

А. Захарова

ФРЕСКИ ЦЕРКВИ ПАНАГИИ МАВРИОТИССЫ
В КАСТОРЬЕ¹

Ансамбль фресок первого слоя в церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье до сих пор еще недостаточно изучен. Эти фрески столь необычны по стилю и иконографии, что среди исследователей существуют серьезные расхождения в датировке росписи: начало XII в. или начало XIII в. Сторонники датировки ансамбля началом XII в. – С. Пелеканидис², О. Демус³, Э. Уортон Эпстейн⁴, Д. Мурики⁵, Н. Муцопулос⁶, В.Д. Сарабьянов⁷, О.С. Попова⁸. Основные аргументы этих исследователей – расположение слоев росписи в нартексе и стилистические аналогии с другими произведениями провинциальной монументальной живописи начала XII в. На датировке памятника началом XIII в. настаивают М. Хадзидакис⁹, В. Джурич¹⁰, Л. Хадерманн-Мизгиш¹¹ и др.¹²

¹ Прежде всего, нам хотелось бы выразить искреннюю благодарность О.С. Поповой и В.Д. Сарабьянову за рекомендации и слайды.

² *Πελεκανίδης Σ.* Καστοριά. Βυζαντινά Τοιχογραφήματα. Θεσσαλονίκη, 1953. Πιν. 63–86 (ансамбль датирован концом XI в., во всех остальных работах – началом XII в.); *Idem.* Rapports complémentaires / Actes de 12-ème CIEB, Ochride, 1961. Beograd, 1963. P. 354–355; *Idem.* I più antichi affreschi di Kastoria // Corsi di cultura sull' arte ravennate e bizantina. Ravenna, 1964. P. 351–365; *Idem.* Χρονολογικά προβλήματα τῶν τοιχογραφῶν τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς τῆς Παναγίας Μαυριώτισσας Καστοριάς // Αρχαιολογική Εφημερίς, 1978. Σ. 147–159; *Idem.* Panagia Mavriotissa / *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 66–75.

³ О. Демус сначала отнес фрески Мавриотиссы к раннему XIII в. (*Demus O.* Die Entstehung des Paläostilgenstils / Berichte zum XI. Internationalen Byzantinistenkongress. München, 1958. IV, 2, S. 26), но позднее присоединился к точке зрения Пелеканидиса (*Demus O.* Rapports complémentaires. P. 344).

⁴ *Wharton Epstein A.* Middle Byzantine Churches of Kastoria // Art Bulletin, June 1980. P. 202–207; *Eadem.* Frescoes of the Mavriotissa Monastery Near Kastoria: Evidence of Milleniarism and Anti-Semitism in the Wake of the First Crusade // Gesta. 1982. XXI/1. P. 21–29.

⁵ *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // DOP. 1980–1981. Vol. 34–35. P. 100–102.

⁶ *Μουτσόπουλος Ν.* Καστοριά, Παναγία η Μαυριώτισσα. Αθήνα, 1967 (фрески датированы концом XII в.); в кн.: Εκκλησίες τῆς Καστοριάς, 9ος-11ος αιώνας. Θεσσαλονίκη, 1992. Σ. 412–430 автор согласился с датировкой росписей ранним XII в.

⁷ *Сарабьянов В.Д.* Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. 1994. 4/94. С. 304. Примеч. 15; *Он же.* Стилистические основы фресок Антониева монастыря // ДРИ. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 56–82. Примеч. 30.

⁸ *Попова О.С.* Мозаики Михайловского монастыря в Киеве в византийское искусство конца XI – начала XII веков // ДРИ. Русь и страны византийского мира. XII век. 1999. С. 344–364.

⁹ *Chatzidakis M.* Aspects de la peinture murale du XIII-ème siècle en Grèce // Symposium de Sopocani, 1965. Beograd, 1967. P. 64–65; *Idem.* Panagia Mavriotissa. Supplementary Note // *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 76–81.

¹⁰ *Ђурић В.Ј.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1976. С. 16, 19, 185; *Idem.* La peinture murale byzantine // Actes du XV-ème CIEB. Athènes, 1976. I. Athènes, 1979. P. 217–218.

¹¹ *Hadermann-Misguich L.* Kurbinovo: Les fresques de St George et la peinture byzantine au XII-ème siècle. Bruxelles, 1975. P. 37–38. Not. 53, 55; *Eadem.* La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII siècle // Actes du XV-ème CIEB. Athènes, 1976. I. Athènes, 1979. P. 268–269; *Eadem.* A propos de la Mavriotissa de Castoria. Arguments iconographiques pour le maintien de la datation des peintures dans la première moitié du XIII-ème siècle // Studia slavico-byzantina et medievalia europensia. I. 1988. Sofia, 1989. P. 143–148.

¹² *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. I. С. 133–134; *Skawran K.M.* The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 180; *Tomeković S.* Le maniérisme dans l'art mural à Byzance (1164–1204). P., 1984. I. P. 37; *Malmquist T.* Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Uppsala, 1979. P. 127–128 и др.

Приверженцы этой позиции считают более раннюю датировку невозможной из-за обилия редких иконографических сюжетов, более распространенных в живописи XIII–XIV вв. Настоящая статья посвящена обоснованию и уточнению ранней датировки на основании более детального стилистического анализа и расширения круга аналогий в искусстве первой трети XII в.

Относительно истории монастыря в науке до недавнего времени бытовало мнение М. Ласкариса¹³, согласно которому Мавриотисса – современное название древнего монастыря Месонисиотиссы, упоминающегося в акте 1385 г. из коллекции Севастьянова¹⁴. Это отождествление Мавриотиссы с Месонисиотиссой опроверг Г. Суботич¹⁵. По сей день в источниках не обнаружено никаких сведений о монастыре Мавриотиссы до XVII в. Данные эпиграфики, к сожалению, тоже пока не могут пролить свет на историю монастыря. Т. Папамасторакис¹⁶, исследовавший фрески 1259–1264 гг. на наружной стороне южной стены нартекса, впервые прочитал надпись, сопровождающую образ Богородицы в нише на фасаде: η Μαβρηωτισσα. Таким образом, монастырь уже в середине XIII в. носил это имя. Кроме того, было предпринято несколько попыток расшифровать остатки ктиторской надписи в алтаре, помещенной рядом с изображением коленопреклоненного монаха на более позднем слое штукатурки¹⁷. Однако ввиду плохой сохранности надписи сейчас уже трудно судить, насколько корректны предложенные расшифровки. Еще одна возможная точка опоры для уточнения времени основания монастыря – изображение двух императоров на наружной стене нартекса, один из которых – Михаил VIII Палеолог, а второй, вероятно, – Алексей Комнин¹⁸.

Фрески Мавриотиссы сохранились фрагментарно и принадлежат к нескольким разновременным этапам росписи. Очевидно, правильно разделение слоев, предложенное Э. Уортон Эпстейн¹⁹. По ее мнению, к интересующему нас первому слою относятся фрески нижней части апсиды и алтарной стены (нижние части фигур Богородицы и архангелов в конхе, евангелисты, святители; фигура Богородицы из “Благовещения”, святые врачи, столпники и диакон Евпл в нише), западная стена наоса (“Пятидесятница”, “Омовение ног”, “Распятие”, “Предательство Иуды” и “Успение”) (рис. 1) и фрески нартекса, кроме композиции “Крещение” (“Страшный Суд”, пять мучеников Севастийских, Константин и Елена) (рис. 2). Второй этап росписи – композиция “Крещение” в нартексе, написанная на слое штукатурки, наложенном поверх слоя “Страшного Суда”. Наиболее поздняя из трех фаз – росписи наружной стороны южной стены нартекса 1259–1264 гг., и, возможно, одновременные им фрески верхней части апсиды и алтарной стены, восстановленные после обвала восточной стены и конхи. В апсиде примерно на уровне колен фигур Богородицы Платитеры и архангелов проходит длинная горизонтальная трещина, по две стороны от которой живопись заметно различается по цвету, стилю и использованию золота. На отдельных вставках штукатурки выполнено изображение коленопреклоненного монаха-ктитора у ног Богородицы и ниже – медальон с изображением Христа-Эммануила, возможно, повторяющий более раннее изображение²⁰.

Следует признать, что реконструкция полной фресковой декорации храма при частичной сохранности и отсутствии источников невозможна. Следовательно, невоз-

¹³ *Lascaris M.* Deux chartes de Jean Uroš // *Byzantion*. 1957. Т. 24–25. Р. 320.

¹⁴ *Каждан А.П.* Два поздневизантийских акта из коллекции Севастьянова // *ВВ*. 1949. Т. 2. С. 313–320.

¹⁵ *Суботич Г.* Манастир Богородице Месонисиотисе // *ЗРВИ*. 1987. XXVI. С. 125–168.

¹⁶ *Папамасторакис Т.* Ενα εικαστικό γυμνάσιο του Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: οι εξωτερικές τοιχογραφίες στο καθολικό της μονής της Μαυριώτισσας στην Καστοριά // *ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'*. Τόμος ΙΕ'. 1989–1990. Σ. 221–240.

¹⁷ Библиография по этому вопросу: *Δρακόπουλου Ε.* Η πόλη της Καστοριάς τη βυζαντινή εποχή (12ος–16ος αιώνας). Αθήνα, 1997. Σ. 80–81.

¹⁸ *Папамасторакис Т.* *Op. cit.*

¹⁹ *Wharton Epstein A.* Middle Byzantine Churches... Другие мнения: *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Р. 67, 76–77, 81.

²⁰ *Сарабьянов В.Д.* Программные основы... Примеч. 67.

можно и правильная интерпретация смысла программы²¹. Отдельные редкие иконографические сюжеты в росписях Мавриотиссы достаточно подробно разбираются в работах Пелеканидиса, Уортон Эпстейн и особенно Хадерманн-Мизгиш, поэтому мы ограничимся только их перечислением. Необычное размещение евангелистов в апсиде, вероятно, можно объяснить стремлением художника имитировать иерархию системы росписи крестово-купольного храма²²; также для первой трети XII в. редко изображение “Службы св. отцов”²³. Необычно изображение обморока Богоматери, фигур Церкви и Синагоги и изгиб тела Христа в композиции Распятия²⁴; в Успении – изображение эпизода с иудеем Афонием и расположение апостолов и ангелов по разные стороны ложа Богоматери²⁵. В “Страшном Суде” наряду с группами грешников изображены три фигуры с подписями и атрибутами их грехов: ростовщик с кошельком, клеветник и обманывающий при взвешивании с весами на шее²⁶; также в этой композиции имеется редкое изображение блудниц, терзаемых змеями²⁷. Эти иконографические особенности являются основным аргументом сторонников датировки фресок ранним XIII в. Однако тот факт, что почти каждый из этих мотивов существовал в иконографической традиции до XIII в., дает возможность настаивать на ранней датировке, в пользу которой говорят археологические и стилистические данные.

Terminus ante quem для датировки основного объема росписи Мавриотиссы – вре-

- ²¹ Попытка интерпретировать программу росписи была предпринята Уортон Эпстейн (*Wharton Epstein A. Frescoes...*). По ее мнению, в Мавриотиссе росписи изначально были только в алтарной части, на западной стене и в нартексе. Исходя из этого, автор интерпретирует программу росписи как имеющую ярко выраженную эсхатологическую окраску; далее развиваются гипотезы об отражении в иконографии ожидания конца света и всплеска антисемитизма в Касторье. Такой подход представляется нам неверным, а аргументация высказанной гипотезы – недостаточной. Более вероятно, что росписи сохранились далеко не полностью.
- ²² Изображения евангелистов в медальонах также были в апсиде церкви св. Варвары в Соганлы в Каппадокии, 1006/1021 г. (*Restle M. Die byzantinische Malerei in Kleinasien. Recklinghausen, 1967. III. N XLVI. Taf. 433–434*). Пелеканидис считает аналогичным размещение образов евангелистов в восточной части храма в Каранлык килисе в Гёреме (*Pelekanidis S. I più antichi affreschi... P. 362; Restle M. Op. cit. II. N XXII. Taf. 224–225*).
- ²³ Впервые эта композиция появляется в церкви Богородицы Елеусы в Велюсе (1085–1093) и в монастыре Оснос Хризостомос в Кутсовендис на Кипре (1092–1102). По составу и числу святителей к Мавриотиссе ближе композиции в храмах Панагии Космосотиры в Феррах (1152 г., северная и южная стена; *Panayotidi M. The Wall Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferrai (Vira) and Stylistic Trends in 12th Century Painting // Byzantinische Forschungen. 1989. XIV. P. 459–484*) и св. Пантелеймона в Нерези (1164 г., апсиды). Актуальность этого сюжета в конце XI–XII вв. и существование более ранних датированных композиций, по нашему мнению, оправдывает возможность появления такой иконографии в Мавриотиссе в первой трети XII в.
- ²⁴ Эти мотивы в композиции Распятие, по мнению Л. Хадерманн-Мизгиш (*A propros... P. 146–147*) и М. Хадзидакиса (*Aspects...; Panagia Mavriotissa... P. 78*), исключают раннюю датировку Мавриотиссы, так как не встречаются в монументальной живописи до конца XII в. Однако сама Хадерманн-Мизгиш и Пелеканидис (*Πελεκανίδης Σ. Χρονολογικὰ προβλήματα...*) приводят примеры появления этих мотивов в более ранних рукописях и рельефах слоновой кости.
- ²⁵ Особенности иконографии композиции Успения в Мавриотиссе заслуживают отдельного исследования. Здесь мы ограничимся лишь перечислением аналогий в живописи до XIII в. Эпизод с Афонием: фреска Йиланли килисе в долине Ихлара в Каппадокии (*Thierry N. et M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagı. P., 1963. Pl. 51b*); западные врата Суздальского собора (*Янин В.Л. О датировке врат Суздальского собора // СА. 1959. № 3. С. 96; Вагнер Г.К. Белокаменная резьба Древнего Суздаля. М., 1975. С. 126 и 134; рубеж XII–XIII вв.*). Расположение апостолов и ангелов: фрески храмов свв. Бессребнников в Касторье (*Πελεκανίδης Σ. Καστοριά... Πιν. 14β, конец XII в.*) и Панагии Амазгу на Кипре (*Boyd S. The Church of Panagia Amasgou, Monagry (Cyprus) and its Wall Paintings // DOP. 1974. Vol. 28. P. 276–350. Pl. 40–43, второй слой, около 1200 г.*).
- ²⁶ *Garidis M. Les Punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier (du XII-ème au XIV-ème siècle) // Сборник за ликовне уметности. 1982. 18. P. 1.*
- ²⁷ Подобные изображения есть в Йиланли килисе в Каппадокии (*Thierry N. et M. Op. cit. Pl. 50a*) и в Николо-Дворищенском соборе в Новгороде (*Царевская Т.Ю. Тема “Страшного Суда” в росписях Николо-Дворищенского собора в Новгороде (Новые открытия) // Византия. Русь. Западная Европа. Искусство и Культура (Тезисы докладов конференции, посвященной 100-летию со дня рождения профессора В.Н. Лазарева (1897–1976), Москва, 29 сентября – 2 октября 1997. СПб., 1997. С. 10–11*).

мя создания композиции “Крещение” на восточной стене в нартексе (рис. 2, 3). Эта фреска написана на слое штукатурки, наложенном поверх слоя “Страшного Суда”; шов очень хорошо виден на горизонтальной полосе разгранки. Композиция “Крещение” может быть датирована с достаточной точностью последней третью XII в., так как она обладает ярко выраженной и очень специфической стилистикой живописи этой эпохи²⁸. Лики Иоанна Крестителя и апостола Андрея написаны с характерной только для этого времени линейной стилизацией: их структуру составляют линии и геометрические формы, образованные светами; особенно характерны овалы на скулах, подчеркивающие изможденность. Эта композиция входит в очень определенный круг памятников последней трети XII в., среди которых – росписи храмов св. Пантелеймона в Нерези 1164 г., Джурджеви Ступови (1170/1171 г.), св. Георгия в Курбиново (1191 г.); фреска с изображением Петра и Павла из монастыря Ватопед (ок. 1197/1198 г.) и др. Самая близкая аналогия – фрески церкви св. Николая Касници²⁹ в Касторье последней трети XII в., причем сходство распространяется не только на приемы письма, но и на типы лиц: высокие правильные и тонкие дуги бровей, изящные длинные носы, трактовка волос и румян (рис. 4). Наиболее вероятно, что “Крещение” в Мавриотиссе написали те же мастера, которые расписывали храм св. Николая Касници.

Стиль фресок первого слоя в Мавриотиссе необычен и не имеет буквальных аналогий; в этом, вероятно, следует видеть проявление индивидуальности главного мастера. Однако и техника письма, и отдельные приемы, и образное содержание этих фресок вполне вписываются в ход развития византийской живописи первой трети XII в. В основе этого искусства лежат традиции монументальной живописи второй четверти XI в., которые в начале XII в. наполнились стремлением к драматизации образа при помощи новых, более динамичных, острых и резких форм. Для этой цели используются специальные приемы, сводящиеся к искажению найденных в XI в. классических форм ради новой выразительности.

Образам Мавриотиссы присущи суровость, мрачность, огромное напряжение, дисгармония, экспрессия и патетика. Их содержание – скорбь о человеческой греховности, осуждение и возмездие. Для выражения этого смысла использованы определенные живописные средства и приемы: резкие, контрастные, пестрые, яркие цвета; плотные композиции, заполненные фигурами, архитектурой и множеством деталей. При всей торжественности и монументальности сцен художник попытался внести в них драматизм, используя резкие жесты, изгибы тел, энергичные, порывистые, утрированные движения, разнообразные динамичные мотивы и ритмы. Главное выразительное средство – смелое искажение пропорций и структуры человеческих тел и лиц, порой переходящее в гротеск. В “Успении” присутствует мотив, хорошо известный в столичном искусстве начала XII в., – утрированный шаг апостолов, акцентирование движения за счет неестественного выделение суставов. Этот же прием использован в мозаиках Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (1108–1112) в композиции “Вознесение” из Асины (1105/1106 г.)³⁰ и др. Лица еще более экспрес-

²⁸ Большинство исследователей датируют “Крещение” в пределах второй половины XII в.: Демус – середина XII в. (*Demus O. Rapports complémentaires*); Пелеканидис – вторая половина XII в. (*Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria*. P. 73); Уортон Эпстейн – 1170-е годы, возможно, тот же художник, который расписал церковь Св. Николая Касници (*Wharton Epstein A. Middle Byzantine Churches...*); Мурики – последняя четверть XII в., близко к фрескам Св. Николая Касници (*Mouriki D. Stylistic Trends...* P. 110). Лазарев, очевидно, не знал о расположении слоев в нартексе, так как датировал Крещение XII в., а фрески наоса и “Страшный Суд” – началом XIII в. (*Лазарев В.Н. История...* С. 133–134). Также и Хадерманн-Мизгиш сначала датировала “Крещение” концом XII в. (*Kurbinovo...* P. 37; *La peinture monumentale tardocompène...* P. 264), а затем – первой четвертью XIII в., при этом выразив сомнение по поводу того, что эта фреска написана на более позднем слое штукатурки (*A propos...* P. 143, 148). Джурич (Византијске фреске... С. 185) и Хадзидакис (*Panagia Mavriotissa...* P. 80–81) считают, что “Крещение” в Мавриотиссе – подражание позднекомниновскому стилю в XIII в., но не указывают никаких аналогичных явлений.

²⁹ *Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria*. P. 50–65.

³⁰ *Sacopoulou M. Asinou en 1106 et sa contribution a l'icongrafie*. P., 1966. Pl. XVIII.

сивны, чем жесты и движения. У всех персонажей крупные, тяжелые и резкие черты, обведенные темными контурными линиями: толстые длинные брови, большие глаза и носы, тяжелые подбородки, сильно опущенные книзу углы рта. При том, что все лица в Мавриотиссе похожи между собой, личное письмо сильно различается по степени тщательности и неоднородно по стилю.

Более тонко и сложно написаны лики пяти мучеников Севастийских в нартексе (рис. 5, 7) и святителей в алтаре (рис. 15). В целом такая живописная система типична для XI–XII вв.³¹ Краски наложены густо, пастозно; объем лика пластически моделирован притенениями и высветлениями основного тона. Переходы от более темных к более светлым частям лика сделаны достаточно плавно. Коричневато-оливковые тени наложены вокруг лика, в глазницах, по сторонам носа и во впадинах щек. На выступающие части (лоб, скулы, переносица) нанесен слой разбеленной охры. Поверх достаточно хорошо моделированного объема художник сделал графическую прорисовку черт лица темно-коричневыми контурными линиями. Во всех образах Мавриотиссы повторяются одни и те же приемы изображения глаз, губ, носов, подбородков. Рисунок черт лица очень выразителен, резок и точен; именно на нем строится эффект образа. Кроме контурной прорисовки мастер активно использует красные, зеленые и белые линии для оживления и “взвинчивания” гладкой поверхности лика.

Эти быстрые, легкие, живые линии и штрихи вносят яркий акцент и усугубляют выразительность образа. Они предвосхищают самостоятельную жизнь разнообразных пробелов, движков, линий и пятен геометрических форм на поверхности лиц, что будет характерно для византийской живописи начиная со второй четверти XII в. и до его конца. В основе выразительного строя образов Мавриотиссы – графика, которая уже явно преобладает над пластическим началом.

В других образах в Мавриотиссе этот процесс заходит еще дальше и приобретает более обостренные формы. У апостолов из “Успения” (рис. 9) мощная графическая прорисовка черт уже почти теряет связь с пластикой лица и становится самостоятельной формой, основным средством выражения. Брови превращаются в прямые черные линии, сходящиеся острым углом и уже не соответствующие округлой форме глазниц, а ложающиеся поверх них. Нос очерчен разноцветными линиями: коричневой, красными и зеленоватой. Тени усилены зеленым. Из внутренних углов глаз по диагонали идут резкие темные тени, напоминающие слезы. По всему лику в беспорядке нанесены красные, зеленые и белые линии, динамизирующие гладкую поверхность, но не вторгающиеся в ее структуру. Румяна, положенные яркими пятнами или параллельными штрихами, также служат этой цели. Лики молодых апостолов, святых и ангелов написаны более просто, стандартно, ближе к классическому идеалу XI–XII вв. В лице усопшей Богоматери особо подчеркивается изможденность: кроме диагональных теней под глазами, на Ее щеках нарисованы темные треугольные тени. Но и здесь эти линии пока не составляют структуру лица.

Совсем по-другому написаны лики Иоанна (рис. 11) и Павла из “Успения”, некоторых других апостолов из композиций на западной стене наоса (рис. 13) и Адама в “Страшном Суде”. Они не гладкие, но изборождены глубокими морщинами и складками, которые тщательно и постепенно моделированы притенениями и высветлениями, а иногда и цветными линиями. Эти складки и неестественно прямые сдвинутые брови составляют структуру лица, отличную от нормального строения черепа. Здесь классическая форма разрушается под напором линии и искажается для усиления выразительности.

Лица и фигуры второстепенных персонажей написаны наскоро и достаточно небрежно. В них почти отсутствует моделировка объема; главную роль игра-

³¹ О средневизантийской технике личного письма: Winfield D. Middle and Later Byzantine Wallpainting Methods. A Comparative Study // DOP. 1968. Vol. 22. P. 63–139; Сарабянов В.Д. Стилистические основы... С. 62–64.

ет резкий, угловатый рисунок, а искажение пропорций тел и лиц переходит в гротеск.

Одежды большинства персонажей ниспадают широкими крупными складками без мелких, дробных сборок, характерных для искусства второй половины XII в. Однако даже там, где складки достаточно хорошо проработаны цветом и светотеневой моделировкой, художник использует много контурных линий и геометрических форм, которые иногда становятся уже самостоятельным декоративным элементом. У второстепенных персонажей одежды проработаны почти только графически, достаточно условно.

Итак, повторим еще раз наиболее характерные приемы, использованные в фресках Мавриотиссы. Определяющее средство для создания образа – выразительный и резкий рисунок черт лица, главенствующий над пластической моделировкой. Характерно обилие вспомогательных штрихов и линий, которые еще не конструируют форму и в большинстве случаев не вторгаются в ее структуру, но способствуют динамизации образного строя. Например, длинные диагональные “слезы”; разнообразные по форме красные и зеленые штрихи, накладываемые на поверхность ликов, в том числе часто чередующиеся полукруглые линии на шее, подчеркивающие объем и заменяющие собой пластическую моделировку. Часто эту же функцию выполняют румяна разнообразной формы – в виде полумесяцев, как бы воспроизводящих округлость лица; в виде треугольников, оттеняющих впалость щек и идущих параллельно опущенным углам рта; или в виде нескольких параллельных штрихов, “взрывающих” поверхность.

Следует отметить отличие фресок западной стены наоса от образов нартекса. Особенно это относится к сонмам праведников, ангелам (рис. 17) и пяти мученикам (рис. 5, 7): их фигуры более легкие, утонченные; лики ближе к классическому идеалу, более правильные, моделировка мягче, нет таких сильных искажений и экспрессивной мимики, как в “Успении” и “Распятии”. Вопреки логике, два ангела, сталкивающие грешников в огненную реку, – пожалуй, самые прекрасные образы из всего ансамбля. Только в их ликах нет пафоса осуждения, возмездия, скорби и сокрушения. Позы обоих ангелов исполнены свободной грации и естественности, в них нисколько нет нарушений пропорций человеческого тела; их движения нормальны, не утрированы. Одежды написаны в классическом духе: шелковые ткани с тончайшими переходами и переливами разнообразных оттенков ниспадают естественным образом, соответственно движениям. В ликах ангелов – мягкость, нежность, спокойное созерцание. При этом в их чертах прослеживается сходство с другими образами Мавриотиссы, например с св. Орестом, с молодыми праведниками, с другими ангелами из “Страшного Суда” (которые написаны значительно проще): у них тот же характерный рисунок губ, глаз и широких подбородков. Среди других образов в “Страшном Суде” встречаются те же типы лиц и те же приемы, что и в наосе. Мы не можем сказать определенно, принадлежат ли все образы Мавриотиссы руке одного мастера, или же над этой росписью работали несколько человек³². Однако можно утверждать, что нижняя часть “Страшного Суда”, пять мучеников в нартексе и фрески апсиды заметно отличаются от западной стены наоса, особенно от “Успения”; но при этом все образы Мавриотиссы близки между собой по содержанию и приемам письма.

Попытаемся поставить наш памятник в контекст византийского искусства первой трети XII в. Как писала О.С. Попова³³, в византийском искусстве этого времени можно выделить три направления, различных по образности и выразительным средствам, но имеющих общую цель – спиритуализацию формы. Первое – ориентирующееся на классические эллинистические идеалы, утонченное искусство типа мозаик Дафни. Второе – более экспрессивное и напряженное искусство, ориентирующееся

³² Это можно было бы установить, изучая приемы письма во всех композициях вблизи, с лесов.

³³ Попова О.С. Мозаики...

на монументальную живопись первой половины XI в. с ее аскетизмом, обобщенностью и духовным напряжением, – строгий, условный стиль, с сокращенным по сравнению с классическими моделями набором художественных средств. К этому кругу принадлежит Мавриотисса, а также кипрские фресковые ансамбли, новгородские и североитальянские памятники первой четверти XII в.³⁴ Кроме того, в эту эпоху был создан еще и третий тип искусства, построенный на резкой, напряженной экспрессивности, дисгармонии и акцентах. Памятники этого направления в искусстве сохранились начиная с 10-х годов XII в., но их основная часть относится ко второй четверти столетия.

Фрески Мавриотиссы принадлежат ко второму направлению, ориентированному на монументальную живопись второй четверти XI в.; на эту основу накладываются некоторые черты, свойственные памятниками третьего направления: обостренная выразительность, драматизм, искажение классической формы и преобладание линии над пластикой. От XI в. – крупный масштаб, монументальность, суровость и торжественность; тяжелые фигуры, типы лиц с крупными чертами. В Мавриотиссе в эти огромные, инертные, очень архаичные по сути формы начинает вторгаться линия, которая постепенно становится главным элементом, конструирующим материю.

Наиболее близки фрескам Мавриотиссы кипрские и новгородские ансамбли начала XII в. В кипрских ансамблях (монастырь Осииос Хризостомос в Кутсовендис (рис. 8) (1092–1102)³⁵ и первый слой росписей в храме Панагии Форвиотиссы в Асину (рис. 10) (1105–1106)³⁶, Панагии Теотокос в Трикомо³⁷, Панагии Амазгу в Монагри³⁸ и св. Анны в деревне Каллиана³⁹) выразительность образов также строится на контрасте пластически проработанных форм и резкой, энергичной графической прорисовки, постепенно теряющей связь со структурой лица; типы лиц – утяжеленные, неклассические, суровые. Встречаются те же приемы, что и в Мавриотиссе, например, “слезы” (особенно много их в Асину), треугольные тени на щеках (как у Моисея и некоторых святых воинов в Кутсовендис). Сходные формы имеет архитектура на фонах композиций и прически.

Из новгородских памятников первой четверти XII в. ближе всего к Мавриотиссе фрески собора Антониева монастыря, созданные в 1125 г.⁴⁰ Здесь не только те же принципы и приемы личного письма, но и близкое содержание образов, а иногда даже буквальное портретное сходство. В ликах святых врачей (рис. 6) резкая и яркая графическая прорисовка черт лица, румяна пятнами и полумесяцами, цветные линии на лбу, щеках и переносице во всем подобны приемам, использованным в письме ликов пяти севастьянских мучеников в Мавриотиссе. Конечно, образы наоса Мавриотиссы намного более резки и экспрессивны.

Сходство фресок Мавриотиссы с североитальянскими мозаиками начала XII в. (собор в Триесте⁴¹, архангелы в капелле Дзен в соборе Сан Марко в Венеции⁴² и др.) менее конкретно, однако содержание образов родственно. Стремление к спиритуа-

³⁴ Проводя параллели между фресками Мавриотиссы и другими столичными и провинциальными памятниками, мы стремимся прежде всего подчеркнуть родство образного содержания и сходство отдельных приемов. Разница в происхождении этих произведений очевидна; мы вынуждены прибегать к таким “неравным” сопоставлениям по причине отсутствия других аналогичных Мавриотиссе памятников.

³⁵ *Mango C.* The Monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its Wallpaintings // DOP. 1990. Vol. 44. P. 63–94.

³⁶ *Sacopoulou M.* Op. cit. Сходство между фресками Асину и Мавриотиссы отмечают почти все исследователи. Д. Мурики (*Mouriki D.* Stylistic Trends...) разбирает черты сходства более подробно.

³⁷ *Winfield D.* Hagios Chrysostomos, Triкомо, Asinou. Byzantine Painters at Work // *Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κυπρολογικοῦ Συνεδρίου (Εταιρεία Κυπριακῶν Σπουδῶν)*. Λευκωσία, 1972. II. Σ. 285–291.

³⁸ *Boyd S.* Op. cit.

³⁹ *Stylianou A. and J.* The Painted Churches of Cyprus. L., 1985. P. 107–109.

⁴⁰ *Сарабьянов В.Д.* Стилистические основы...

⁴¹ *Weidle W.* Mosaici Veneziani. Milano, 1956. P. 76. Pl. 12–18; *Лазарев В.Н.* История... Ил. 388.

⁴² *Demus O.* The Mosaic Decoration of San Marko. Venice; Chicago; London, 1988. P. 23. Fig. 7.

лизации и драматизации образа здесь тоже приобретает очень резкие формы, но уровень мастерства намного более высок. В этих мозаиках тоже преобладает экспрессивный, условный и сильно стилизованный рисунок.

Этот круг можно было бы расширить, добавив более отдаленные аналогии среди других провинциальных памятников, например, росписи Чариклы, Эльмалы и Каранлык килисе в Гёреме, фрески Епископии на Санторини, “Успение” из монастыря в Миртии в Этолии и др.⁴³ Однако при внешнем подобии отдельных приемов, их сходство с Мавриотиссой не столь близко (не говоря о том, что все эти памятники также имеют спорные датировки). Фрески Санторини и Миртии значительно проще и грубее, а росписи каппадокийских ансамблей не имеют ничего общего с Мавриотиссой по своему образному содержанию и эмоциональному строю.

В фресках Мавриотиссы есть и совсем новые черты, появляющиеся в столичном искусстве в 1110–1120 гг.: еще более обостренная выразительность образов, динамичность композиций, движений и жестов, резкие и яркие краски, смелые искажения структуры тел и лиц, появление линейной стилизации форм. Среди первых памятников этого нового поколения – миниатюры ватиканской рукописи Догматического Паноплия Евфимия Зигавина, gr. N 666 (1110–1118 гг.) (рис. 14, 16)⁴⁴ и Посланий апостолов с Апокалипсисом из Парижской Национальной библиотеки gr. 224⁴⁵. В них лики имеют пластически моделированный неровный рельеф, подчеркнутый пятнами румян, цветными и белильными линиями; крупные и резкие черты лиц обведены черными контурами. Подобное явление можно отметить в мозаике 1118–1122 гг. в Софии Константинопольской⁴⁶: в изображениях Ирины и особенно Алексея поверхность лица покрыта тонкими белыми линиями, которые заменяют собой объемную моделировку формы, а румяна сделаны из параллельных горизонтальных черточек. Тот же процесс постепенной замены пластической моделировки формы графической прорисовкой и начало линейной стилизации можно наблюдать в миниатюрах рукописи, ранее находившейся в афонском монастыре Дионисиу, cod. 8 (1133)⁴⁷, где в письме ликов допускается достаточно сильное искажение классической формы, а поверхность проработана стилизованными цветными линиями и пятнами (рис. 12). Однако своего полного расцвета эти тенденции и приемы достигают в миниатюрах рукописей второй четверти XII в., стилистически связанные с Гомилиями Иакова Коккиновафского и кодексом *Vaticanus Urbipatus* 2, 1122 г.⁴⁸ Это уже полное торжество искусства нового типа.

Мастер Мавриотиссы несомненно был знаком с новыми тенденциями в столичном искусстве. По очень меткой характеристике Д. Мурики, росписи Мавриотиссы – это доведение до крайности провинциальным мастером сложных приемов, уже появившихся в рафинированном столичном искусстве в конце XI в.⁴⁹ Чрезмерная

⁴³ В работах всех сторонников ранней датировки Мавриотиссы эти памятники, вместе с фресками Асины, приводятся в качестве стилистических аналогий. Нам представляется важным подчеркнуть, что фрески Мавриотиссы относятся к явлениям более высокого уровня, нежели Санторини и Миртия. *Orlándos A. H. Eπισκοπή τῆς Σαντορήνης (Παναγία τῆς Γωνιάς) // Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Τόμος Ζ'. Τεύχος 2. 1951. Σ. 178–214; Τσιτουρίδου Α. Επισκοπή Σαντορήνης: Ἰδρυμα του Αλεξίου Α' Κομνηνοῦ ἡ του Β' // Ἀμήτος. Τριμητικός τόμος γιὰ τον καθηγητὴ Μανώλη Ανδρόνικο. Θεσσαλονίκη, 1987. 2. Σ. 917–921; Orlándos A. H. εν Αιτόλια μονή της Μυρτιάς // Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος. Τόμος Θ', 1961. Τεύχος 1. Σ. 84–87; Wharton Epstein A. The Fresco Decoration of the Column Churches, Göreme Valley, Cappadocia // Cahiers Archéologiques. 1980–1981. 29. P. 27–45.*

⁴⁴ *Spatharakis I. Corpus of dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. Leiden, 1981. II. III. 240, 241.*

⁴⁵ *Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. P., 1929. N 49. Pl. CI, CXV.*

⁴⁶ *Лазарев В.Н. История... Ил. 290–293.*

⁴⁷ Сейчас один лист находится в коллекции Канеллопулоса в Афинах, остальные – в коллекции Дж.П. Гетти, Ms. Ludwig II 4 (*Spatharakis I. Op. cit. II. III. 259; Nelson R.S. Theokistos and Associates in Twelfth-Century Constantinople: An Illustrated New Testament of a.d. 1133 // J. Paul Getty Museum Journal. 1987. 15. P. 53–78.*

⁴⁸ *Stornajolo G. Miniature delle omilie di Giacomo Monaco (Cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (Cod. Vat. Urbin. gr. 2). Roma, 1910.*

⁴⁹ *Mouriki D. Stylistic Trends... P. 101.*

экспрессия, динамичность и резкость, полное презрение к классическим нормам и земной красоте, – черты, видимо, близкие мировосприятию художника, явно склонного к экстремизму; именно в них заключается яркая индивидуальность и заметное отличие фресок Мавриотиссы от других памятников своего круга. Однако в какой-то мере эти качества были свойственны и столичному искусству первой трети XII в., конечно, в более изящной форме и в меньшем количестве.

Это своеобразие стиля фресок Мавриотиссы во многом объясняет скептицизм Джурича, Хадерманн-Мизгиш и Хадзидакиса относительно возможности ранней датировки. Они считают, что фрески Мавриотиссы написаны в первой половине XIII в. в архаизирующем стиле, подражающем живописи XI–XII вв., и характеризуют их как экспрессивное, антиклассическое, простонародное и грубое искусство. Джурич сначала распространил датировку наружных фресок стены нартекса 1259–1264 гг. на все три фазы росписи Мавриотиссы; затем он присоединился к сторонникам датировки первого слоя началом XIII в.⁵⁰, продолжая настаивать на том, что эти фрески – подражание более древнему стилю, но не сам древний стиль. Хадерманн-Мизгиш приводит только иконографические аргументы в пользу поздней датировки. Хадзидакис⁵¹ предлагает в качестве стилистических аналогий несколько разнородных по стилю и происхождению памятников, сходство которых с Мавриотиссой сводится к отдельным приемам: рукопись № 93 из Афинской Национальной библиотеки (вторая половина XII в.)⁵²; изображение мучений грешников в аду в Милешево⁵³; фрески церкви Св. Георгия в Куваре в Аттике (1232)⁵⁴ и армянское Евангелие из библиотеки Сан Ладзаро в Венеции gr. N 1635 (1193)⁵⁵. Сходство всех этих произведений с Мавриотиссой слишком поверхностно и отдаленно; они не составляют единый пласт в истории византийской живописи и не аналогичны друг другу. Также Хадзидакис пишет, что антиклассический стиль фресок Мавриотиссы можно сближать только с произведениями первых десятилетий XIII в., созданных в регионах восточного Средиземноморья, находившихся под властью крестоносцев; однако при этом автор не уточняет, какие именно памятники имеются в виду. Как видим, сторонники поздней датировки не смогли указать круг памятников начала XIII в., в который могли бы войти фрески Мавриотиссы. При внешнем сходстве отдельных приемов и повторении устойчивых клише XI–XII вв., живопись этого времени – уже совершенно иное явление.

В свете всего изложенного выше датировка фресок Мавриотиссы первой третью XII в. представляется единственно возможной. Для уточнения этой датировки мы специально акцентировали внимание на тех чертах стиля живописи, которые ориентированы на более новые течения в столичном искусстве этого времени; поэтому внутри этого временного отрезка мы бы отдали предпочтение более поздней его части, а не рубежу XI и XII вв., как это делает Э. Уортон Эпстейн⁵⁶.

⁵⁰ *Τυρούη Β.Ι.* Византијске фреске...; *Idem.* La Peinture murale...

⁵¹ *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. P. 78, 80.

⁵² *Marava-Chatzincolaou A., Toufexi-Paschou C.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. I. Athens, 1978. Cat. N 61. P. 224–243. Fig. 630–654.

⁵³ *Радојчић С.* Милешева. Београд, 1963. Ил. XLIII, XLIV.

⁵⁴ *Mouriki D.* An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica // ΔΧΑΕ. Περίοδος Δ'. Τόμος Η'. 1975–1976. Σ. 145–171. Pl. 86–90.

⁵⁵ *Der Nersessian S.* Manuscripts arméniens illustrés des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la bibliothèque des pères mekhitaristes de Venise. P., 1937. Pl. 50.

⁵⁶ *Wharton Epstein A.* Middle Byzantine Churches... P. 206.