн  
 Трифон, иудей 391  
 Трогир, епископская митра 350  
 Тутич Драгослав, вельможа 183  
 Тырново 102
- Углеша Деспотович, сын Иоанна Углеши** 228
- Ульпиана, город на Косовом поле 19  
 Улярица, скит 408  
 Урош I, великий жупан Рашки 76  
 Урош II, великий жупан Рашки 76  
 Урош I, сербский король 113, 115, 120, 122, 127, 141, 187, 211, 221–223, 371, 379, 387, 398, 403, 404, 422  
 Урош, сын севастократора Влатко 224  
 Урош, царь, сын царя Душана 164, 170, 173, 179, 204, 205, 217, 224, 225, 234, 268, 392, 409, 503  
 Урошниц, сын короля Драгутина 131
- Феодор, властитель Эпира** 48  
 Феодор, деспот 263
- Феодор, живописец Руденицы 284, 285, 431, 432  
 Феодор, миниатюрист 305  
 Феодор Метохит 137, 346  
 Феодор Савин, которский живописец 284, 431, 432  
 Феодор Спан, книжник, хиландарский монах 113  
 Феодора, болгарская царица 418  
 Феодосий, книжник 92, 93, 360, 361  
 Феологиты, охридское семейство (род) 342  
 Феофан Грек, живописец 243, 244  
 Феофилакт, архиепископ Охридский 44  
 Фессалия, область 160–161, 204, 227, 229, 230, 232, 268  
 Фессалоники, см. Салоники  
 Филофей Коккин, патриарх Константинопольский 420  
 Фокида, местность, церковь Св. Луки 31, 64, 331  
 Фома, архидиакон из Сплита 348  
 Фра Вита, строитель храма в Дечанах 171
- Хайко, в монастыре Харитон** 253  
 Халкидон, монастырь Св. Авксентия 31  
 Херцег-Нови 75, 236  
 Хиландар, см. Афон  
 Хиос, монастырь Неа Мони 31, 331  
 Хлудовская Псалтирь, см. Москва, Гос. Исторический музей  
 Хоматпан, см. Димитрий Хоматпан, архиепископ Охридский  
 Хранич Сандаль, вельможа из Герцеговины 236  
 Хребеляновичи, сербские вельможи 268  
 Хрельо (Хреля, Реля Крылатица), протосеваст 180, 401  
 Христос 20, 26, 32, 42, 56, 60, 64, 67, 98, 99, 111, 121, 130, 146, 149, 174, 176, 180, 185, 197, 200, 203, 209, 218, 20, 225, 228, 251, 263, 273, 278, 283, 290, 298, 309, 310, 331, 340, 342, 349, 350, 355, 357, 366, 390, 421, 104  
 Агнец 332, 372  
 Ангел Великого совета 56, 345  
 Ветхий деньми 110, 195, 206, 338, 387, 390, 400  
 во гробе 122, 240, 372, 373, 436

- во славе 331  
 Жертва 331  
 Иерей 192, 251  
 Кормитель 102, 363, 405, 103  
 Логос 172, 240  
 на престоле 69, 94, 126–127, 183, 214, 390  
 Нерукотворенный образ 116, 180, 370  
 Пантократор 148, 163, 268, 190, 192, 222, 239, 257, 258, 273, 310, 332  
 с архангелами 32, 115  
 с пророками 116, 125, 239, 382  
 священник 54, 223, 336  
 Спас и Жизнедавец 252  
 Судия из Страшного суда 70, 193, 211, 388  
 Царь 165, 239, 262, 338, 393, 420  
 Эвергет 262  
 Эммануил 32, 165, 174, 193, 206, 239, 240
- Христофор Митиленский, византийский поэт 165, 393
- Хрисовул Стефана Первовенчанного Жиче 144
- Цамблак Григорий, писатель 165**
- Циклы**  
 Авгарова легенда 206, 411  
 Акафист Богородице 142, 167, 168, 206, 208, 215, 240, 246, 396, 411–412, 415, 419–422  
 Архангела Михаила деяния и чудеса 190, 192, 206, 406  
 Бытие 167, 395  
 Вселенские соборы 119, 120, 122, 124, 127, 129, 131, 142, 166, 172, 186, 199, 206, 287, 370, 377, 380, 396, 399, 403, 410, 412, 432, 286  
 Великие праздники 55, 59, 77, 78, 87, 98, 104, 140, 142, 146, 148, 151, 155, 163, 166, 170, 172, 176, 179, 180, 183, 185, 190, 197, 198, 210, 206, 211, 217, 218, 220, 222, 229, 230, 249, 250, 260, 264–267, 277, 279, 281, 282, 284, 287, 288, 290, 295, 300, 385, 402  
 Деяния апостолов 167, 206–208, 300, 394, 396, 412, 166, 167, 502  
 Житие Богородицы 55, 122, 124, 129, 140, 146, 148, 151, 163, 166, 172, 176, 185, 195, 206, 215, 281, 300 (апокрифы), 302, 345, 370, 373, 385, 387, 392, 396, 403, 412, 414, 435, 436
- Жития святых**  
 Антония Великого 206  
 апостолов Петра и Павла 412  
 Арсения I, архиепископа Сербского 176, 400  
 Василия Великого 329  
 Димитрия 143, 167, 172, 206, 242, 376, 395, 396, 399  
 Георгия 114, 126, 143, 148, 150, 167, 187, 224, 338, 385, 396  
 Или 106–108, 106, 107, 206, 364–365  
 Иосиф Прекрасный, цикл, притчи 119, 120, 198, 369  
 Иоанна Предтечи 55, 167, 176, 192, 198, 206, 329  
 Иоанна Рильского 180, 402  
 Николы 121, 130, 142, 148, 151, 166, 167, 222, 242, 245, 246, 288, 377, 385, 396, 416, 420, 289  
 Св. Петки 266  
 Петра и Павла 207, 208  
 Саввы Сербского 374  
 Саввы Освященного 144  
 Симеона Немани 96, 374
- Земная жизнь Христа (см. также Великие праздники) 42, 48, 96, 109, 116, 118, 124, 129, 144, 224, 261, 288, 295, 298, 300, 336, 420, 436**  
 календарь (месяцеслов) 148, 151, 163, 166, 174, 242, 384–385, 389, 393, 396, 420  
 Канон на исход души 114, 200  
 мучения апостолов 207, 333  
 Сербские Соборы 375, 398
- Страсти Христовы 50, 55, 59, 60, 129, 140, 142, 146, 148, 151, 163, 166, 183, 186, 190, 206, 209, 211, 212, 222, 229, 242, 249, 250, 252, 254, 266, 267, 277, 281, 282, 284, 287, 288, 290, 295, 404**
- Цикл сцен по Воскресении Христовом 151, 163, 176, 206, 242**  
 Чудеса и притчи Христовы 55, 104, 142, 146, 148, 151, 166, 170, 180, 187, 190, 195, 206, 209, 221, 242, 243, 277, 282, 287, 292, 295, 300, 302, 402  
 Чудеса архангелов 50
- Црновичи, зетские власти 236**
- Часлав, князь 73**  
 Чикаго, Университетская библиотека, Евангелие cod. 131 250, 423–424



**Штип** 137, 179, 406

Народный музей 34, 330, 333

Церковь Св. Архангелов 401

**Элассон**, церковь Богоматери Олимпиотиссы 139**Эпир**, область в Греции 53, 136, 161,

204, 229, 230, 232

**Эпирский деспотат** 25, 48, 53**Эсфигменская грамота деспота Георгия**,

см. Афон, Эсфигмен

**Exultet**, рукописные свитки из Южной  
Италии 64, 352**Юстиниан**, император 385**Юстиниана Прима** 16, 195**Янина (Иоаннина)** 204, 229*Составитель Э. С. Смирнова*

## Словарь терминов

Доместик	один из высших воинских чинов в Византии.
Жупан	областной правитель в средневековой Сербии. Великий жупан — титул верховного правителя в Сербии (Рашке) в XI — начале XIII века, до принятия Стефаном Первовенчанным в 1217 году королевского титула.
Задужбина	(в Сербии) мемориал, храм или монастырь, строившийся «за душу» при жизни заказчика, впоследствии служивший ему усыпальницей.
Кафаревуса	(греч., букв.: «очищенная»), нормализованный архаизирующий язык греческой научной и художественной литературы, в отличие от разговорного — димотики.
Клепало	сухая доска, в которую звонарь бьет вместо колокола.
Прония	система крупного условного землевладения, при которой владельцы (прониары), получая обычно от государства в пожизненное пользование землю с зависимым населением, были обязаны нести за это военную службу.
Референдарий	в Византии чиновник патриархии или автокефальной архиепископии, ведавший связями с императорским двором.
Севаст	византийский придворный титул.
Севастократор	в Византии (и отсюда в Болгарии и Сербии) один из высших аристократических титулов, обычно жаловавшийся членам и родственникам правящей династии. Введен при императоре Алексее I Комнине (1081—1118).
Суффраган	викарий, лицо в высшей церковной администрации с номинальным архиерейским титулом.
Тепчий	один из высших придворных чинов в средневековой Сербии и Боснии.
Хартофилак	чиновник при властительском или архиерейском дворе, хранитель архива и библиотеки.
Хартуларий	один из высших чинов византийской администрации.
Этериарх	один из высших византийских воинских чинов. Великий этериарх — командир великой этерии, корпуса иноземных хранителей императора.
Юстиниана Прима	Первая Юстиниана, архиепископия, основанная в царствование императора Юстиниана I и получившая от него широкий круг привилегий. В средние века отождествлялась с Охридской архиепископией.

## Перечень основных изданий по тематике книги, опубликованных после 1973 г.

Приводятся индивидуальные и коллективные монографии, а также сборники (в основном, вышедшие на базе прошедших симпозиумов). Не указываются многочисленные статьи, опубликованные в югославских изданиях («Зограф», Белград; «Зборник за likovne umetnosti», Нови Сад; «Зборник радова Византолошког института», Белград; «Хиландарски зборник», Белград, и др.), а также в продолжающихся изданиях и сборниках в других странах. Работы, появившиеся после выхода книги В. Джурича, углубляют содержащиеся в ней положения и уточняют детали, не меняя общей концепции.

### Монографии

*Бабић Г.* Краљева црква у Студеници. Београд, 1987.

*Бабић Г., Кораћ В., Турковић С.* Студеница. Београд, 1986.

*Богдановић Д., Бурић В. Ј., Медаковић Д.* Хиландар. Београд, 1978.

*Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998.

*Габелић С.* Циклус Арханђела у византијској уметности. Београд, 1991.

*Грозданов Цв.* Охридско зидно сликарство XIV века. Београд, 1980.

*Грозданов Цв.* Студије за охридскиот живопис. Скопје, 1990.

*Грозданов Цв., Хадерман Мисгвиш Л.* Курбиново [=Grozdanov Cv., Hadermann-Misguich L. Kurbinovo]. Скопје, 1992.

*Ђорђевић И. М.* Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића. Београд, 1994.

*Бурић В. Ј., Турковић С., Кораћ В.* Пећка Патријаршија. Београд, 1990.

*Бурић В. Ј., Бабић-Ђорђевић Г.* Српска уметност у Средњем веку. Београд, 1997. Кн. 1: X—XIII в.; кн. 2: XIV—XVI в.

*Бурић С.* Љубостиња: Црква Успења Богородичног. Београд, 1985.

- Ивић П., Ђурић В. Ј., Ђирковић С.* Есфигменска повеља деспота Ђурђа. Београд; Смедерево, 1989.
- Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шаkota М.* Манастир Студеница. Београд, 1986.
- Панић Д., Бабић Г.* Богородица Љевинска. Београд, 1975.
- Петковић С.* Иконе манастира Хиландара. Хиландар, 1997.
- Петковић С.* Морача. Београд, 1986.
- Радовановић Ј.* Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века. Београд, 1988.
- Суботић Г.* Охридска сликарска школа XV века. Београд, 1980.
- Тодић Б.* Манастир Ресава. Београд, 1995.
- Тодић Б.* Српско сликарство у доба краља Милутина. Београд, 1998.
- Тодић Б.* Старо Нагоричино. Београд, 1993.
- Тодић Б.* Грачаница: Сликарство. Београд; Приштина, 1988.
- Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975
- Protović J.* Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska: Geschichte, Architektur und Malerei einer palaiologenzeitlichen Stiftung des serbischen Prinzen Andreaš. Wien, 1997.
- Simic-Lazar D.* Kalenić et la dernière période de la peinture byzantine. Skopje; Paris, 1995
- Subotić G.* Terra sacra: L'arte del Cossovo. Milano, 1997.
- Сборници**
- Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1987 / Ред. В. Ј. Ђурић. Београд, 1991.
- Дечани и византијска уметност средином XIV века. Међународни научни скуп поводом 650 година манастира Дечани, септембар 1985 / Ред. В. Ј. Ђурић. Београд, 1989.

- Зидно сликарство манастира Дечана: Грађа и студије / Ред. В. Ђурић [сборник работ учасникoв семинара проф. Горданы Бабич в Белградском универзитете]. Београд, 1995
- Манастир Ресава: Историја и уметност. Научно скуп «Манастир Манасија и његово доба», Деспотовац, 21–22.8. 1994 /Ред. В. Ј. Ђурић. Деспотовац, 1995.
- Манастир Хиландар / Ред. Г. Суботић. Београд, 1998.
- Милешева у историји српског народа. Међнародни научни скуп поводом седам и по векова постојања, јуни 1985 /Ред. В. Ј. Ђурић. Београд, 1987.
- Свети Сава у српској историји и уметности. Међнародни научни скуп. Београд, 1998.
- Студеница и византијска уметност око 1200 године. Међнародни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ, септембар 1986 /Ред. В. Кораћ. Београд, 1988.
- Црква Светог Луке кроз вјекове. Научни скуп поводом 800-годишнице цркве Светог Луке у Котору. Котор, 20-22 октобар 1995 /Ред. В. Кораћ, секр. В. Милановић. Котор, 1997.
- L'art de Thessalonique et des pays balkanique et les courants spirituels au XIVe siècle. Recueil des rapports du IVe colloque serbo-grec, Belgrade 1985. Belgrade, 1987.
- Serbs in European Civilization /Ed. R. Samardžić, M. Duškov. Beograd, 1993.
- Βυζαντιο και Σερβια κατa τον ΙΔ' αιώνα. Αθήνα, 1996.
- Серия «Споменици српског сликарства Средњег века»**  
[издание графических схем фресковых ансамблей].
1. Живковић Б. Каленић. Београд, 1982.
  2. Он же. Манасија. Београд, 1983.
  3. Он же. Сопoћани. Београд, 1984.
  4. Он же. Жича. Београд, 1985.
  5. Он же. Поганово. Београд, 1986.

6. *Он же.* Доња Каменица. Београд, 1987.
7. *Он же.* Грачаница. Београд, 1989.
8. *Он же.* Раваница. Београд, 1990.
9. *Он же.* Богородица Љевишка. Београд, 1991.
10. *Он же.* Милешева. Београд, 1992.
11. *Он же.* Павлица. Београд, 1993.

**В 1998—1999 гг. в издательстве «Индрик»  
вышли книги:**

ПОЛУТРОПОН. К 70-летию В. Н. Топорова.

Автопортрет славянина. (Серия: Библиотека Института славяноведения РАН, 12).

*Афиногенов Д. Е.* Константинопольский патриархат и иконоборческий кризис в Византии (784—847).

Балто-славянские исследования 1997. Сборник научных трудов.

Брестская уния 1596 г. и общественно-политическая борьба на Украине и в Белоруссии в конце XVI — первой половине XVIII в. Часть 2. Брестская уния 1596 г.: Исторические последствия события / Отв. ред. Б. Н. Флоря. (Серия: Библиотека Института славяноведения и балканистики РАН, 12).

*Васильев М. А.* Язычество восточных славян накануне Крещения Руси. Религиозно-мифологическое взаимодействие с иранским миром. Языческая реформа князя Владимира.

*Ведина Т. И.* Русская языковая картина мира сквозь призму словообразования (макрокосм). (Серия: Библиотека Института славяноведения РАН, 10).

Геннадий. Сборник к 70-летию академика Г. Г. Литаврина. (Институт славяноведения РАН).

*Горизонтов Л. Е.* Парадоксы имперской политики: поляки в России и русские в Польше.

Дардские и иллирийские языки. (Серия: Языки мира) / Отв. ред. Д. И. Эдельман, А. Л. Грюнберг.

*Евсеева Л. М.* Афонская книга образцов XV века. О методе работы и моделях средневекового художника.

*Зеленин Д. К.* Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1917—1934 гг. / Сост. А. Л. Топорков (Серия: Традиционная духовная культура славян / Из истории изучения).

Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Загадка как текст. 2. (Институт славяноведения РАН).

*Лабинцев Ю. А., Щавинская Л. Л.* Белорусско-украинско-русская православная книжность межвоенной Польши. Исследования и публикации по материалам экспедиции 1996 г. (Институт славяноведения РАН).

Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке / Отв. ред. Н. Д. Арутюнова, И. Б. Левонтина.

*Масленников А. А.* Эллинская хора на краю Ойкумены. Сельская территория европейского Боспора в античную эпоху.

*Поляков Г. Ф.* Предание о рогатой матери-оленихе в «Белом пароходе» Чингиза Айтматова. Историко-литературный анализ.

Саввина книга. Древнеславянская рукопись XI, XI—XII и конца XIII века. Ч. 1. Рукопись. Текст. Комментарий. Исследование / Изд. подгот. О. А. Князевская, Л. А. Коробенко, Е. П. Догмаджиева.

*Ситникова Н. В.* «Третий Рим». Истоки и эволюция русской средневековой концепции. XV—XVI вв.

Славянские этюды. Сборник к юбилею С. М. Толстой.

Славянский альманах 1997.

Славянский альманах 1998.

Славянское и балканское языкознание. Проблемы лексикологии и семантики. Слово в контексте культуры.

*Снегирев И. М.* Русские народные пословицы и притчи / Изд. подг. Е. А. Костюхин. (Серия: Традиционная духовная культура славян / Издание памятников).

*Ферран М.* Монументальная фраза древнерусских писателей.

*Фонкич Б. Л.* Греческие рукописи европейских собраний. Палеографические и кодикологические исследования 1988—1998 гг.

*Шемякин А. Л.* Идеология Николая Пашича. Формирование и эволюция (1868—1891).

Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского. Ранняя русская редакция / Изд. подгот. Г. С. Баранкова. (Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН).

Foreign customers may order the above titles  
by E-mail: [matt@got.mmtel.ru](mailto:matt@got.mmtel.ru)  
or by fax: (095) 938-57-15  
tel. (095) 938-01-00



По вопросам приобретения книг обращаться по адресу:  
117334, Москва, Ленинский проспект 32-а,  
Институт славяноведения РАН (для издательства «Индрик»)  
тел. (095) 938-01-00  
тел./факс (095) 938-57-15  
E-mail: matt@got.mmtel.ru

Научное издание

Джурич В.

Византийские фрески. Средневековая Сербия,  
Далмация, славянская Македония

Научный редактор

*Э. С. Смирнова*

Корректор

*Р. Агеева*

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.  
Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Гарнитура «Школьная». Печать офсетная.  
37,0 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 4468  
Отпечатано с оригинал-макета  
в ОАО «Типографии «Новости»»  
107005, Москва, ул. Фр. Энгельса, д. 46





