

Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы

*Елена Виноградова
Москва, ПСТГУ
lukovnikova@mail.ru*

Маленькая церковь Коккини Панагия (Красная Богородица) затеряна среди полей недалеко от Коницы, в местечке Сервина, и посвящена Богородице Живоносный Источник¹. Архитектура храма предельно проста: это прямоугольное сооружение с апсидой, крытое двускатной крышей. Стены апсиды сложены в технике *cloisonnée*, типичной для элладской школы, с украшениями в верхней зоне восточной стены и апсиды: из кирпича здесь выложены, помимо поребрика, узоры и фигуры (хризмы), напоминающие аналогичную декорацию в церквях крупных центров Северной Греции, например, Арты и Касторьи. Боковые и западная стены выложены из кирпича, на всех стенах имеются значительные трещины и следы чинок. Живопись занимает только поверхность апсиды и восточной стены; прочие стены позднее были покрыты краской. Был ли расписан наос, сказать невозможно.

Первым к росписи церкви обратился в 1958 г. Д. Паллас, датировавший ее эпохой Палеологов и определивший изображение Богоматери в алтаре как Богоматерь Скинния сведения². В статье 1971 г., посвященной Эпиру,³ он отнес ее – без каких-либо обоснований – к началу XV в. Архитектура церкви кратко описана у К. Цуриса⁴. В каталоге византийских памятников Эпира отмечен провинциальный характер архитектуры Красной церкви, отнесенной здесь широко к поздневизантийскому периоду; росписи датированы рубежом XIV–XV вв., а ее программа характеризуется как уникальная и не имеющая аналогий в византийском искусстве⁵. Х. Константииниди посвятила этой росписи статью, подробно разобрала ее иконографические аспекты и отнесла ее, вслед за Палласом, также к концу XIV – началу XV в.⁶ Однако как предложенные иссле-

¹ Soustal, Koder 1981, 183.

² Daux 1958, 742, pl. 29–30.

³ Pallas 1971, 298.

⁴ Tsouris 1988, 9, 49, 250.

⁵ Karaberidi 2008.

⁶ Konstantinidi 2008a.

дователями датировки росписи Коккини Панагии, так и интерпретация некоторых деталей иконографии показали нам неубедительными. Необходимо, как представляется, еще раз проанализировать стиль фресок и подобрать иконографические аналогии, которые помогут отнести их к определенному этапу развития прообразовательной и литургической иконографии, а также уяснить место памятника в контексте всего палеологовского искусства.

Начнем с иконографической программы. На восточной стене сохранились остатки Вознесения (в верхней части), Благовещения (илл. 1) и двух диаконов – Стефана и Романа, а в двух нишах протесиса (жертвенника) и диаконника – полуфигуры ангела (с надписью Ангел Господень), что довольно необычно, и Св. Алексия Человека Божьего. Нижняя часть фигуры ангела, к сожалению, сильно повреждена, однако можно заметить необычную деталь, на которую исследователи не обратили внимания: справа видна пурпурная ткань, натянутая так, будто она прикрывает что-то, либо руку, либо, скорее, сосуды со Св. Дарами.

Наибольший интерес представляет декорация апсиды. В нижней ее части, как было справедливо отмечено исследователями, помещено уникальное двойное изображение Мелизмоза – Раздробления Жертвы (илл. 2). В среднем регистре в сцене Службы святителей со св. Василием Великим и св. Григорием Чудотворцем представлены два ангела-диакона с едва намеченными крыльями. В руках они держат рипиды и предстоят престолу, покрытому тканью, с изображением умершего Христа (илл. 3); надпись на плате гласит: «Мелизмоз». Тело Христа покрыто меньшим воздухом.

Текст в нижней части этой сцены представляет собой литургические стихи: «Взирая на престол трапезы Господа – приносится здесь Агнец в жертву каждый день – пусть чистый [только] приближается к нему, Дары ведь – это огонь, что недостойных жжет»⁷. Х. Константириди, приводя этот текст с небольшим комментарием, отсылает к своей книге о Мелизмозе, где она связывает подобные тексты с антилатинской полемикой последней четверти XIII в.⁸ Между тем схожие тексты часто встречаются в византийских храмах, хотя здесь, видимо, текст был неудачно переделан, как верно отметил А. Роби: аналогии ему имеются уже в церкви Св. Ахиллия на Преспе 985–996 гг. (об этом упоминает Х. Константириди) и в Панагии тон Халкеон в Фессалонике 1028 г., а также в церквях Св. Георгия

⁷ Rhoby 2010, 392.

⁸ Konstantinidi 2008b, 51–64.

в Итило на Мани 1334 г., Св. Георгия в Лонганико на Пелопоннесе 1374 г.⁹ и др. Еще один текст, из Евангелия от Иоанна (Ин 6, 56), написан выше на разгранке: «Ядый мою плоть и пияй мою кровь во Мне пребывает» (Константиниди отмечает, что этот текст использовался в Литургиях Преждеосвященных Даров и Василия Великого¹⁰), такой же текст имеется, например, в Самарине на Пелопоннесе (1190-е гг.) и Пендели (1233/1234).

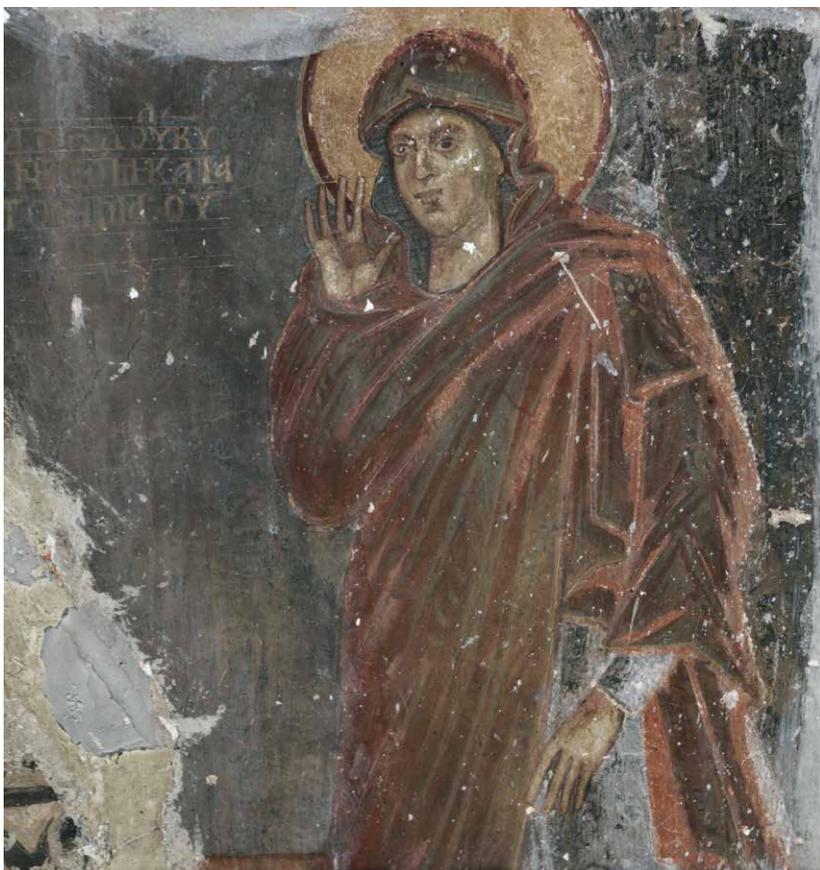
Ниже мы снова видим совершающих службу святителей: свв. Григория Богослова, Василия Великого, Иоанна Златоуста и Афанасия Александрийского, с литургическими текстами в свитках. Первым слева представлен св. Василий Великий, который держит на руках младенца Христа – Жертву и нож, готовясь принести Его в жертву. Это натуралистическое представление Евхаристической Жертвы является вариантом Мелизмоза с младенцем Христом, изображаемым обычно в дискосе на престоле.

Иконография Мелизмоза, как было показано в монографии Х. Константиниди, возникает в конце XII в., в эпоху литургических споров, в связи с их финальной фазой – инспирированным Михаилом Сикидитом спором, Телу какого Христа причащаются христиане – тленному или нетленному, то есть Христа умершего или воскресшего? Ответа на этот вопрос Константинопольский собор 1199–1200 гг. не дал, но византийское искусство, еще до собора, отразило оба варианта, поместив их в самый центр алтарной апсиды. В церкви в Самарине на Пелопоннесе в 1190-е гг. мы впервые видим изображение умершего Христа на литургическом плате, а в Курбиново в 1191 г. – младенца Христа на престоле посреди Службы святителей.

На протяжении XIII в. было создано немало вариантов этой литургической иконографии, два из которых оказались совмещены в Красной Богородице. Оба извода получили широкое распространение в XIII–XIV в., однако, как правило, не совмещались. Изображение Христа-средовека на плате оказалось более редким: близкий к Красной Богородице по иконографии вариант имеется, например, в приделах св. Димитрия 1335–1348 гг. и св. Георгия 1346/1347 г. в нартексе Дечан; служащие святители Иоанн Златоуст и Василий Великий фланкируют престол с умершим Христом-Жертвой в Маркове монастыре 1376–1381 гг. в Македонии и Панагии Дексии в Касторье второй половины XIV в. Чуть более отдаленные аналогии приведены в каталоге монографии Х. Константиниди о Мелизмозе:

⁹ Rhoby 2009, 187–192.

¹⁰ Konstantinidi 2008a, 94.



Илл. 1. Коккини Панагия. Благовещение, деталь.
Фото автора



Илл. 2. Коккини Панагия. Апсида, нижняя часть.
Фото автора



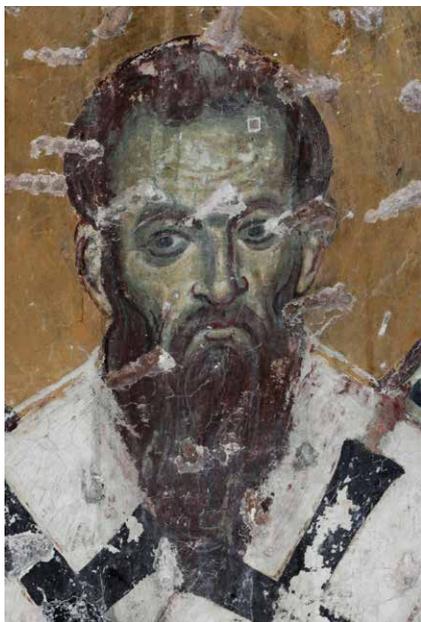
Илл. 3. Коккини Панагия. Мелизмос, деталь.
Фото автора



Илл. 4. Коккини Панагия. Конха апсиды.
Фото автора



Илл. 5. Коккини Панагия.
Свт. Василий Великий.
Фото автора



Илл. 6. Порта Панагия.
Свт. Василий Великий.
Фото автора

в церквях Иоанна Златоуста в Гераки ок. 1303 г. (Христос-средовек в чаше), св. Пантелеимона в Веланидии ок. 1270 г., св. Георгия в Малеас (Акротирио) первой четверти XV в. Христос-средовек явно был изображен в Аскитарии близ Монемвасии последней четверти XIII в., а также на Строгановской эмали из Государственного Эрмитажа XII–XIII вв.

Характерно, что именно такой образ стали помещать на реальной литургической ткани – большом воздухе, который выносили вместе со священными сосудами и Дарами во время Великого Входа на Литургии. Самые ранние примеры сохранились от рубежа XIII–XIV вв. в Сербии: плащаница короля Милутина, с уникальным фронтальным изображением Христа (Белград, Музей Сербской Православной церкви) и плащаница в Фессалонике (Музей византийской культуры) ок. 1300 г., где образ мертвого Христа с запрокинутой головой фланкирован сценами Причащения апостолов¹¹. Не известно точно, с какого момента эти литургические изначально ткани стали использовать как плащаницы, то есть выставлять для поклонения как икону Страстной пятницы.

Особенность композиции Красной Богородицы – фигуры двух ангелов-диаконов с рипидами, служащих у плащаницы, которая изображена здесь положенной непосредственно на престол, как и в Дечанах. Х. Константиности указывает, что в Византии в палеологовскую эпоху, как и в современной литургической практике, плащаницу действительно полагали на престол вечером Великой субботы, где она и оставалась до Отдания Пасхи.

Вариант со святителем, буквально приносящим Христа в Жертву (поднимающим нож над Младенцем), встречается, как указывает исследовательница, впервые именно в Красной Богородице и является уникальным. На наш взгляд, он представляется слишком натуралистическим и потому вряд ли удачным решением этой темы. Такой извод не был широко распространен, в отличие от куда более популярного изображения младенца Христа в дискосе на престоле. Единственную отдаленную аналогию Х. Константиности находит в церкви Сармашыклы килисе в Мацуке в Понте, недалеко от Трапезунда (начало XV в.), где представлен святитель, держащий в руках младенца Христа, но без литургического инструмента – копия; само же копие нередко изображается рядом с Христом-Жертвой. Близки по смыслу иконографические варианты, где Христа представляют закалаемого копием (церковь Иоанна Продрома в Аксосу)

¹¹ О плащаницах см.: Boicheva 2005.

на Крите), как и примеры с раздробленным телом в сосуде. В целом, завершая разбор композиции Мелизмаса, можно констатировать, что художники Коккини Панагии работали в русле все еще развивающейся иконографии, всплеск интереса к которой пришелся на XIII в.

В конхе апсиды находится изображение Богоматери в уникальной иконографии, совмещающей в себе целый ряд ветхозаветных Ее прообразов (илл. 4). Часть их изображена, другие же лишь описаны в текстах на свитках предстоящих Богородице пророков. Богоматерь представлена под полукруглой сенью, опирающейся на колонки с капителями, на фоне необычного красного медальона; красная ткань показана и ниже, внутри сени, которая обрамлена двумя едва видимыми синими полосами по сторонам.

Справа представлен возжженный семисвечник с соответствующей надписью, слева – длинный жезл с пучком ветвей вверху. По мнению Х. Константиныди, слева есть остаток надписи «купина», однако нам не удалось ее разглядеть: Х. Константиныди утверждает, что жезл и есть купина¹², однако, на наш взгляд, это процветший жезл Аарона, который, согласно тексту Ветхого Завета, как и семисвечник, находился внутри Скинии. Купина не находилась внутри Скинии, поскольку выросла и горела на Синае, и никогда не изображалась в сценах со Скинией (как и лестница Иакова); напротив, в руках обычного в этой сцене Аарона часто можно увидеть длинный шест с пучком на конце – процветший жезл (например, в Протате, Грачанице, Леснове). Купину же в раннепалеологовское время изображали обычно в виде горящего объемного куста (даже в кратком изводе, в качестве атрибута рядом с пророком Моисеем, например, в сцене Успения в Старо-Нагоричине, 1318 г.), и только в позднее время стали иногда представлять как пучок на шесте, также пышный, но только в руках пророка Моисея.

Внизу сцены показаны ступеньки, а рядом плохо сохранившаяся (три буквы) надпись – лестница (Иакова). Ниже показан некий ящик – ковчег Завета, поскольку на нем лежит свернутый свиток – символ Завета (ср., например, фреску, иллюстрирующую IX притчу Соломона в Грачанице, 1321 г.).

Именно наличие предметов Скинии, два херувима по сторонам, а также образ первосвященника Аарона справа, видимо, и натолкнули исследователей на интерпретацию всей сцены как изображения Богоматери Скинии. Красная ткань внутри, по мнению Х. Константиныди, обозначает внутренность Святой Святых, где и находится Богоматерь,

¹² Konstantinidi 2008a, 91, σφμ. 23.

а всю сцену она истолковывает как Скинию в понимании ап. Павла (Евр. 9)¹³. Исследовательница отмечает, что в Скинии в пару к Аарону обычно бывает изображен Моисей. Однако здесь представлен Гедеон, из-за чего Константииниди приходится выдвинуть гипотезу о замене пророков их символами (купина вместо Моисея)¹⁴. В качестве иконографической аналогии она приводит фрески церкви Св. Георгия в Вьяносе на Крите (ок. 1400 г.), где Богородица с Младенцем представлена с пророками, семисвечником и скинией¹⁵ (то есть и с фигурами пророков, и с символом, и с прообразовательной сценой).

Не отрицая возможности такой интерпретации, отметим, однако, что, во-первых, остатков надписи «Скиния сведения» на фреске Красной Церкви нигде не видно. Во-вторых, иконография Скинии в палеологовский период была иной. Известные и Х. Константииниди примеры из церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295 г.), Протата (начало XIV в.), Грачаницы, церкви Богородицы Одигитрии в Пече (1330–1337 гг.), Леснова (1349 г.), Дечан (1335–1348 гг.), к которым мы добавим церкви Успения в Лыхнах в Абхазии (1360–1370-е гг.) и Куртя де Арджеш в Румынии (1360-е гг.), дают совсем другую иконографию: Скиния изображается как красная палатка с одним (Протат), но чаще тремя шатрами, что соответствует описанию Скинии в Ветхом Завете. В Красной Богородице мы видим мраморный киворий на двух колоннах, противоречащий описанию Скинии в Ветхом Завете. Лишь в двух росписях, в церкви Свв. Апостолов в Фессалонике 1315 г. и в монастыре Зарзма в Грузии третьей четверти XIV в., изображение Скинии дается в виде округлого шатра без куполов. Если иконография в церкви Свв. Апостолов уникальна, то фреска Зарзмы целиком была записана в XIX в. и, возможно, не сохранила иконографии XIV в. Оба варианта, как видим, совсем не похожи на композицию Красной церкви. Если задаться вопросом, изображался ли когда-нибудь в Скинии мраморный киворий, мы обнаружим, что только в Лыхнах (1360-е гг.) внутри скинии представлен киворий над престолом. Здесь этот мотив, скорее всего, является отражением интерпретации Скинии как прообраза алтаря Церкви новозаветной, и литургической традиции последней (поставления кивория над престолом в алтаре византийских храмов). Поэтому едва ли верно называть изображение в алтаре Красной церкви Богоматерью-Скинией, скорее, это синтетический образ, совместивший в себе несколько ветхозаветных прообразов.

¹³ Konstantinidi 2008a, 87–88.

¹⁴ Konstantinidi 2008a, 92–93.

¹⁵ Konstantinidi 2008a, 93.

Полуфигура Богоматери дана в иконографии Влахернитиссы, т.е. с воздетыми руками, на груди – медальон с изображением Младенца. Древняя символика такой иконографии, восходящей к чудотворному образу Влахернского храма Константинополя, – Воплощение Христа. Богородица-Влахернитисса нередко занимает конхи центральных апсид (например, в Трикомо на Кипре, XII в.). Как отмечает Л. Фундич, именно такой извод иконографии Богородицы был широко распространен в храмах Эпира во второй половине XIII в.: в церкви Св. Николая Кремасто (первый слой), в церкви в Превезе конца XIII в., в пещерной церкви прп. Андрея в Халкиопуло 1282/1283 г., в церкви св. Димитрия Кацуриса под Артой конца XIII в. (здесь Влахернитисса без медальона, с подписью «Ширшая небес»)¹⁶. Похоже, что и в главной церкви столицы Эпирского депотата – Панагии Паригоритиссе в Арте, построенной и украшенной мозаиками между 1294 и 1296 гг., была подобная иконография. Сейчас мы видим в ее апсиде фреску монаха Анании 1558 г., на которой представлена Влахернитисса с двумя поклоняющимися ангелами, фланкированная по сторонам нарисованной арки пророками Давидом и Исаией (!). Отметим, что художник поместил Богородицу не в конхе апсиды, а значительно ниже, но, скорее всего, воспроизвел утраченную мозаику или фреску конхи периода первоначальной декорации храма. Традиция помещать Влахернитиссу в центральной апсиде нашла отражение в других храмах региона и продолжилась и в поствизантийское время (например, в росписях XVI в. и позже: в церкви св. Василия в Арте, в обоих храмах Кипсели, в центральной апсиде Като Панагии, в церкви Преображения исчезнувшего с. Погдорианис района Репетисти)¹⁷.

Полуфигура Богоматери в апсиде Красной Богородицы помещена на неком изогнутом основании, украшенном камнями и жемчугами, которое, на наш взгляд, можно понимать как чашу водоема, традиционно изображаемого в изводе Богоматери Живоносный Источник. Только интерпретация этого образа как Источника Жизни, которая согласуется и с посвящением храма, позволяет объяснить изображение мраморной сени на колоннах. Иконография Богородицы в типе Влахернитиссы также может быть объяснена ориентацией на мозаичский образ сходной иконографии, находившийся в куполе кивория Живоносного Источника в Константинополе и отражавшегося в водах купели под ним.

¹⁶ Fundić 2013, 34–35.

¹⁷ Karaberidi 2008.

О святилище Богородицы в Константинополе, именуемом Пиги, мы знаем из многочисленных источников. Вся литература, посвященная этой теме (как самому святилищу, так и иконографии Богородицы Живоносный Источник), собрана в статье Т. Стародубцевой¹⁸; из последних укажем также важные работы А.-М. Тэлбот¹⁹ и Н. Тетерятниковой²⁰. Среди новшеств в изучении данной темы следует отметить работу В. Миланович²¹, которая, подробно проанализировав иконографию Живоносного источника, отвела половину образов, прежде связывавшихся с этой иконографией.

Мы отметим только важные для нас аспекты этой иконографии, которые мы видим и на фреске Красной Богородицы: 1) мраморная сень; 2) изображение чаши; 3) тип Богородицы Влахернитиссы; 4) фигуры ангельских сил, поклоняющихся Богородице.

1. *Киворий*. Из источников известно, что в разных частях монастыря Пиги еще с раннего времени было несколько чудотворных изображений. Образцом для иконографии Богоматери Живоносного Источника все исследователи единодушно считают мозаику, описанную Никифором Каллистом Ксанфопулом и находившуюся то ли в своде храма (в тексте сказано: «В центре свода, где потолок храма»), то ли в кивории над самим источником²². Каллист описывает мозаику так: «Художник... изобразил в совершенстве Живоносный Источник, Который исторгает наружу из своего лона прекраснейшего и предвечного Младенца под видом прозрачной... воды, живой и брызжущей...»²³. Исследователи полагают, что там была представлена Богоматерь с Младенцем на лоне, сидящая непосредственно в фиале, откуда и возникла иконография Живоносного источника.

Важный для нас вопрос – датировка этой мозаики. А.-М. Тэлбот, Н. Тетерятникова и вслед за ними другие утверждают, что эта мозаика была создана после написания Ксанфопулом его Слова, которое описывает чудеса, произошедшие в Пиги, и которое все они датируют 1306 г. или позже (до 1328 г.). Известно, что, помимо Слова, Ксанфопул составил также новую Службу Живоносному источнику. Считается, что именно с этого времени старое святилище (как и воз-

¹⁸ Starodubcev 2009.

¹⁹ Talbot 1994.

²⁰ Teteriatnikov 2005.

²¹ Milanović 2004–2005.

²² Talbot 1994, 120.

²³ Talbot 1994, 120.

никшая иконография) получило новое название. На самом деле имя Живоносный источник мы находим уже в начале XII в.²⁴ Датировка Слова основана на упоминании в шестидесятом чуде праздника, происходившего в Пиги на 25-летие правления Андроника II, то есть в 1306 г., однако из текста Ксанфопула никак не следует, что святилище было обновлено именно около этого времени. Напротив, он описывает уже совершившиеся там чудеса, возобновившиеся в период правления Андроника II после длительного перерыва времен латинской оккупации Константинополя (с 1204 г.) и правления Михаила VIII, заключившего Лионскую унию (до 1282 г.). На наш взгляд, сам текст наводит на мысль, что мозаика была обновлена как раз раньше – до 1306 г. (Андроник пришел к власти в 1282 г.), и к этому времени святилище снова стало популярно.

Зададимся другим вопросом: а изображался ли когда-нибудь киворий, в котором, как предполагается, была эта мозаика? На данный момент нам известен единственный пример – мозаика в нартексе кафоликона столичного монастыря Хора, находящаяся в аркосолии гроба деспота Димитрия и датирующаяся временем ок. 1340 г.: Живоносный источник представлен здесь как раз в виде беседки или сени, а полуфигура Богоматери Оранты (без Младенца) представлена рядом.

2. *Образ чаши.* В Леснове, в росписи нартекса 1349 г. Богоматерь Оранта без Младенца представлена уже внутри чаши с отверстиями, из которых льется вода. В Красной Богородице на поверхности чаши также есть небольшие круги, которые могут обозначать отверстия для воды, – только не показан ток воды, как в Леснове (может быть, он стерся). Похожим образом, с круглыми отверстиями, фиал был представлен в нартексе церкви на Волотовом поле под Новгородом (вторая половина XIV в.). Богоматерь в чаше представлена и в церкви Свв. Константина и Елены в Охриде конца XIV в. Средняя часть всей композиции в Красной Панагии, к сожалению, утрачена, отчего невозможно точно понять, была ли у чаши ножка (фактически ножкой служат ступени ветхозаветной лестницы в нижней части композиции), или там был представлен какой-нибудь другой предмет-символ Богородицы.

3. *Тип Богородицы.* Н. Тетерятникова выяснила, что Богоматерь Живоносный источник изображается почти всегда как Влахернитисса, но в разных изводах. Обычно Она бывает представлена без медальона, а Младенец – просто на фоне груди. Так обстоит дело с изображе-

²⁴ Gautier 1985, 148–149, note 5.

нием Живоносного источника, считающимся самым ранним, на фреске нартекса церкви Богородицы Одигитрии Афендики в Мистре 1313–1322 гг. Здесь Богородица с Младенцем (чаша не сохранилась, но видна вода) представлена с поклоняющимися ей двумя ангелами и свв. Иоакимом и Анной. В алтаре юго-восточного парекклесия церкви Свв. Федоров в Мистре (ок. 1400 г.) Богородица с Младенцем на фоне груди, только без медальона, представлена в чаше, без отверстий и текущей воды; в церкви Вознесения в Раванице (ок. 1387 г.) – без чаши и также без медальона; в Волотове – в чаше, но без медальона. В Красной Богородице медальон объясним скорее местной традицией украшения апсид, а также подчеркнутой ветхозаветной тематикой – прообразованием Воплощения, что ярче всего выражает именно иконография Влахернитиссы.

4. *Мотив поклоняющихся ангелов.* Фланкирующие ангелы иногда встречаются в иконографии Богородицы Живоносный источник: так, например, в Афендики и Свв. Федорах в Мистре Богородице поклоняются два ангела. Мотив этот, вероятно, восходит к самой мозаике Пиги. Как указывает С. Габелич, на обновленной там при Андронике II мозаике Богородице поклонялись два ангела и группы клириков и мирян²⁵. В Красной Богородице ангелы заменены на шестокрылов, так как мы имеем здесь соединение иконографии Живоносного источника с ветхозаветными прообразами, отчасти почерпнутыми из текстов про Скинию сведения.

Вернемся к нашей фреске. Справа от Богородицы изображены три пророка: первосвященник Аарон в богослужебном одеянии, с разожженным кадилом в руках, царь Давид со свитком (с текстом Пс 131, 11: «От плода чрева твоего посажу на трон...»), пророк Даниил со свитком (с текстом Дан 2, 34: «Я смотрел, покуда не отсеялся камень» – Гора нерукосечная). Слева мы видим двух пророков: по текстам на их свитках можно понять, что левый – это Иезекииль (с текстом Иез 44, 2: «Врата эти будут затворены»), а ближайший к Богородице – Геден (с текстом Пс 71, 6: «Сойдет как дождь на руно»).

Таким образом, в Коккини Панагии Богородица показана одновременно как Живоносный источник, Скиния Сведения и ковчег Завета, семисвечник, лестница небесная Иакова, процветший жезл Аарона, врата затворенные Иезекииля, гора нерукосечная Даниила, трон Давида, руно Гедена и, возможно, купина Моисея. Все эти прообразы широко распространены в гимнографии – не хватает лишь некоторых более редких.

²⁵ Gabelić 1998, 173.

Провинциальные эфирские мастера, украсив храм подобными сюжетами, очевидно, постарались продемонстрировать свое знание сложнейшей литургической и ветхозаветной иконографии. Если в столичных ансамблях палеологовской эпохи мы сталкиваемся с ансамблями полноценных композиций на темы Ветхого Завета, то в Коккини Панагия мы имеем дело с сокращением и даже сведением в одну иконографическую формулу многочисленных прообразов Богоматери, совмещенных с самим образом Богоматери, а также с иконографией вновь ставшего почитаемым в Константинополе Живоносного источника.

Важное новшество Коккини Панагии – место, занимаемое ветхозаветными прообразами. Известно, что ветхозаветные прообразы Богоматери лишь изредка встречались в декорации алтарей в средневизантийский период, как, например, в Св. Софии Охридской середины XI в. (Лествица, Три отрока в печи). В период палеологовского ренессанса циклы ветхозаветных прообразов стали помещать на стенах вимы, как в Грачанице 1321 г. (три богородичных прообраза: притча о Премудрости, Руно Гедеона и Скиния Завета), в Дечанах 1335–1348 г. (Скиния Завета), в Лыхнах в Абхазии 1360-х гг. (Скиния Завета) и Куртя де Арджеш 1360-х гг. (Скиния и 12 колен Израилевых, подходящих к ней). Интересно, что в Коккини Панагии ветхозаветные сюжеты не просто аккомпанируют центральному образу алтаря – Богоматери в конхе апсиды, а совмещаются непосредственно с главным образом Богородицы, т.е. прообразы из Ветхого Завета давно воспринимаются как Ее эпитеты из гимнографии, влияние которой на иконографию начиная с XII в. все увеличивается. В каком-то смысле это новая ступень в осмыслении богородичной прообразовательной иконографии, дающая начало тому иконографическому взрыву, который произойдет уже в поствизантийский период, когда будут создаваться все новые и новые изводы иконографии Богородицы, исходя именно из гимнографических текстов. Иконографическое решение апсиды храма столь сложно, что, кажется, должно было возникнуть в позднюю эпоху, на излете византийского искусства. И тут мы сталкиваемся с проблемой датировки росписи Красной Богородицы.

Для ее уточнения необходимо обратиться к стилю живописи. Композиции имеют достаточно крупный и соразмерный масштаб. Фигуры пророков облачены в тяжелые, объемистые одежды с ниспадающими красивым зигзагом плотными складками. Свет на ткани ложится широкими естественными потоками, переход

к затемненным частям осуществляется мягкой живописной моделировкой. В одеждах используются разбеленные оттенки разных цветов: розового, голубого и желтого (ср. фрески церкви Св. Николая в Манастире 1271 г., церкви Св. Димитрия Кацуриса). Пышные драпировки окутывают фигуру Богоматери из Благовещения подобно кокону: основа здесь – пурпурная, тогда как высветления – зеленовато-желтых оттенков. Такое сочетание распространено в памятниках Эпира (для сравнения приведем Богоматерь из Вознесения в росписях церкви Св. Димитрия Кацуриса или в церкви Свв. Таксиархов в Константиани). Лишь драгоценные, расшитые камнями омофоры святителей и эфод Аарона выглядят плоскостными, однако, и его одеяние испещрено мелкими складками, а фигуры святителей под омофором имеют объем. Белые одежды ангелов и диаконов проработаны несколько стилизованными цветными линиями.

Все лики в Коккини Панагии впечатляют своей объемностью и плотностью. Для молодых лиц характерны увесистые подбородки, крупные выпуклые, красиво (или по крайней мере выразительно) очерченные губы, нередко сложенные в полуулыбке. Такова Богоматерь в Благовещении, диакон Роман, правый ангел в композиции Мелизмоса. Тяжелые, грузные формы их лиц с густыми широкими притенениями находят аналогии в произведениях второй половины XIII в. как в Эпире (росписи церковей Константиани, Св. Димитрия Кацуриса, Св. Василия в Арте), так и за его пределами, например, в Манастире в Македонии (1271 г.). Все образы впечатляют внушительностью и мощью и лишены каких-либо тонких психологических нюансов.

Головам пожилых святителей и пророков приданы более стилизованные формы: у них вытянутые лица с высокими преувеличенными лбами, испещренными параллельными объемными морщинами. Крупные черты описаны коричневой линией, не слишком верной; глубокие зеленые тени разливаются по лицам. Святые иерархи в Красной Богородице чрезвычайно похожи на святителей в Порте Панагии в Фессалии, 1283–1285 гг. (ср. лик св. Василия Великого в обеих росписях (илл. 5–6), лик св. Григория Богослова в Коккини Панагия с Афанасием Александрийским в Порте Панагия, св. Иоанна Златоуста).

Некоторые лики, написанные художником не первой руки, выглядят очень своеобразно и даже несколько гротескно. Таковы правый ангел, святители, младенец Христос с его толстым носом и грубоватым обликом; особенно впечатляет лик Христа-Жертвы с экс-

прессивно вздернутым подбородком, Св. Алексей Человек Божий с всклокоченными волосами. Анатомическое строение тела Христа-Жертвы в обоих случаях предельно стилизовано. Подобный необычный для византийского искусства интерес к натурализму и при этом весьма стилизованная передача тела (которую следует отличать от маньеризма XII в.) встречаются именно в искусстве второй половины XIII в., например, в росписи Св. Софии Трапезундской, в миниатюрах Евангелия gr. 5 из Иверского монастыря, и, конечно, в «кубистическом» стиле 1290-х гг. (например, в росписях Богородицы Перивлепты в Охриде), но никогда и нигде более. Таким образом, ничего общего с искусством второй половины XIV – первой половины XV в., вновь классицизирующим даже в своих провинциальных образцах, с его особой тягой к свечению и облегчению материи, живопись Красной Богородицы не имеет, зато находит множество аналогий во второй половине XIII в.

Орнаменты, покрывающие одеяния пророков в Коккини Панагии, близки к орнаментам в церквях Эпирского деспотата: во фресках слоя конца XIII в. Св. Димитрия Кацуриса и Влахернского монастыря под Артой. Схожи и некоторые мотивы одежд – их орнаментация и редкие полукруглые тавлионы на плащах царей, а также скромные прямоугольные или слегка граненые формы корон в том же первом слое живописи Влахернского монастыря. Почти одинаково выглядят прямоугольные с лучиками полицы в Благовещении Красной церкви и в Пятидесятнице Влахернского монастыря. Орнамент, обрамляющий апсиду Красной Богородицы в виде геометрического мотива, напоминающего куфический шрифт, чрезвычайно характерен для памятников Эпира XIII в.: его разновидности можно найти еще в первом слое росписи церкви Св. Димитрия Кацуриса, в Порте Панагии в Фессалии; он, по-видимому, воспроизведен и в росписи 1558 г. Паригоритиссы в Арте. Поразительно сходство изображения мраморной колонки с капителью, поддерживающей орнамент, обрамляющей арку апсиды в Красной Богородице с Порты Панагией.

Итак, ближайшей аналогией этим образам Коккини Панагии оказывается декорация церкви Порты Панагия, украшенной мозаиками и фресками в 1283–1285 г.²⁶ Сходство это столь велико, что создается впечатление, будто Красная церковь была расписана учениками, подмастерьями или подражателями мастеров Порты Панагии, – это не удивительно, ведь Фессалия входила во второй половине XIII в. в Эпирский деспотат. Чуть более отдаленные аналогии можно най-

²⁶ Orlandos 1935.

ти в других памятниках Эпира второй половины XIII в., таких, как Като Панагия середины XIII в. и Св. Василий в Арте конца столетия, третий слой росписи Св. Димитрия Кацуриса под Артой конца века, оба слоя – середины и конца века – росписи Влахерн под Артой, Свв. Таксиархи в Констаниани конца XIII в. и пещерная церковь Св. Андрея Отшельника 1283/1284 г. Конечно, можно предложить и аналогии другого круга, за пределами Эпира, но также в рамках XIII в. – например, Манастир в Македонии 1271 г., и даже в какой-то степени фрески «кубистического» стиля.

Роспись Красной Богородицы, конечно, более упрощенная и менее мастеровитая по сравнению с перечисленными аналогиями, органично вписывается в круг искусства Эпирского деспотата и может быть датирована приблизительно 1280–1290 гг., после Порта Панагии. Никаких признаков искусства начала XIV в. мы в этой росписи не находим, что особенно заметно при сравнении с фресками церкви Св. Феодоры в Арте начала XIV в., где уже появляется тяга к классицизму, менее крупным чертам, подвижности, большей дробности форм по сравнению с монументальным и несколько архаизирующим стилем Красной Богородицы.

К более ранней датировке подталкивает и исторический контекст: в 1337 г. земли Эпирского деспотата были включены в Византийское государство, а в 1344 г. он был окончательно уничтожен сербами во главе со Стефаном Душаном. В 1356 г. в Эпире ненадолго была восстановлена самостоятельная держава, но вскоре она распалась на несколько враждовавших между собой государств.

Таким образом, фреска Коккини Панагии оказывается первым сохранившимся изображением Богоматери Живоносного Источника, причем с редкой деталью – киворием, что может объясняться ранним этапом сложения этой новой иконографии и косвенно свидетельствовать о воссоздании мозаики в константинопольском монастыре Пиги уже в конце XIII в., а не в начале XIV в., как считалось прежде. Усложненная ветхозаветная иконография церкви, как и удвоенный Мелизмос, оказывается не результатом эволюции, а действительно уникальным явлением рубежа веков, вполне соответствующим, впрочем, интеллектуальным поискам эпохи. Именно со второй половины XIII в. широко распространяются ансамбли с усложненной ветхозаветной иконографией, такие как росписи в Св. Софии Трапезундской 1260-х гг., Богородице Перивлепте в Охриде 1295 г., Протате на Афоне до 1310 г., Богородице Паммакаристос до 1310 г. и Хоре 1316–1321 гг. в Константинополе, Свв. Апостолах и Николае

Орфаносе в Фессалонике; в сербских ансамблях – Грачанице 1321 г., Призрене, Пече, Дечанах, Леснове и др.; из провинциальных – в недавно раскрытом в Арте цикле росписи нартекса церкви Св. Феодоры начала XIV в. (цикл праотца Иакова, Моисей пред купиной), в церкви Панагии Агрелопуссы на о. Хиос конца XIII – начала XIV в., Мерте Селину близ Ханьи на Крите 1344 г. Возможно, именно провинциальность мастеров, впрочем, хорошо знакомых с новыми столичными изводами²⁷, и стала причиной такого предельного усложнения иконографии, более прозрачной и легко читаемой в столичных памятниках.

Библиография

- Boicheva, Yu. 2005: [Shrouds of the Palaeologan era from the Bulgarian churches and museums. Problems of function and iconography]. In: [The Byzantine World: the Art of Constantinople and the National Traditions]. Moscow, 537–551.
- Бойчева Ю. Плащаницы палеологовской эпохи из болгарских церквей и музеев. Проблемы функции и иконографии Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Сб. статей. М., 2005. С. 537–551.
- Daux, G. 1958: Chroniques des fouilles. *BCH* 82, 644–830.
- Fundić, L. 2013: The monumental art of the Epirus Despotate at the period of the dynasty of Komnenoi Angeloi (1204–1318) Diss. Thessaloniki.
- Fundić, L. Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318). Diss. Θεσσαλονίκη.
- Gabelić, S. 1998: [*The Lesnovo Monastery: History and Paintings*]. Belgrade.
- Габелић, С. *Манастир Лесново: историја и сликарство*. Белград.
- Gautier, P. 1985: Le typikon de la Théotokos Kécharitômênè, *Revue des études byzantines* 43, 19–155.
- Karaberidi, A. 2008: [Konitsa. Kokkini Panagia] In: [*The Byzantine Monuments of Epirus*]. Ioannina, 167–170.
- Καραμπερίδη, Α. Κόνιτσα. Η Κόκκινη Παναγιά, *Τα Βυζαντινά μνημεία της Ηπείρου*. Ιωάννινα, 167–170.
- Konstantinidi, 2008a [The Virgin as a Tabernacle with the prefigurations and the Melismos in the apse of Kokkini Panagia in Konica.]
- Κωνσταντινίδη, Χ. Η Θεοτόκος ως σκηνή του μαρτυρίου με τις προεικονίσεις και ο Μελισμός στην αψίδα της Κόκκινης Παναγιάς στην Κόνιτσα, *Δελτίο Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας* 29, 87–100.

²⁷ Fundić 2013, 218–219.

- Konstantinidi, Ch. 2008b: [*The Melismos: the officiating prelates and angels-deacons before the altar with the Holy Gifts to the Eucharistic Christ*]. Thessaloniki.
- Κωνσταντινίδη, Χ. *Ο μελισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τιμία δώρα η τον ευχαριστιακό Χριστό* (Βυζαντινα μνημεία; 14). Θεσσαλονίκη.
- Milanović, V. 2004–2005: [About the fresco at the entrance to the Church of the Holy Virgin of the Archbishop of Danilo II at Peć]. *Zograf*, 30, 141–165.
- Μιλανовић, Β. Ο φρεσκι на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила. II у Пећи. *Зограф* 30, 141–165.
- Orlandos, A. 1935: [The Porta Panagia of Thessaly]. *ABME* 1, 5–40.
- Όρλάνδος, Α. Η Πόρτα-Παναγιά τής Θεσσαλίας, *ABME* 1, 5–40.
- Pallas, D. 1971: Epiros. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* 2. Stuttgart, 207–334.
- Rhoby, A. 2009: *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*. Wien.
- Rhoby, A. 2010: *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*. Wien.
- Soustal, P., Koder, J. 1981: *Nikopolis und Kephalaia* (Tabula imperii Byzantini; 3). Wien.
- Starodubcev, T. 2009: [The Cult of the Virgin Ζωοδόχος πηγή and its reflection in the painting of the Palaiologan era]. *Zograf*, 33, 101–119.
- Стародубцев, Т. Култ Богородице Ζωοδόχος πηγή и његов одјек у сликарству у доба Палеолога, *Зограф* 33, 101–119.
- Talbot, A.-M. 1994: Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art, *DOP* 48, 223–248.
- Teteriatnikov, N. 2005: The Image of the Virgin Zoodochos Pege: Two Questions Concerning its Origin, *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*. Aldershot, 225–238.
- Tsouris, K. 1988: [*The ceramoplastic decoration of the late Byzantine monuments of northwest Greece*]. Kavala.
- Τσούρης, Κ. *Ο κεραμοπλαστικός διάκοσμος τών υστεροβυζαντινών μνημείων τής βορειοδυτικής Ελλάδος*. Καβάλα.