

О.В. Овчарова

ОБРАЗЫ МОНАХОВ И ГИМНОГРАФОВ ВО ФРЕСКАХ ЦЕРКВИ СВ. ПАНТЕЛЕИМОНА В НЕРЕЗИ (1164)*

Церковь св. Пантелеимона в Нерези находится на территории славянской Македонии, недалеко от ее столицы города Скопье. Надпись на мраморном архитраве над входом из нартекса в наос сообщает, что храм этот “святого и славного великомученика Пантелеимона” был возведен на средства Алексея Комнина, сына порфирородной Феодоры, в сентябре 1164 г., при игумене монахе Иоанникии¹. Упоминание игумена свидетельствует, что храм был монастырским. Ктитор его, как это выяснил профессор Острогорский, приходился внуком Алексею I Комнину. Он был сыном младшей дочери этого императора Феодоры и Константина Ангела².

Живописная декорация церкви св. Пантелеимона является выдающимся памятником комниновского искусства, создание которого большинство исследователей приписывают столичным мастерам³. Программа фресок отражает тематику богословских споров комниновского времени⁴. Памятник значительнее тем, что в Константинополе ни один ансамбль монументальных росписей той поры до наших дней не сохранился. Насущная необходимость публикации церкви в Нерези была удовлетворена в недавно увидевшей свет монографии И. Синкевич, которая сделала этот памятник доступным для дальнейших исследований⁵. Темой настоящей статьи являются некоторые особенности состава святых, изображенных в храме св. Пантелеимона.

В отличие от традиционного способа располагать образы святых так, чтобы “наос наполняли мученики, поделенные на несколько разрядов”, а “монахи... находились в западной части церкви, охраняя вход в нартекс и наос”⁶, в Нерези монахи представлены в центральном пространстве. Опережая даже таких попу-

* В основе настоящей работы лежат доклады, представленные на Международном конгрессе медиевистов (университет города Лидс, Великобритания, июль 2001 г.) и на Лазаревских чтениях (МГУ, февраль 2003 г.).

¹ Кондаков Н.П. Македония. Археологическое путешествие. СПб., 1909. С. 174.

² Острогорский Г.А. Возвышение рода Ангелов // Юбилейный сборник Русского археологического общества в королевстве Югославии. Белград, 1936. С. 116–119.

³ См., например: Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 95–96; Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 36–41.

⁴ Babić G. Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les Éveques officiants devant l'Hetoimasie et devant l'Amnos // Frühmittelalterliche Studien. B., 1968. Bd. 2. S. 368–386; Сарабьянов Д.В. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. Вып. 4. С. 270–273; Sinkević I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000. (Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im Ersten Jahrtausend. Reihe B: Studien und Perspektiven, 6). P. 37–43.

⁵ Sinkević I. The Church of St. Panteleimon...

⁶ Демус О. Мозаики византийских храмов. М., 2001. С. 49.

лярных святых, как Дмитрий и Георгий, они приближены к самому алтарю, в то время как изображения воинов и других мучеников отодвинуты в западный рукав креста. Обращает на себя внимание многочисленность преподобных. Из двадцати шести святых, представленных в основном пространстве храма, шестнадцать – монахи. Все они (кроме одного) изображены со свитками. Надписи с именами не сохранились, однако характерные иконографические признаки позволяют идентифицировать святых. Так, среди монахов, изображенных в южном рукаве креста, легко опознаются свв. Антоний Великий, Павел Фивейский, Евфимий Великий, Савва Освященный, Арсений Великий, Ефрем Сирий (рис. 1)⁷. В противоположном рукаве креста, на северной его стене представлена группа монахов-гимнографов: Козьма Маюмский, Иоанн Дамаскин, Феодор Студит, Феофан Начертанный, Иосиф Сицилийский (рис. 2)⁸. Все они держат свитки, надписанные поэтическими строками, которые им действительно принадлежат или по крайней мере приписываются традицией⁹. У Козьмы Маюмского – начало первого тропаря пятой песни канона на Великий Четверг¹⁰:

‘Н τὸ ἄσχετον κρατοῦσα, καὶ ὑπερφῶν ἐν αἰθέρι ὕδωρ, ἡ ἀβύσσος χαλινούσα καὶ θαλάσσης...’¹¹ (рис. 3).

Неодержимую держащая и превыспреннюю на воздухе воду, бездны обуздающая и моря...¹²

В триоди этот канон стоит на утрени, однако пятая его песнь исполнялась также при ритуале Омовения ног¹³. Кроме того, в модифицированном виде канон Великого Четверга исполняется на повечерии 4 января и 22 декабря¹⁴.

⁷ Sinkevič I. The Church of St. Panteleimon... Fig. LI, LII. В исследовании Синкевич не был идентифицирован Ефрем Сирий, представленный по левую руку от Арсения Великого (fig. LII).

⁸ Ibid. Fig. LVII; Babić G. Les moines-poètes dans l’église de la Mère de Dieu à Studenica // Студеница и византијска уметност око 1200 године [Међународни научни скуп поводом 800 година манастира Студенице и стогодишнице САНУ, септембар 1986]. Београд, 1988. Р. 205–207.

⁹ Эти святые жили в эпоху иконоборчества: Козьма (ок. 675–752) и Иоанн (ок. 675–749) – на ранней его стадии, Феодор (759–826), Феофан (778–845) и Иосиф (812–886) – в более поздний период. Козьма и Иоанн являются ярчайшими представителями палестинской гимнографической школы с центром в монастыре св. Саввы близ Иерусалима; Феодор, Феофан и Иосиф творили в Константинополе. Об их жизни и творчестве см.: Каждан А.П. История Византийской литературы (650–850 гг.). СПб., 2002. С. 106–131, 146–170, 305–336, 349–351.

¹⁰ Τριώδιον κατανυκτικόν περιέχον ἄλασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν τῆς Ἀγίας καὶ Μεγάλης Θεσσαρακοστῆς. Αθήνα, 1960. Σ. 382.

¹¹ Надпись была опубликована в кн.: Баришић Фр. Грчки натписи на монументалном живопису // ЗРВИ. 1967. Т. 10. С. 55; см. также: Babić G. Les moines-poètes... Р. 207; Sinkevič I. The Church of St. Panteleimon... Р. 63.

¹² Триодъ Постная / Изд. Московской Патриархии. М., 1992. Служба Утрени на Великий Четверг.

¹³ См.: Дмитриевский А.А. Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока. Т. 1. Киев, 1895. С. 548; Arranz M. Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine. Codex Messinensis gr. 115. AD 1131 (Orientalia Christiana Analecta, 185). Roma, 1969. Р. 235; Лисицын М. Первоначальный славяно-русский типикон. СПб., 1911. С. 226.

¹⁴ Μηναῖον τοῦ Ἰανουαρίου περιέχον ἄλασαν τὴν ἀνήκουσαν αὐτῷ ἀκολουθίαν, μετὰ καὶ τῆς προοθήκης τοῦ τυπικοῦ. Βενετία, 1843. Σ. 34; Μηναῖον τοῦ Δεκεμβρίου περιέχον τὴν πρέπουσαν αὐτῷ ἄλασαν ἀκολουθίαν μετὰ καὶ τοῦ τυπικοῦ. Κωνσταντινουπόλη, 1843. Σ. 196. По непонятной причине И. Синкевич и Г. Бабич не упоминают, что слова на свитке Козьмы принадлежат канону на Великий Четверг и ссылаются только на каноны в Минее.

Слова на свитке Иоанна Дамаскина принадлежат второму канону на Рождество Христово, а точнее – ирмосу девятой его песни:

Στέργειν μὲν ἡμᾶς ὡς ἀκίνδυνον φόβῳ, ῥῆον σωτῆρῃ τῷ πόθῳ δὲ παρθένε...¹⁵ (рис. 4).

Любити убо нам яко безбедное страхом удобоа молчание, любовию же Дево [песни ткати, спротяженно сложенные, неудобно есть]...¹⁶

Свиток Феодора Студита содержит отрывок из второго антифона на воскресной утрени восьмого гласа, в том числе в Неделью Всех Святых:

Ἦ καρδία μου τῷ φόβῳ σου σκελέσθω, ταλεινοφρονοῦσα· μὴ ὑψωθείσα, ἐκλέσθῃ, ἐκ σοῦ Πανοικτεῖρμον¹⁷ (рис. 5).

Сердце мое страхом твоим да покроется, смиренномудрствующи, да не вознесшееся отпадет от тебя всещедре¹⁸.

На свитке Феофана Начертанного написано:

Θεοφάνους ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος (рис. 6).

Феофана первое ангелам пенье¹⁹.

Это не что иное, как акростих канона Ангелам первого гласа. Он исполняется на утрени в понедельник²⁰.

Свиток Иосифа Сицилийского гласит:

Δέχοιο, Χριστέ, τοῦσδε τοὺς ἔμοὺς ὕμνους (рис. 7).

Прими, Христе, все мои песни²¹.

Следует полагать, что здесь мы имеем дело со слегка видоизмененным акростихом Покаянного канона Иосифа для вторичной утрени первого гласа, который в оригинале звучит: “Δέχοις τοὺς δέ, τοὺς ἔμοὺς λόγους, Λόγε. Ἰωσήφ”²².

Очевидно, что содержательно тексты гимнографов не связаны между собой, так же как не связаны они с какой-либо композицией или образом, представленным в храме²³. Обращает на себя внимание и то обстоятельство, что все цитируемые песнопения были предназначены для утрени. Причем отрывки подобраны так, чтобы представить эту службу как можно шире, в различные периоды литургического года. Канон Козьмы взят из Постной Триоди, т.е. соот-

¹⁵ Μηναῖον του Δεκεμβρίου... 1843. Σ. 249. Надпись была опубликована: *Babić G. Les moines-poètes... P. 207; Sinkević I. The Church of St. Panteleimon... P. 63.*

¹⁶ Миняя на декабрь / Изд. Московской Патриархии. М., 1980. Канон на утрени 25 декабря.

¹⁷ Πεντηκοστήριον χαρμοσυόν. Αθήνα, 1959. Σ. 232. Надпись опубликована: *Mouriki D. The Portraits of Theodore Studites in Byzantine Art // JÖB. 1971. Bd. 20. P. 261; Babić G. Les moines-poètes... P. 207; Sinkević I. The Church of St. Panteleimon... P. 62.*

¹⁸ Триодъ Цветная / Издание Московской Патриархии. М., 1992. Служба Утрени на Воскресенье Всех Святых.

¹⁹ Г. Бабич, которая не идентифицировала надпись на свитке Феофана, читает ее следующим образом: “Ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος”. *Babić G. Les moines-poètes... P. 207.* И. Синкевич предложила иное чтение: “Θεοφάνης ὁ Γραττός ὁ πρῶτος Ἀγγέλων ὕμνος”. *Sinkević I. The Church of St. Panteleimon... P. 64.* Иначе говоря, первая исследовательница опускает имя гимнографа, а вторая игнорирует его родительный падеж.

²⁰ Παρακλητική συν Θεῷ Ἀγίῳ περιέχουσα τὴν πρέπουσαν αὐτῇ ἄλυσαν ἀκολουθίαν. Ἐνέτιον, 1819. Σ. 17. Перевод канона на старославянский см. в кн.: Октоих / Издательство Московской Патриархии. М., 1994. Второй канон первого гласа на понедельничной утрени.

²¹ Надпись опубликована: *Babić G. Les moines-poètes... P. 207; Sinkević I. The Church of St. Panteleimon... P. 65.*

²² Παρακλητική ... Σ. 24. Перевод канона на старо-славянский см.: Октоих. Первый канон первого гласа на вторичной утрени. И. Синкевич никак не идентифицирует слова на свитке Иосифа. Г. Бабич ссылается на: Παρακλητική συν Θεῷ Ἀγίῳ / Curante Ph. Vitali. Roma, 1738. P. 26. Я не имела возможности работать с этим изданием, но предполагаю, что Г. Бабич ссылается на акростих Покаянного канона первого гласа.

²³ Иного мнения придерживается И. Синкевич (*Sinkević I. The Church of St. Panteleimon... P. 65*).

ветствует периоду Великого поста, антифон Феодора Студита – из Цветной Триоди послепасхального периода, канон Иоанна Дамаскина – из Минеи, а строки на свитках Феофана и Иосифа – из повседневного цикла Октоиха.

Напомним, что утренняя с канонном становится характерной чертой константинопольского монастырского богослужения после иконоборческого кризиса. Реформа, произошедшая в тот период, связана с именем Феодора Студита²⁴. Под его руководством более раннее богослужение константинопольских монахов-акимитов было оставлено в пользу нового устава, соединившего в себе существенные элементы обряда Великой церкви и Палестины. Предполагается, что синтез этот произошел в Малой Азии, где обе традиции были сильны и где подвизался сам преподобный Феодор до того, как обосноваться в Студийском монастыре²⁵. Начиная с IX в. Студийский устав находится в постоянном развитии, принимает в себя новые элементы из Великой Церкви, и сам в свою очередь воздействует на соборное и на палестинское богослужение. Полные ктииторские типиконы студийского типа появляются в XI в. В том же столетии происходит вторая важнейшая реформа византийского обряда.

В 1009 г. халиф аль-Хаким разрушил христианские храмы Иерусалима, после чего палестинские монахи, вынужденные восстанавливать свое богослужение, обращаются к Студийскому уставу и перерабатывают его²⁶. Так же, как и студийский, новосавваитский синтез, должно быть, произошел в Малой Азии²⁷. Результат его в своих главных чертах приближается к современному Иерусалимскому обряду. В Константинополе по нему начинают служить уже во второй половине XI в., о чем позволяет судить типикон монастыря Богоматери Евергетиды (основан в 1048–1049 гг.)²⁸.

Согласно Р. Тафту, одной из важнейших черт новосавваитского синтеза было исполнение девятипесенного канона на будничной утрени²⁹ (акростихи таких канонов демонстрируют Феофан и Иосиф в Нерези). По мнению автора, полный поэтический канон первоначально предназначался лишь для утрени воскресенья и некоторых праздников. В период ранних студийских гимнографов, т.е. в IX в., на каждый день полагались каноны из трех песен, так называемые трипеснцы, а в субботу – из четырех. Полный же канон по будням появляется лишь в период новосавваитского синтеза. Данную гипотезу Р. Тафта принимают не все литургисты. Привожу ее как одно из возможных объяснений того, почему именно в комниновскую эпоху появляется образ гимнографа в византийском искусстве. Понятно, что значительное увеличение привлекаемых на службе песнопений должно было вызвать интерес к песнотворцам.

В тот же комниновский период завершается формирование основных гимнографических антологий. Первоначально церковные песнопения группировались согласно жанру. Позже их стали распределять по циклам литургического года. Так возникли Октоих, Триодь, Минея. В XII в. оформляется Большой ок-

²⁴ Taft R.F. Mount Athos: A Late Chapter in the History of the Byzantine Rite // DOP. 1988. Vol. 42. P. 182; Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. СПб., 2000. С. 62–63.

²⁵ Пентковский А. Студийский устав и уставы студийской традиции // Журнал Московской Патриархии. 2001. Вып. 5. С. 73.

²⁶ Taft R.F. Mount Athos... P. 187; Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд... С. 96.

²⁷ Пентковский А. Студийский устав... С. 75–78.

²⁸ Дмитриевский А.А. Описание литургических рукописей... Т. 1. С. 256–656; Byzantine Monastic Foundation Documents / Ed. J.Ph. Thomas and A. Constantinides-Hero. Vol. 1–4. Washington, 2000. (Dumbarton Oaks Studies, 35). Vol. 2. P. 454–506.

²⁹ Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. С. 96–99; Taft R.F. Mount Athos... P. 189.

тоих, или Параклитики³⁰. Напомню, что все эти книги представлены на свитках гимнографов в Нерези.

Наиболее почитаемыми византийскими песнотворцами были и до сих пор остаются Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский. Пик их популярности, по мнению исследователей, приходится на XII в. – время, когда произведения палестинских гимнографов активно изучаются и толкуются³¹. Комментарий на их каноны писал Григорий Парда³², Феодор Продром³³, Евстафий Солунский³⁴, Иоанн Зонара³⁵.

Первое дошедшее до наших дней изображение гимнографа – это портрет Иоанна Дамаскина в Омилиях Григория Назианзина, код. Taphou 14 Греческого Патриархата в Иерусалиме второй половины XI в. (f. 93)³⁶. Известно и более раннее его изображение в рукописи IX в. *Sacra Paralella* (f. 146 r)³⁷. Однако там, как и в “Догматическом всеоружии” Зигавина начала XII в. (Vatic. gr. 666, f. 1 v)³⁸, Иоанн Дамаскин представлен скорее как систематизатор церковной мысли и борец за чистоту православного вероучения, нежели как песнотворец. Напротив, в рукописи Греческого Патриархата, где его образ помещен рядом с Рождеством в заставке к соответствующему слову, Иоанн Дамаскин фигурирует в первую очередь как автор известного канона на Рождество Христово, т.е. гимнограф³⁹. Происхождение рукописи, а следовательно, и самой иконографии песнотворца – константинопольское. С этого момента отличительной чертой гимнографа в византийском искусстве становится чалма. Примечательно, что и в Священных параллелях и в Догматической панолии этот головной убор отсутствует.

Если принять датировку бачковских фресок концом XI или началом XII в., как это предлагают Л. Мавродинова⁴⁰, Д. Мурики⁴¹ и О.С. Попова⁴², то порт-

³⁰ Арранц М. История типикона. Опыт. Л., 1978. С. 67.

³¹ Demetrapoulos A. The Exegeses of the Canons in the Twelfth Century as a School Texts // Δίπτυχα. 1979. Vol. 1. P. 143–158; Ronchey S. An Introduction to Eustathios' Exegesis in canonem iambicum // DOP. 1991. Vol. 45. P. 155.

³² Κομίνης. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις εις τους ιερούς λειτουργικούς κανόνες Ιωάννου του Δαμασκηνού και Κοσμά του Μελωδού // Akten des XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958. S. 248–253; Montana F. I canonici giambici di Giovanni Damasceno per le feste di Natale, Teofania e Pentecoste nelle esegesi di Gregorio di Corinto // Koinonia. 1989. Vol. 13. P. 31–49.

³³ Theodore Prodromos. Commentarii in carmina sacra melodorum Cosmae Hierusolymitani et Ioannis Damasceni / Ed. H.M. Stevenson. Roma, 1888.

³⁴ Ronchey S. An Introduction... P. 149–158; Idem. L'Exegesis in canonem iambicum di Eustazio di Tessalonica // Aevum. 1985. Vol. 59. P. 241–266.

³⁵ Κομίνης. Γρηγορίου του Κορινθίου Εξηγήσεις... Σ. 252. Σημ. 27.

³⁶ Βοκοτόπουλος Π. Μικρογραφίες των βυζαντινών χειρογράφων του Πατριαρχείου Ιεροσολύμων. Αθήνα, 2002. Σ. 124–174.

³⁷ Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Paralella, Parisinus graecus 923. Princeton, 1974. Pl. CLIII. Fig. 713.

³⁸ Spatharakis J. Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts. Leiden, 1981. Vol. 2. N 126. Pl. 240–241. Копия этого манускрипта хранится в московском ГИМе, код. син. греч. 387. См.: Лазарев В.Н. История византийской живописи. С. 223 (примеч. 44); Искусство Византии в собраниях СССР. Искусство IX–XII вв. М., 1977. № 513. С. 58–59.

³⁹ Babić G. Les moines-poètes... P. 208.

⁴⁰ Датировка бачковские фрески второй четвертью XII в. См.: Mavrodinova L. Sur la datation des peintures murales de l'église-ossuaire de Backovo // Αρμός. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν.Κ. Μουτσόπουλο. Θεσσαλονίκη, 1991. Σ. 1121–1140.

⁴¹ Предлагает датировать эти фрески 80-ми годами XI в. См.: Mouriki D. The Formative Role of Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbours of Byzantium // XVI Internationaler Byzantinisten Kongress. Akten. 1/2. Wien, 1981. (JÖB, 31/2). S. 733–736.

⁴² Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания. М., 1997. С. 95, 115–116 (примеч. 33).

реты Иоанна Дамаскина и Козьмы Маюмского в этой церкви оказываются вторым по времени изображением гимнографов в византийском искусстве. В данном случае они фланкируют сцену Успения на западной стене храма. На свитке Козьмы – строки из стихир, исполняемой на утрне этого праздника. Свиток Дамаскина также посвящен Богородице⁴³. Далее их образы были включены в программу росписей XII в. в церкви св. Пантелеимона и Николая в Бояне. На этот раз – по сторонам от композиции Распятие. Содержание сцены как бы комментируется словами на свитке Дамаскина, взятыми из канона воскресной утрени⁴⁴.

Около 1164 г. во фресках Нерези впервые рядом с Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскиным были представлены Иосиф Сицилийский и Феофан Начертанный. Затем аналогичная группа вводится в декор Лагудера (1192)⁴⁵. Образы песнотворцев там соотнесены с Богородицею в конхе и с Мандилионом. Те же гимнографы представлены в миниатюрах мессинского октоиха (San Salvatore, 51) конца XII в.⁴⁶ Эта книга содержит песнопения субботнего вечера и воскресенья. Несмотря на то что составление ее приписывается Дамаскину, художник счел необходимым изобразить рядом с ним трех других прославленных поэтов.

В начале XIII в. Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский фланкируют Распятие в Трапезной на Патмосе. В сцене Оплакивания в том же ансамбле изображен гимнограф Марк Идрунтский⁴⁷. Сделать такой вывод позволяет содержание его свитка. На нем – строки второго тропаря из Канона Великой Субботы. В Панагии Амасгу в Монагрии на Кипре на восточном склоне арки, обрамляющей сильно утраченную композицию Введение во храм, представлены Иоанн Дамаскин и Козьма Маюмский, напротив – Иосиф и неизвестный монах, быть может, тоже гимнограф⁴⁸. В южном притворе Богородичной церкви в Студенице (1208) были изображены Иоанн Дамаскин, Феофан и Феодор Начертанные, Иосиф Сицилийский. Вероятно, и Андрей Критский, представленные на слое фресок XVI в., фигурировали также в первоначальной росписи притвора⁴⁹. Более поздние памятники, в которых есть образы поэтов, перечислять здесь нет надобности.

Несмотря на то что перу Феодора Студита приписывается немало количество поэтических произведений, в обществе других песнотворцев он изображается нечасто. Слава студийского игумена как составителя правил монашеской жизни и апологета иконопочитания, по-видимому, затмевала значение его поэтического наследия. Тем не менее центральное место Феодора Студита в группе гимнографов в Нерези вряд ли может удивить. Известно, что преп. Феодор высоко ценил

⁴³ Бакалова Е. Бачковската костница. София, 1977. С. 83–84.

⁴⁴ Она же. Литургия и искусство в XII в. (по материалам памятников живописи на территории Болгарии) // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. СПб., 2002. С. 58–62; Пенкова Б. О системе декорации фресок в Боянской церкви // Там же. С. 50–51.

⁴⁵ Nicolaïdès A. L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: étude iconographique des fresques de 1192 // DOP. 1996. Vol. 50. P. 30–32.

⁴⁶ Weyl Carr A. Illuminated Musical Manuscripts in Byzantium: A Note on the Late Twelfth Century // Gesta. 1981. Vol. 28/1. P. 41–52.

⁴⁷ Орλάνδος. Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντινὰ τοιχογραφίαι της Μονής Θεολόγου Πάτμου. Αθήνα, 1970. Σ. 226, 233–236. Πιν. 90, 94.

⁴⁸ Boyd S. The Church of the Panagia Amasgou, Monagri, Cyprus, and its Wall Paintings // DOP. 1974. Vol. 28. P. 314–315. Fig. 46–48.

⁴⁹ Babić G. Les moines-poètes... P. 205–216.

палестинскую гимнографию и поощрял развитие ее традиций в Константинополе. Студийский монастырь при нем становится важным центром гимнографического творчества. В этот период были созданы степенные антифоны и аллилурии самого Феодора Студита, седмичные песнопения Октоиха и Триоди⁵⁰. Расположение преп. Феодора в Нерези между Козьмой Маюмским и Иоанном Дамаскином, с одной стороны, и Феофаном и Иосифом Гимнографами, с другой, соответствует его роли как связующего звена между поэтами Савваитской и Студийской школ.

Не менее значительна связь Феодора Студита с монахами, изображенными на противоположной стене. Лидер константинопольских монахов был помещен напротив Евфимия Великого и Саввы Освященного, основателя палестинского монашества и создателя его устава соответственно⁵¹. Тем самым в пространстве храма создана ситуация диалога, которая отражает процесс формирования византийского церковного обряда в ходе постоянного взаимодействия между палестинскими и константинопольскими монахами.

Образы преподобных в Нерези, как уже отмечалось, приближены к самому алтарю. Подобное решение нельзя объяснить только тем, что церковь монастырская. Ни в одном другом монастырском храме до Нерези монахи не изображались в центральном пространстве. Даже в Осиос Лукас с его многочисленными образами преподобных ни один монах не оказывается в подкупольной части⁵². Представляется, что их возвышенное положение в росписях Нерези отражает растущую роль монашеского богослужения, которое на протяжении XIII в. уже практически полностью вытеснит обряд Великой Церкви⁵³. С другой стороны, не исключено, что воздействие на составителя программы оказало возрождение идеи сильного независимого монастыря⁵⁴. Центром монастырского возрождения, или, по определению Джона Томаса, монастырской реформы⁵⁵ была обитель Богоматери Евергетиды, та самая, типикон которой одним из первых демонстрирует приближение к Иерусалимскому чину. Целью реформы было прекратить передачу монастырей для управления и надзора светским лицам-харистикариям и пресечь расхищение монастырского имущества. С момента своего основания Евергетидский монастырь был провозглашен независимым и самоуправляющимся. Отчуждение монастырского имущества характеризуется в его типиконе как святотатство⁵⁶. В конце XI в. идеи реформы были восприняты патриархом Николаем Грамматиком и самим Алексеем I Комнином⁵⁷. В XII в. Евергетиды играют роль своего рода эталона. Многие члены императорской семьи берут ее типикон за образец при составлении уставов своих монастырей. Таковы типикон императрицы Ирины Дукены-Комнины для монастыря Богоматери Кехаритомены (ок.

⁵⁰ Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. С. 74; Пентковский А.М. Типикон патриарха Алексия Студита в Византии и на Руси. М., 2001. С. 152.

⁵¹ О Евфимии и Савве см.: ODB. Vol. 2. P. 756–757; Vol. 3. P. 1823; Μουρίκη Ντ. Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου. Αθήνα, 1985. Σ. 182–183.

⁵² Chatzidakis N. Hosios Loukas. Byzantine Art in Greece. Mosaics and Wall Paintings. Athens, 1997.

⁵³ Тафт Р.Ф. Византийский церковный обряд. С. 94; Арранц М. История типикона... С. 10.

⁵⁴ См.: Angold M. Church and Society in Byzantium Under the Comneni, 1081–1261. Cambridge, 1995. P. 294–295; Thomas J.Ph. Private Religious Foundations in the Byzantine Empire. Washington, 1987. (Dumbarton Oaks Studies, 24). P. 186–213; *Idem*. Documentary Evidence From the Byzantine Monastic Typica for the History of the Evergetine Reform Movement // The Theotokos Evergetis and Eleventh-century Monasticism / Ed. Mullett M., Kirby A. Belfast, 1994. (Papers of the Third Belfast Byzantine International Colloquium, 1–4 May 1992). P. 257–261; Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 2. P. 441–453.

⁵⁵ Thomas J.Ph. Documentary Evidence From the Byzantine Monastic Typica...

⁵⁶ Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 2. P. 460, 462.

⁵⁷ Ibid. Vol. 2. P. 618–619.

1110–1116 гг.)⁵⁸, типикон севастократора Исаака Комнина для монастыря Богоматери Космосотиры (1152)⁵⁹. По собственному признанию Исаака, он знал многих “мудрых людей”, которые позаимствовали Евергетидский устав для своих монастырей. “Следуя их примеру”, он также отдает предпочтение именно Евергетидскому, а не какому либо иному известному в то время типикону⁶⁰. “Как принятым уже и вошедшим в обычай” Евергетидским уставом предписывает руководствоваться в богослужении типикон константинопольского монастыря св. Маманта (1158)⁶¹. Автор его, Афанасий, до того как стать настоятелем в св. Маманте, был управляющим в императорском монастыре Христа Филантропоса⁶², где, следует полагать, также руководствовались Евергетидским типиконом. Поскольку ктитор церкви в Нерези был членом той самой императорской фамилии (Ирина Дукена приходилась ему бабушкой, Исаак – дядей), можно с большой долей вероятности предположить, что, создавая около 1164 г. правила для своего монастыря, он также ориентировался на типикон Евергетиды. В конце XII в. Савва Сербский делает перевод Евергетидского типикона для монастыря Хиландар на Афоне⁶³, а затем его принимают в Студенице, где была церковь, посвященная Богородице Евергетиде⁶⁴.

Такая влиятельность Евергетидского монастыря, по-видимому, объясняется его высоким духовным авторитетом. Отчасти это связано с тем, что основатель обители, Павел, был автором популярного в Византии четырехтомного монашеского флорилегия, так называемого *Ἐβεργῆτινός*⁶⁵. Кроме того, Комнинов должно было привлекать закрепленное в Евергетидском типиконе требование киновиного устройства⁶⁶. Монахи-одиночки были дестабилизирующим элементом для империи. Общежительные монастыри легче поддавались контролю. Возрожденный в Евергетиде идеал общинной жизни сохраняет свое значение на протяжении всего XII в. Причем к 60-м годам, судя по сохранившимся типиконам, нетерпимость по отношению к альтернативным формам монашеской жизни нарастает⁶⁷. В этой связи можно еще раз отметить выдающееся место Феодора Студита в нерезской церкви. Его личность была близка реформаторам XII в. В свое время преп. Феодор являлся сторонником общежития. Подобно деятелям комниновской эпохи, он возрождал киновию в период, когда во многих монастырях от этой формы жизни отказались⁶⁸.

⁵⁸ Брат Ирины, Иоанн Дука, был монахом в Евергетиде. *Thomas J.Ph. Documentary Evidence From the Byzantine Monastic Typica...* P. 258–260; *Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 2. P. 649–724.*

⁵⁹ *Thomas J.Ph. Documentary Evidence From the Byzantine Monastic Typica...* P. 260–261; *Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 2. P. 782–858.*

⁶⁰ *Ibid.* P. 801.

⁶¹ *Ibid.* P. 1002. Цит. по: Скабалланович М. Толковый типикон. М., 1995. С. 403. Примеч. 1.

⁶² *Thomas J.Ph. Documentary Evidence From the Byzantine Monastic Typica...* P. 263.

⁶³ *Тафт Р.Ф.* Византийский церковный обряд. С. 99.

⁶⁴ *Радојчић Ђ.* Зашто је Студеница посвећена св. Богородици Благодетелници (Евергетиди) // *Богословље.* 1936. XI. С. 294–300, 405–411; *Джурич В.* Византийские фрески... С. 88.

⁶⁵ *Richard M. Florilèges spirituels // Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique / Ed. M. Viller. Vol. 5. P., 1962. Col. 499–510.*

⁶⁶ *Angold M. Church and Society in Byzantium...* P. 285, 294–295, 347; *Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 2. P. 459.*

⁶⁷ *Byzantine Monastic Foundation Documents. Vol. 3. P. 863.*

⁶⁸ *Leroy J. La reforme studite // Orientalia Christiana Analecta. 1958. Vol. 153. P. 181–214.* В другой своей работе Леруа отмечает: “Un monastère comme celui de la Théotocos Evergétis, qui semble avoir été à l’origine d’un mouvement de renouveau cénobitique dans la seconde moitié du XIe s., est manifestement dans le sillage de la spiritualité studite”, см.: *Leroy J. La vie quotidienne du moine studite // Irénikon. 1954. Vol. 27. P. 26.*

Возвышение монашеских образов в церкви св. Пантелеимона в Нерези – не единственный случай в византийском искусстве XII в. Ему можно найти аналогии среди фресковых ансамблей позднекомниновского времени. Нужно иметь в виду, что не все из них принадлежат монастырским храмам⁶⁹. Наиболее яркий и единственный в своем роде пример – это росписи Энкалистры Неофита близ Пафоса на Кипре (1183 и 1200 гг.)⁷⁰. Образы преподобных в них абсолютно преобладают, а сам Неофит уже при жизни занял место среди ангелов⁷¹. Обращают на себя внимание многочисленность и укрупненный масштаб монашеских образов в церкви Панагия Крина на Хиосе (конец XII в.)⁷². Расположенные в центральной зоне росписей они идут по всему периметру этого октагонального храма, исключая лишь алтарную его часть. Вблизи алтаря изображены монахи в церкви св. Пантелеимона в Бизарьяно (район Ираклиона) на Крите (ок. 1200 г.)⁷³. Наконец, в самом алтаре помещены образы Евфимия Великого и Иоанна Каливита в Евангелистрии в Гераки (конец XII в.)⁷⁴ и образ Луки Стирита в Епископи в Мани (ок. 1200 г.)⁷⁵. В той же церкви Епископи в конхе жертвенника представлен Антоний Великий, а в конхе дьяконника – Феодосий Киновиарх⁷⁶. В церкви того же времени Агиос Стратигос в Мани Феодосий Киновиарх занимает конху жертвенника⁷⁷. Можно предположить, что образы монахов в алтарном пространстве связаны с местной традицией, характерной именно для Южной Греции (Гераки, Мани). Но ведь и в Лагудера на Кипре монахи-гимнографы изображены в алтаре. По крайней мере с XI в. алтарь – это пространство для изображений епископов⁷⁸. Тот факт, что в конце XII столетия туда “пробираются” монахи, весьма красноречив и свидетельствует о росте их авторитета⁷⁹.

⁶⁹ Например, Панагия Крина на Хиосе. Ктирор этого храма, Евстафий Кодратос, был светским человеком. Тем не менее в декорации своей фамильной церкви он отводит значительное место образам монахов. (Литература, посвященная этому памятнику, приведена ниже в примеч. 72.)

⁷⁰ Mango C., Hawkins E.J.W. The Hermitage of St. Neophitos and its Wall Paintings // DOP. 1966. Vol. 20. P. 119–207; Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches of Cyprus. Treasures of byzantine Art. Nicosia, 1997. P. 351–369.

⁷¹ Stylianou A., Stylianou J.A. The Painted Churches... Pl. 217.

⁷² Памятник не опубликован. См. о нем: Pennas Ch. An Unusual “Deesis” in the Narthex of Panagia Krena, Chios // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας Пер. Т. IZ'. Αθήνα, 1994. Σ. 193–198; Πέννας Χ. Οι κτίτορες της Παναγίας Κρήνας στη Χίο // Δέκατο πέμπτο συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Αθήνα, 1995. Σ. 62–63.

⁷³ Skawran K.M. The Development of Middle Byzantine Fresco Painting in Greece. Pretoria, 1982. P. 182; Gallas Kl., Wessel Kl., Boboudakis M. Byzantinisches Kreta. Munich, 1983. S. 402–407; Ανδριαννάκης Μ. Νέα στοιχεία και απόψεις για την μνημειακή τέχνη της Κρήτης κατά τη Β' βυζαντινή περίοδο // Acts of the 6th International Cretological Congress. Athens, 1991. P. 18; Papadaki-Oekland S. Patrons and Artistic Production in Crete During the Twelfth Century. A Preliminary Approach // Древнерусское искусство... С. 40, 42.

⁷⁴ Μουτσόπουλος Ν.Κ., Δημητροκάλλης Γ. Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού. Θεσσαλονίκη, 1981. Σ. 85–136.

⁷⁵ Δρανδάκης Ν.Β. Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης. Αθήνα, 1995. Σ. 151–212. Εικ. 15.

⁷⁶ Ibid. Εικ. 16, 17.

⁷⁷ Ibid. Σ. 408–458. Εικ. 25.

⁷⁸ Walter Chr. Art and Ritual of the Byzantine Church. L., 1982. P. 161–177, 241.

⁷⁹ Монахи в этот период усваивают пастырскую роль, в их руки все больше переходит исповедь, ранее бывшая прерогативой епископа. См.: Angold M. Church and Society in Byzantium... P. 379–380. Отмечу, что выдающееся место монахов в декорации храмов характерно также для русского искусства XII в. Многочисленные образы преподобных фигурируют в росписях купола северо-западной башни Георгиевского собора новгородского Юрьева монастыря (1128–1132) (Сарабьянов В.Д. Росписи северо-западной башни Георгиевского собора Юрьева монастыря // Древнерусское искусство... С. 380–387, 394–395).

Интересную параллель особенностям состава святых в церкви св. Пантелеимона в Нерези можно обнаружить в области иллюстрированных рукописей. В ватиканском и парижском манускриптах Омилий Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162 (рис. 8) и Paris. gr. 1208)⁸⁰ второй четверти XII в. одна из миниатюр в слове на Зачатие Богоматери изображает Всех Святых, созданных на празднование этого события (f. 6r). Следует отметить, что образы на миниатюре очень близки святым, представленным в Нерези. Хотя имена их не подписаны, портретное сходство изображенных на фресках и в манускрипте епископов, воинов и монахов позволяет сделать вывод, что выбор святых практически совпадает в двух памятниках. Подобно нерезским монахи в Омилиях занимают выдающееся место. Возвышенные до уровня епископов, они стоят у трона Богоматери в верхнем регистре миниатюры. Все же остальные чины святых размещаются в нижней части сцены. В центре группы преподобных стоит лидер палестинского монашества Савва Освященный, рядом с ним – Феодор Студит, Евфимий, Арсений, Ефрем Сирин, Антоний Великий. Как и в Нерези, в состав монашеского ряда включены гимнографы.

Росписи Нерези и миниатюры Омилий Иакова Коккиновафского были связаны с ведущими столичными мастерскими. Иконографические программы обоих памятников отличаются продуманностью, интеллектуализмом. Выделение в них монашеских образов свидетельствует о повышенном интересе к монастырям и к монахам в византийском обществе той поры. Этот интерес был обусловлен, с одной стороны, реформой в области функционирования монастырей, с другой стороны, растущим влиянием монастырского богослужения. Состав монахов и их группировка во фресках Нерези раскрывают соответствующие роли палестинских и константинопольских монахов в развитии богослужения.

P.S. Вышедшее недавно в свет исследование Н. Паттерсон-Шевченко о гимнографах в Нерези (*Patterson-Ševčenko N. The Five Hymnographers at Nerezi // Palaeoslavica. 2002. Vol. 10. N 2. P. 55–68*) предлагает то же чтение и ту же интерпретацию текстов на свитках нерезских гимнографов, что и настоящее исследование.

В центральном пространстве представлены монахи в соборе Мирожского монастыря во Пскове (конец 1130-х – начало 1140-х годов) (*Он же. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002. С. 68–69. Табл. VII–VIII*). В церкви Спаса на Нередице преподобные размещены не только в центральном пространстве храма, но и в алтарной его части (*Пивоварова Н.В. К истокам идейного замысла росписи церкви Спаса на Нередице в Новгороде (1199 г.) // Древнерусское искусство... С. 466. Илл. 465, 472*). Возвышение монашеских образов в русских храмах может быть связано с авторитетом Киево-Печерского монастыря. О его роли в духовной жизни Древней Руси см.: *Подскальский Г. Христианство и богословская литература в Киевской Руси (988–1237 гг.) СПб., 1996. С. 84–93*.

⁸⁰ *Hutter I., Canart P. Das Marienhomiliar des Mönches Jakobos von Kokkinobathos: Codex Vaticanus graecus 1162. Zürich, 1991; Stornajolo C. Miniature delle Omelie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangelario Greco Urbinate (cod. Vat. Urbin. gr. 2). Roma, 1910; Omont H. Miniatures des homélies sur la Vierge du moine Jacques (Ms. grec. 1208 de Paris). P., 1927. (Bulletin de la Société française de reproduction de manuscrits à peinture, 11).*