https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

# Специфика росписей входных зон храма византийского ареала (XI–XIV вв.)

Г. П. Геров
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Великий Новгород, Российская Федерация
gpgerov@yahoo.com

**Для цитирования:**
Геров Г. П. Специфика росписей входных зон храма византийского ареала (XI–XIV вв.) // Визуальная теология. 2022. Т. 4. № 2. С. 227–255. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

**Аннотация.** Сакральное пространство храма противопоставлено окружающему его мирскому (профанному) пространству. Одна из главных задач декорации храмовых входных зон состоит в обозначении антитезы «сакральное / мирское». Это обозначение осуществляется посредством тем-универсалий, реализующихся в различных иконографических решениях. Таких тем четыре: пространство, время, власть и приобщение к Премудрости. Иногда в одной композиции закодировано несколько из них, иногда присутствуют все четыре. Для передачи пограничного характера пространства средневековые художники обращались к таким сюжетам, из контекста которых зритель получал представление о границе, несмотря на её отсутствие в изображении. Декорация входных зон обозначает и временну́ю пограничность, то есть границу между человеческим линейным временем и цикличным временем суточного и годового богослужений. Поскольку Дом Божий должен оставаться неосквернённым, во входных зонах представлено множество изображений апотропейного (защитного) характера. Согласно средневековым верованиям, такие изображения пропускают приходящих с добрыми намерениями и останавливают злонамеренных. Тема власти присутствует и в тех ктиторских композициях, где показан заказчик, преподносящий модель храма в дар Христу. Четвёртая из задач, предусматриваемых декорацией входных зон, сосредоточена на раскрытии идеи внечувственного и иррационального познания Истины. Такие изображения подготавливают вступающего в храм к действию Божественной Премудрости.

**Ключевые слова:** византийское искусство, храм, семантика росписи, входные зоны, пространство, время, власть, Премудрость, пустыня, вода, Лествица, столпник.

© Геров Г. П., 2022

# The specificity of the entrance zones murals in the Byzantine area churches (11th–14th centuries)

Georgi P. Gerov
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
Veliky Novgorod, Russian Federation
gpgerov@yahoo.com

**For citation:**
Gerov G. P. The specificity of the entrance zones murals in the Byzantine area churches (11th–14th centuries). *Journal of Visual Theology*. 2022. Vol. 4. 2. Pp. 227–255. https://doi.org/10.34680/vistheo-2022-4-2-227-255

**Abstract**. The sacred space of the temple is opposed to the surrounding worldly (profane) area. One of the main tasks of the decoration of the temple entrance areas is to designate the antithesis "sacred / mundane". This designation is carried out by means of universal themes implemented in various iconographic solutions. There are four such topics: space, time, power and communion with Wisdom. Sometimes several of them are encoded in one composition, sometimes all four are present. To convey the borderline nature of space, medieval artists turned to the subjects, from which context the viewer received a representation of the icon, despite its absence in the image. The decoration of the entrance areas also indicates the time boundary, that is, the boundary between human linear time and the cyclic time of daily and annual worship services. Since the House of God must remain undefiled, many images of an apotropaic (protective) nature are presented in the entrance areas. According to medieval beliefs, such images let those who come with good intentions through and stop the malicious ones. The theme of power is also present in those ktitor compositions, where the customer is shown presenting a model of the temple as a gift to Christ. The fourth task of the entrance areas decoration is to reveal the idea of extra-sensory and irrational knowledge of the Truth. Such images prepare the person entering the temple for the action of Divine Wisdom.

**Keywords:** Byzantine art, temple, semantics of painting, entrance zones, space, time, power, Wisdom, desert, water, Ladder, stylite.

Необходимость использования понятия «входные зоны» возникает из-за многообразия архитектурных пространств, через которые верующий проходит в храм. В простейшем случае, когда речь идёт о храме без притвора, составленном из алтаря и наоса, связанная с входом роспись, как правило, сосредоточена возле входной двери – внутри, со стороны наоса, и (или) снаружи, на фасаде. В храмах с притворами или нартексами посетитель, прежде чем вступить в основной объём (наос), проходит через эту, декорированную соответствующим образом, промежуточную зону. Иногда (как, например, в главных храмах афонских монастырей) бывает два нартекса – внутренний (эсонартекс) и внешний (экзонартекс). В ряде случаев помимо нартексов имеются и галереи, в которых обширная живописная декорация приобретает энциклопедический характер. При этом галереи и нартексы используются не только в качестве входных пространств, но исполняют

и иные функции. Здесь пребывают во время литургии неофиты и согрешившие, не допущенные к причастию; проводятся особые богослужебные чины (например, водосвятный) и т.д. Всё это так или иначе находит отражение во фресковой декорации.

Можно ли, в таком случае, искать в декорации входных зон что-то общее? И если да, то в чём именно оно состоит? Совершенно очевидно, что функция вступления в храм свойственна как самым простым, так и самым сложным из вариантов. Притом во всех случаях это не только перемещение в пространстве, но и проникновение в иной мир – мир сакральных ценностей. Христиане воспринимают храм как дом Божий, и вступлением в него выражается их желание войти в Царство Небесное. В своей десятой гомилии патриарх Фотий описывает чувства верующего в этот момент: «Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости, и волнения, и страха он исполняется! Как если бы, *взойдя на самое небо* (выделено мной. – *Г. Г.*) без чьей-либо помощи откуда-то и, как звёздами, осияваясь многообразными и отовсюду являющимися красотами, он весь будет поражён» [Василик 2009, 191].

Являясь домом Божиим, храм должен утверждать не человеческие, а Божественные законы, что, в свою очередь, предписывает множество поведенческих правил, противоположных действующим за его пределами. Так, в храме нельзя вершить казнь; напротив – он может служить прибежищем для преследуемых мирским законом. Это дом, где не живут, но служат; хлеб и вино – пища не телесная, но духовная. В письме к византийскому императору Андронику II Палеологу патриарх Афанасий I выражает своё возмущение тем, что во время богослужения в Св. Софии Константинопольской некоторые принимали материальную пищу: «Я видел вчера, когда собранное (в храме. – *Г. Г.*) множество ушло, что некоторым людям нравятся удовольствия желудка, поскольку они оставили после себя кости и мусор. Но, раз они собрались для этого, то какую пользу получили бы, превратив дом Божественной Премудрости в место для пьянки? И кто уверил бы их, что найдут другую возможность для духовного восхождения и обожествления через молитву?» [Maffry Talbot 1975, 103]. В храме целомудренность отношений между полами напоминает непорочность прародителей до их изгнания из рая. Здесь верующий заботится не о материальном благосостоянии, а о пребывании в мире ином после смерти. Таким образом, сакральность этого пространства противопоставлена пространству мирскому (профанному), его окружающему. Одна из главных задач декорации входных зон состоит в обозначении этой антитезы: входя в храм, верующий пересекает некую границу, отделяющую профанный мир от сакрального. Как выясняется, эта задача решается посредством тем-универсалий, реализующихся в различных иконографических решениях. Их, как минимум, четыре: пространство, время, власть и приобщение к Премудрости. Иногда в одной композиции закодированы две или три из них, а иногда присутствуют все четыре.

Одна из главных в этом ряду – тема Страшного суда. Его образ может быть представлен на западной стене наоса (ил. 1), в других случаях – в нартексе или даже на западном фасаде. В этой многосоставной композиции пространство Вселенной разделено по горизонтали на мир горний, с Христом и Его свитой, и мир исподний, царство Сатаны. В свою очередь, огненная река, протекающая

от подножия престола Божия вниз, делит композицию по вертикали на правую и левую стороны. По правую руку от Христа изображается рай с праведниками; по левую – ад с грешниками. В композиции присутствует временной элемент – собственно Страшный суд, который произойдёт в «конце дней». Иллюстрируя то, что ждёт праведников и грешников, образ Страшного суда несёт дидактический смысл, отсылая к христианской морали. Дидактический смысл сцены красноречиво демонстрируют средневековые легенды о принятии христианства болгарским князем Борисом в IX в. и киевским князем Владимиром Святославичем в конце X в. после созерцания изображений Страшного суда.



Ил. 1. Западная стена наоса базилики в Торчелло. Италия, XII в.
Фото: Георги Геров

Рассмотрим особенности присутствия четырёх вышеозначенных универсалий во входных зонах православного храма.

## 1. Пространство

Для передачи пограничного характера пространства средневековые художники прибегали к таким сюжетам, из контекста которых, несмотря на отсутствие изображения границы как таковой, зритель получал о ней некое представление – будь то горизонталь пустыни или реки, либо вертикаль столба, лестницы, древа.

### 1 а. Пустыня

В средневековой культуре тема пустыни получила раскрытие посредством ряда символических образов [Лью Гоф 1998, 93–107]. В мышлении средневекового чело-

века пустыня представляет собой конец обитаемого мира, место подвига знаменитых отшельников и монахов. Это не только пространственная пограничность, но и пограничность психологическая. Сюда бежит от мира тот, кто ищет Бога; но при этом его связь с оставленным миром ещё не разорвана до конца. В житии любого отшельника живо описаны многочисленные испытания и искушения. Преодолеваются они через покаяние; пустыня при этом становится тем местом, где оно происходит. В ветхозаветной традиции пустыня воспринимается как царство смерти – шеол [Pedersen 1926, 470; Tromp 1969, 132]. Христианство сохраняет ассоциацию пустыни со смертью: жизнь отшельников и монахов является смертью для мира – ещё до реальной физической кончины.

В храме местом покаяния обычно служит нартекс, и в этой части храма довольно часто встречаются изображения монахов и отшельников. Так, на западной стене внутреннего нартекса церкви монастыря Милешева (Сербия, 1222–1228) изображены Онуфрий Великий, Макарий Египетский, Евфимий Великий, Арсений, Павел Фивейский и другие знаменитые анахореты [Живковић 1992, 40, 42–43]; в нартексе церкви в Бояне (Болгария, 1259) представлены Евфимий Великий, Арсений, Ефрем Сирин, Иоанн Рильский, Феодор Студит; на южной стене нартекса церкви Св. Троицы монастыря Сопочаны (Сербия, около 1265) – четыре святых монаха [Живковић 1984, 24–26]; на западной стене наоса церкви Иоанна Богослова Земенского монастыря (Болгария, XIV в.) изображены Арсений, Евфимий Великий и ещё два святых монаха-отшельника. Антоний Великий, Арсений, Савва Иерусалимский, Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Павел Латросский представлены в западной части южной стены наоса церкви Архангела Михаила монастыря Лесново (Северная Македония, 1346) [Габелић 1998, 52–53, 124–127]; на западной стене наоса церкви Новой Павлицы (Сербия, 1381–1386) изображены Павел Фивейский, Феодосий Общежитель, Евфимий Великий, Ефрем Сирин, Марк Фраческий, Онуфрий Великий, Иоанн Лествичник, Арсений, Антоний Великий, Савва Иерусалимский [Живковић 1993, 30, 36, 37]. Этот список можно продолжить. Примечательно, что в монашеских одеяниях иногда предстают во входных зонах даже святители. Самый ранний известный пример – роспись XII в. церкви Св. Троицы в монастыре Иоанна Златоуста близ Куцовендиса (Кипр, 1110–1118): в её западной травее (т. е. во входной зоне) рядом с неизвестными преподобными и свв. Павлом Препростым, Онуфрием и Феодосием, фигурируют в монашеских мантиях епископы Григорий Агригентский, Григорий Чудотворец, Григорий Омиритский и ещё один Григорий [Stylianou 1997, 458]. Нечто подобное наблюдаем в нартексе храма Преображения монастыря Зрзе (Северная Македония, 1368–1369), где среди множества пустынников и монахов также изображены четыре святителя в монашеских облачениях: Василий Великий, Григорий Богослов, Николай Мирликийский и Иоанн Златоуст [Ђорђевић 1994, 178–179].

Воислав Джурич обратил внимание на то, что святители, представленные как «источники Премудрости» в наосе (Бронтохион, Поганово), изображены в этом же качестве, но как монахи, в куполах нартексов (Лесново, Псача) [Djurić 1991, 131–132]. Добавим, что Иоанн Златоуст в сцене «Видение Прокла» над дверью в притвор церкви Сорока мучеников в Тырнове (Болгария, XIII в.) также представлен в монашеских одеяниях. Вероятно, причиной такой необычной иконографии является стремление изобразить святителей в соответствии с семантикой пространства.

Изображения монахов и отшельников во входных пространствах являются не единственным способом выражения метафоры «вход / пустыня». Зримый образ эта метафора приобретала и благодаря расположению в тех же зонах сцен монашеской жизни. Вместе с тем, нельзя не учитывать поучительный смысл иллюстраций эпизодов из различных «Патериков», который имел назидательное значение для пребывающих в этой части храма кающихся. Так, в Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (Белоруссия, XII в.) пространство под хорами заполнено не только изображениями преподобных и отшельников, но и сценами из Патерика [Сарабьянов 2016, 315–363]. В притворе церкви Сант Анджело ин Формис (Италия, XII в.) даны несколько эпизодов из истории о встрече Антония Великого с Павлом Фивейским [Tomeković 1988 a]. Встреча Пафнутия с Онуфрием Великим представлена в западной части галереи церкви Богородицы Элеусы монастыря Велюса (Северная Македония, XI в.) [Миљковиќ-Пепек 1981, 223–224; Миљковиќ-Пепек 1982]. Разговор Антония и Павла Фивейского иллюстрируется около ведущей в нартекс двери церкви Сорока мучеников в Тырново, а по другую сторону от той же двери представлен пророк Илья в пещере [Пенкова 1995]. В церкви Богородицы монастыря Матейч (Северная Македония, 1356–1360), севернее двери в нартекс представлены две сцены встречи Антония Великого с Павлом Фивейским и Макарием Египетским [Димитрова 2002, 203–204]. Свод внутреннего нартекса кафоликона Хиландарского монастыря декорирован множеством сцен из Патерика, которые связанны с Пафнутием, Макарием Великим, Павлом Препростым, аввой Дорофеем, Исидором Странноприимцем, аввой Нафанаилом, Павлом Фивейским, Евфросином, аввой Памво и другими [Марковић 2000].

### 1 б. Река

В истории о причащении Марии Египетской, которая также связана с пустынножительством, существенную роль играет упоминание о реке – другом пространственном символе пограничности, который встречается во многих культурах – достаточно вспомнить о древнегреческих Стиксе и Лете, отделяющих мир живых от мира мёртвых, или о Рубиконе, переход через который был столь судьбоносен для легионов Цезаря. Вернёмся, однако к истории о Марии Египетской. Согласно церковному преданию, будучи в молодости женщиной лёгкого поведения, она последовала в Иерусалим за группой паломников. Там её попытки войти в храм всякий раз пресекались расположенным у входа изображением Богоматери – мотив, имеющий отношение к теме власти, также связанной с тематикой входных пространств. Грешница проникла в храм, только дав обещание дальнейшую жизнь провести в пустыне за Иорданом. Много лет спустя в этих местах её нашёл и причастил старец Зосима [Halkin 1957, 2, 80–82; Полякова 1972, 84–98].

Из-за своего евхаристийного смысла, первоначально изображения причащения Марии Египетской располагались преимущественно в восточной части храма. В каппадокийских храмах Йиланлы килисе и Ала Килисе [Thierry 1963, 91–93, 196], однако, сцены, связанные со святой, расположены в западных частях храмов. Образ Причащения Марии Египетской приобрёл устойчивость для входных зон лишь с конца XII века. В научной литературе можно отыскать несколько объяснений такому перемещению: в одних случаях акцент ставится на апотропейном (защитном) предназначении изображения [Суботић 1971, 54]; в других –

подчёркивается евхаристийный смысл, который переосмыслен в контексте некоторых монашеских практик, свершающихся в нартексе [Tomeković 1988 b, 151–152]. По мнению А. Лидова, на топографию сцен Причащения в западной части храма повлияло то обстоятельство, что возле дверей, ведущих из нартекса в наос константинопольской Св. Софии, находилась та самая икона Богоматери, которая остановила в Иерусалиме Марию Египетскую [Лидов 1996, 44–71]. Кажется, однако, что изменение местоположения не было бы столь радикальным, если бы оно не иллюстрировало очень важное для входных зон противопоставление понятий «внутри храма / вне храма». С конца XII века имеется множество примеров размещения Причащения Марии Египетской во входных зонах: церквей Успения Богородицы монастырского комплекса Вардзия (Грузия, 1180-е), Панагии ту Араку Лагудеры (Кипр, 1192) [Stylianou 1997, 184], Рождества Богородицы монастыря Бетания (Грузия, 1207); Св. Дмитрия (Митрополия) в Мистре (конец XIII в.); а также в простенке прохода из нартекса в наос церкви Св. Николы в Калотине (Болгария, 1331–1337) [Gerov, Kirin 1993–1994, 61], на откосе южной двери наоса церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря (1346) [Габелић 1998, 123–124], при входе в наос церкви Св. Богородицы Захумской монастыря Заум (Северная Македония, 1361) [Грозданов 1980, 105–106] (ил. 7) и др.



Ил. 2. Св. Христофор с Младенцем Христом. Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново. Северная Македония, 1349. Фото: Георги Геров

К теме воды (реки) как границы имеет отношение и иконография Христофора с Христом на плече. Этот мученик почитался ещё в ранние века,

но предание о том, как он перенёс через реку Христа-младенца, возникло значительно позднее. В «Золотой легенде» генуэзского архиепископа XIII века Иакова Ворагинского [Кувшинская 2018, 96–101] повествуется о том, что служение святого состояло в перенесении путников через бурную реку. Однажды Христофору довелось переносить через поток некоего ребёнка. В реке гигант почувствовал огромную его тяжесть и понял, что, несмотря на свою недюжинную силу, еле доберётся до берега. Там незнакомое дитя открыло ему, что на своих плечах он нёс тяжесть всего мира и Того, Кто этот мир создал. Изображения, иллюстрирующие этот сюжет, имеют западноевропейское происхождение, но, как показывает сцена на западной стене франкской башни Навплиона в Греции [Hirschichler 2005, 19], к концу XIII – началу XIV в. данная иконография была уже знакома византийскому миру. В православных церквах XIV в. изображения Христофора с Младенцем Христом на плече сохранились в нескольких памятниках Северной Македонии [Ђорђевић 1980]: Св. Георгия в Полошко (1343–1354) [Грозданов, Ћорнаков 1987, 40; Ђорђевић 1994, 149], Архангела Михаила монастыря Лесново (1349) [Габелић 1998, 204–205] (ил. 2) и Св. Стефана монастыря Конче (третья четверть XIV в.) [Габелић 2008, 139–151]. Во всех этих случаях изображение расположено во входных зонах: в Полошко – на южной стене западной травеи; в Лесново – в нартексе, непосредственно у входа; в Конче – на западной грани юго-западного столба. Свою связь с входными зонами храмов изображение Христофора с Младенцем Христом сохраняет и в поствизантийском искусстве.

Как было сказано выше, кроме «горизонтальных» символов пространственной пограничности, существовали и «вертикальные». В иконографии ими обозначается граница между мирами горним и дольним. В сознании христианина пространство алтаря является символическим образом Небесного Иерусалима. Согласно Симеону Солунскому, «здесь *(в храме. – Г.Г.)* священнейший алтарь служит образом пренебесных и горних <обителей>, где, говорят, находится и престол невещественного Бога, то есть место Его упокоения» [Симеон 1856, 183]. Движение с запада на восток можно рассматривать как некий символ; оно становится образом ищущей Бога человеческой души. Начиная с земного и материального и продвигаясь к небесному и духовному, это движение имеет в психологическом плане не горизонтальную, а вертикальную направленность. Входные зоны являются территорией ещё слишком земной и не освящённой Божественной благодатью. Симеон Солунский уточняет: «Посему мы и сказали, что притворы и места для оглашенных изображают только землю, так как стоящие в них живут на земле ещё подобно бессловесным животным» [Симеон 1856, 203]. Оказывается, входные зоны являются только началом восхождения, которое ознаменовано пространственным делением храма. Следовательно, здесь было уместно расположить изображения, которые показывали бы верующему настоящую цель пребывания в храме. Это и есть одна из причин, по которой во входных зонах иногда расположены изображения, имеющие «вертикальную» символику. Необходимо отметить, что они приобретают свой пограничный смысл из-за антитезы «земное / небесное». Визуально подчёркивая её, они приводят, тем временем, к мысли, что она преодолима посредством веры.

### 1 в. Лествица

Лествица – образ, довольно часто используемый для декорации входных зон. Она фигурирует в двух вариантах: как Лествица Иакова и как Лествица Иоанна Лествичника. Первая связана с известным текстом о сне праотца Иакова на месте Вефиль в Харране: «*И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх её касается неба, и вот Ангелы Божии восходят и нисходят по ней*» (Быт 28:12). В Средневековье этот ветхозаветный пассаж был исключительно популярен, прежде всего потому, что Лествица воспринималась как символ Богородицы: это Она – та Лествица, по которой Предвечный Бог спустился на землю и стал человеком.

Изображения Лествицы Иакова в алтаре[1] способствуют выявлению одной из самых главных тем этого пространства – темы Воплощения. Одновременно с этим Лествица Иакова входит в состав сцен Архангельского цикла [Габелић 1991, 69–70]. Поскольку в XIII–XIV вв. интерес к ветхозаветным прообразам Богородицы сильно возрос, Лествица Иакова начинает достаточно часто встречаться и во входных зонах храма. Один из ранних примеров – сцена на западной стене наоса церкви Сорока мучеников в Тырнове (1230) [Grabar 1928, 98–99]. Землетрясение 1913 г. уничтожило её, но, по счастью, сохранилась копия. Несколько десятилетий спустя Лествица Иакова появилась в северном портике Трапезундской Св. Софии [Talbot Rice 1968, 149–151]. В конце XIII века её изобразили на западной стене нартекса церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1295) [Миљковић-Пепек 1967, 51]. В первые десятилетия XIV в. Лествица Иакова представлена в росписи внешнего нартекса церкви Богородицы Левишки в Призрене (ок. 1310–1313) [Живковић 1991, 74, 80; Тодић 1998, 315]. Позднее она была изображена в западной части южной галереи церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе [Underwood 1966, 224–225]. Композиция является частью серии ветхозаветных прообразов Богоматери, но на свитке Феофана Граптоса, изображение которого расположено рядом, написан текст, как кажется, раскрывающий её смысл: «*Через тебя о Дево мы поднялись от земли к небу*» [Underwood 1966, 219]. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря Лествица Иакова присутствует во фресковой декорации нартекса (1349) [Габелић 1998, 174–175]. Она включена также в роспись нартекса волотовской церкви Успения Богоматери (1363) [Вздорнов 1989, 58–59]. И здесь, как и в более ранних памятниках, Лествица Иакова является частью сцен, связанных с Богородицей.

Изображение Лествицы Иоанна Лествичника иллюстрирует основное сочинение знаменитого игумена Синайского монастыря. Как отмечал он сам, это наставление к монахам вдохновлено Лествицей Иакова: «Сию, думаю, лествицу видел и Иаков, запинатель страстей, когда покоился на подвижническом ложе. Но взойдём, умоляю вас, с усердием и верою, на сей умственный и небошественный восход, начало которого – отречение от земного, а конец – Бог любви» [Иоанн Лествичник 2010, 5]. Сочинение Иоанна Лествичника приобрело огромную популярность не только из-за того, что посвящено теме связи небесного с земным, но и потому, что в ступеньках этой лестницы, связывающей два мира, присутствует идея об этапах восхождения, о постепенности процесса духовного совершенствования.

[1] Например, в алтаре охридской Св. Софии [Джурич 2000, 26]; в жертвенниках Протата и Дечан [Тодић, Чанак-Медић 2005, 364].

Сохранившиеся памятники свидетельствуют, что образ Лествицы Иоанна Лествичника появляется в монументальной живописи в начале XIII в. Вероятно, не случайно, что самый ранний из них – это композиция в связанной с отшельничеством постнице Вознесения на горе Тайгет (Греция, 1211) [Δρανδάκης 1994, 84–85]. Столетие спустя Лествица Иоанна Лествичника была представлена во внешнем нартексе кафоликона афонского монастыря Ватопед (1312) [Μονὴ 1996, 1, 262–269]. Здесь к традиционной иконографии сцены были добавлены детали, которые более подробно показывают искушения монахов. Один из бесов ведёт некоего старца к светскому пиру; другой сидит у меняльного стола и почти сбил с лестницы духовного восхождения соблазнённого деньгами монаха. Традиция изображать Лествицу Иоанна Лествичника во входных зонах больших монастырских храмов сохранилась на Балканах и в поствизантийскую эпоху (Добровац, Рышка и Сучевица в Румынии; Роженский монастырь в Болгарии; Морача в Черногории и др.).

## 1 г. Древо

Корни древа – в земле, а значит – в хтоническом и греховном; крона его, однако, в небесах. Притом древо связано с идеей о возрастании и стремлении к солнцу. Благодаря этому древо превращается в символ связи земли и неба – материального и духовного. В христианской иконографии в виде древа изображается генеалогия Христа, но это не единственная, а может быть, и не самая главная из задач, которые ставятся перед изображением Древа Иессеева. Нередко сама генеалогия представлена в самом общем виде и имеет значительные пропуски. Но с самого начала присутствуют изображения пророков; позднее сюда начинают включать ветхозаветные и новозаветные темы; ещё позже – античных философов, писателей и учёных. Таким образом, Древо Иессеево превращается в символ человеческого стремления к Богу. Медленно, но верно, поколение за поколением, начиная с античных мудрецов, через пророчества и события эпох Ветхого и Нового Заветов разрастается Древо Иессея, а на самой его вершине изображён Иисус Христос.

В литературе существует большое количество исследований, посвящённых как теме в целом, так и отдельным памятникам, связанным с нею. В этой статье мы не будем останавливаться на вопросе происхождения композиции Древа Иесеева. Однако нельзя не отметить, что её появление в XI в. совпадает с возникновением практики создания аристократических генеалогий и с крестовыми походами, благодаря которым возрастает интерес к жизни Христа. По этой причине едва ли должно удивлять, что самый ранний известный пример – это Древо Исесеево в базилике Рождества Христова в Вифлееме. До сих пор дискутируется, восточные или западные образцы вдохновляли мастеров, которые выполнили в 1167–1168 гг. мозаическую композицию в византийском стиле. Для нас важно, что она находилась на западной стене наоса и включала в свой состав и изображения пророков.

Судя по сохранившимся памятникам, Древо Иессеево изображается во входных зонах ещё с тех времён. В храме монастыря Панагии Мавриотиссы (XIII в.) оно представлено на южном фасаде храма [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 83]; в трапезундской Св. Софии – в северном портике; в церкви Богородицы Левишки

[Живковић 1991, 74, 80–81] – в открытом экзонартексе. Из описания испанского дипломата и путешественника Руи Гонсалеса де Клавихо (1404) мы знаем, что в открытой галерее церкви константинопольского монастыря Богородицы Перивлепты также находилось изображение Древа Иесеева.

### 1 д. Столп

Столп присутствует в изображениях столпников, аскетический подвиг которых производил огромное впечатление на верующих. Вокруг столпов, где они проводили свою жизнь, отрекаясь от всего земного и приближаясь к небу, собирались огромные толпы. Изображения столпников располагаются в разных частях храма: в алтаре, на обрамляющих алтарную преграду столпах, как часть декорации окон, а также во входных зонах. Иногда это объясняется формальными причинами, например, необходимостью декорировать узкий и высокий столп или проём. Для нашего исследования, однако, особый интерес представляют примеры размещения этих образов в различных пространствах одного и того же памятника. Это показывает, что смысл, вкладываемый в них, меняется в зависимости от назначения и символики соответствующих частей храма. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря, например, Симеон Столпник и Симеон Дивногорец фигурируют на оформляющих линию алтарной преграды столпах, однако Симеон Дивногорец представлен ещё и в нартексе [Габелић 1998, 76, 201–203].

Сосредоточимся на вариантах изображения столпников во входных зонах. Так, на западной стене внутреннего нартекса церкви Неа Мони на Хиосе (Греция, сер. XI в.) представлены Симеон Столпник, Симеон Дивногорец, Алипий и Даниил Столпник [Mouriki 1985, 171–176]. В Св. Софии Трапезундской оба Симеона (Столпник и Дивногорец) изображены в нише над северными вратами наоса [Talbot Rice 1968, 120], а в новгородской церкви Спаса на Ковалёве (1380) фигура столпника размещена на западной стене наоса, непосредственно возле прохода из притвора в основной объём [Лифшиц 1987, 506]. Иногда столпники фигурируют в откосах входных проёмов, как, например, в Боянской церкви, где изображение одного из них вписано в простенок двери из нартекса в наос, или в церкви Св. Петра в посёлке Беренде (Болгария, XIV в.), где непосредственно при входе в этот небольшой однонефный храм представлен столпник [Бакалова 1976, 58].

В церкви Панагии Олимпиотиссы в Элассоне (Греция, конец XIII в.) изображения Симеона Столпника и Даниила сопровождают ниши-аркосолии с полуфигурами архангелов Михаила и Гавриила [Constantinides 1992, 1, 207–208; 2, il. 58–59] в западной части наоса. Этим сопоставлением отчётливо выделена апотропейная функция столпников.

Следует упомянуть и церковь Св. Димитрия Маркова монастыря (Северная Македония, 1376–1381), где полуфигуры столпников расположены над колонами, отделяющими нартекс от наоса – в этом случае реальность и иллюзорность соединяются, и настоящие элементы архитектуры «изображают» место аскетического подвига столпников.

### 2. Время

Декорация входных зон, обозначая пространственную пограничность, вместе с тем, обозначает и пограничность временну́ю, т. е. новое восприятие времени,

которое в ходе богослужения, свершаемого в храме, обретает особые свойства. В профанном мире время воспринимается как линия, ведущая из прошлого в будущее. В храме же верховенствует круговое время – время суточного и годового богослужений. Их непрерывное повторение из года в год даёт верующему некое, хотя и нечёткое, представление о «Божественном безвремении», т. е. отсутствии времени.

Если смотреть на историю человечества и частную человеческую жизнь сквозь призму такого безвременья, они кажутся короткими и эфемерными. Вряд ли случайно во входных зонах столь часто изображают Страшный суд – событие, которому предназначено завершить мировую историю. Тема о человеческой смерти тоже часто присутствует во входных зонах: смерть есть граница, которая отделяет человеческое время от божественного безвременья. В топографии храма тема смерти сконцентрирована во входных зонах, поскольку западные части наоса, притворы и галереи весьма часто используются для захоронений.

На протекающее время указывают изображения в простенке двери из экзонартекса во внутренний нартекс церкви Богородицы Левишки, где в виде крылатых дев представлены аллегории двух Заветов [Живковић 1991, 74, 86]. Такое иконографическое решение имеет свои истоки в искусстве античности: аллегория Ветхого Завета держит опущенный факел, тогда как фигура, олицетворяющая Новый Завет, напротив, свой факел воздвигает и венчается сияющим медальоном с изображением Христа. Этой антитезой выражены понятия темноты первого периода человеческой истории и света правды, засиявшего на земле благодаря Воплощению.



Ил. 3. Распятие и Успение Богородицы. Западная стена наоса церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории. Греция, конец XIII в.
Источник: Pelekanidis, Chatzidakis 1985, 75

Течение времени неумолимо ведёт к смерти. В декорации средневековых храмов тема смерти ассоциируется с темой входа. В частности, это находит выра-

жение в изображении на западной стене наоса, непосредственно над входом, Распятия, как, например, на первом слое стенописи Боянской церкви (XII в.) [Пенкова 2002, 49–51; Бакалова 2002, 58–63], а также в главных храмах Студеницы (1209) [Ђурић 2000, 89] и Градаца (ок. 1275) [Кандић 1989, 29, 33]. В церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории на западной стене наоса, над дверью в нартекс, Распятие Христа расположено над Успением Богоматери (ил. 3), чем показана связь обеих сцен с темой смерти [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 68, 75]. В течение XIII в., однако, изображения Распятия на западной стене встречаются реже, вместо этой сцены предпочитают изображать Успение. В этом отношении показателен случай с росписями Бояны: при возобновлении росписи церкви в 1259 г. поверх Распятия первого слоя было исполнено Успение Богоматери. В чём причина того, что Успение вытесняет образ Распятия в этой части храма? Вероятно, в том, что именно оно лучше всего демонстрирует тему смертности человека, поскольку Богородица, в отличие от Её Сына, имеющего две природы – Божественную и человеческую, – только человек. Существует, скорее всего, ещё одна причина, на сей раз календарного характера: праздник Успения Богородицы является последним по времени Великим праздником средневекового календарного года, а август – месяцем, в котором год «умирает».

В некоторых памятниках идея конца года выражена ещё сильнее. Так, в церкви Св. Николая Касниciса в Кастории (XII в.) на западной стене наоса над входом изображены два августовских великих праздника – Преображение и Успение Богородицы [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 52, 62]. В XIV–XV вв. такие примеры довольно многочисленны: они встречаются в росписях церкви Св. Николая Орфаноса в Фессалониках [Ξηγγόπουλος 1964], Св. Афанасия «ту Музаки» в Кастории [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 108, 114], Свв. Константина и Елены в Охриде [Суботић 1971, 50–51, 52–53] и др. В этих случаях, однако, сцены расположены не рядом, как в храме Св. Николая Касниciса, а одна над другой.

Несмотря на значение Богородичного Успения, тема смерти Христа не исчезает полностью, но находит выражение в иконографической формуле «Христа – Недреманного ока», которая связана с богослужением Великой субботы. Дверь, над которой появляется этот образ, символизирует в закрытом положении дверь гробницы, в которой Он был положен после Распятия, а её открытие – Его Воскресение [Todić 1994]. Из-за сложности богословского содержания изображения Недреманного ока встречаются большей частью в элитарных памятниках – в Протате, в кафоликоне монастыря Ватопед, в церкви сербского монастыря Ресава, или Манасия (до 1418).

Исследуя варианты, посредством которых средневековые мастера иллюстрируют время, следует отметить, что начиная с XIII в. в нартексах и других входных зонах храма начинают изображать цикл Минология – календаря, в котором каждый день церковного года представлен памятью святого и (или) соответствующим праздником [Мијовић 1973]. Нередко во входных зонах изображены успения тех или иных значимых исторических личностей: королевы Анны Дандоло в нартексе главной церкви сербского монастыря Сопочаны [Живковић 1984, 24, 27]; моравского епископа Меркурия в нартексе церкви Св. Ахилия в Ариле (Сербия, 1296) [Војводић 2005, 115–116, 299]; митрополита Дионисия Новобродского в экзонартексе Грачаницы (ок. 1320) [Живковић 1989].

В христианском восприятии времени человеческая бренность тесно связана с более глобальным представлением о Божественном Домостроительстве, течением истории и её завершением – Страшным судом. Над изображением смерти королевы Анны Дандоло в нартексе Сопочан представлен именно он.

Иногда тема времени разрабатывается сопоставлением Страшного суда с ветхозаветными событиями. В Грачанице это сцены «Пророк Илья обезглавливает лжепророков» и «Иов на гноище». По мнению Б. Тодича, первая из них представлена здесь как прообраз наказаний грешников, а вторая является символом человеческого смирения и веры в Бога, которые характерны для праведников [Тодић 1998, 165]. Грачаницкое сопоставление Страшного суда со сценой «Иов на гноище» не уникально. Существуют более ранний и более поздний примеры: роспись нартекса Николо-Дворищенского собора (XII в.) и декорация западной стены наоса Знаменского собора (1703) в Новгороде.

### 3. Власть

Под понятием власти подразумевается отношение реальной или воображаемой подчинённости. Европейское Средневековье унаследовало от императорского Рима хорошо налаженное выражение подчинённости, которое присутствовало во всех сферах человеческой деятельности. Поскольку нас интересует декорация входных частей храмов византийского ареала, то остановимся лишь на том, как тема власти представлена именно в этих зонах.

Обзор вариантов декорации названных частей показывает, что здесь, помимо всего перечисленного, обозначалась идея особого права вступления в храмовое пространство, которое, будучи под властью небесных сил, доступно не всем. Над дверью церкви Успения в селе Зевгостаси (Греция, 1431–1432) написано: «Если ты друг, входи с радостью, но если ты коварный и завистливый враг, беги далеко от входной двери, чтобы не вызывать на себя гнев Господа» [Δρακοπούλου 1997, 126]. У храма свой господин – это сам Бог. Он вместе с ангелами и святыми охраняет священное пространство, поскольку оно должно оставаться неосквернённым. Тем самым входные зоны можно сравнить с пограничными заставами. Они должны пропускать тех, у кого добрые намерения, и останавливать злых.

Одна из нерушимых традиций византийских и балканских храмов – изображение патрона храма над входной дверью. Существуют, однако, и композиции, которые иллюстрируют подчинённость заказчика росписи патрону храма. Одна из ранних композиций такого рода находится в нартексе Св. Софии Константинопольской, прямо над входом в наос. У ног сидящего на троне Христа изображён в проскинезисе[2] византийский император (ил. 4). Это изображение привлекало внимание многих исследователей, которые предлагали самые разные толкования. Бесспорно, однако, что этой композицией выражена подчинённость василевса Богу. Другой пример – экфрасис XI в. – описывает изображение, в котором неназванный император представлен в проскинезисе у ног Христа, возле Которого стоят Богородица и Иоанн Креститель [Mango 1972, 220].

Со времён Античности подношение даров служило красноречивой церемониальной формулой выражения подчинения / поклонения, а их принятие – власти.

[2] Проскинезис – форма приветствия царя: земной поклон с последующим целованием ног.

В византийском искусстве подношение / принятие даров представлено в ктиторских композициях, большинство из которых сосредоточено во входных зонах. В церкви Спаса на Нередице (1199) князь Ярослав Владимирович подносит модель храма Христу, восседающему на троне: ниша с этой фреской расположена в западной части южной стены, непосредственно возле изображения рая как части композиции Страшного суда, и в этой близости ощущается надежда на то, что строительство и декорация нередицкого храма обеспечат князю будущее пребывание в Царстве Божием. Поклонение заказчика патрону храма выявлено и в других ктиторских композициях. Одна из самых знаменитых представлена в нартексе храма монастыря Христос Хора (Кахрие джами) в Константинополе. Прямо над дверью в наос изображена сцена, в которой коленопреклонённый великий логофет Фёдор Метохит преподносит сидящему на троне Христу модель перестроенного и украшенного храма.



Ил. 4. Император в позе проскинезиса перед Христом на троне.
Нартекс Св. Софии Константинопольской, X в. Фото: Георгий Геров

Прославление властелина является одним из главных элементов дворцового ритуала. В связи с этим в Византии существовал отдельный литературный жанр – βασιλικός λόγος (слово в честь императора). Такие слова составлялись по разным поводам: годовщина занятия престола, военная победа, вклад драгоценной реликвии, траурная церемония в связи со смертью властелина и т.д. В декорации входной зоны православного храма эта мирская практика сочеталась с традицией восхваления Создателя и Правителя Вселенной. В нартексах некоторых храмов проиллюстрированы так называемые «хвалительные псалмы» – с 148-го по 150-й: «*Аллилуйя. Хвалите Господа с небес, хвалите Его в вышних. Хвалите Его, все ангелы Его, хвалите Его, все Силы Его. Хвалите Его, Солнце и Луна, хвалите Его, все звёзды и свет. Хвалите Его, небеса небес и вода, которая превыше небес*», – так начинается 148-й

псалом. Об иллюстрации Хвалительных псалмов в нартексе церкви Лесновского монастыря (ил. 5) С. Джурич пишет: «Это изображение Бога как владетеля космоса – Космократора, окружённого космическими элементами, планетами, зодиаком» [Ђурић 1982, 68]. Высшая сербская аристократия времён Стефана Душана проявляет подчёркнутый интерес к этой теме. Иллюстрация хвалительных псалмов представлена в нартексе церкви Введения Богородицы во Храм («Св. Спас») в Кучевиште (Северная Македония, 1332–1337) [Ђорђевић 1994, 136]; в часовне Хрелевой башни Рильского монастыря (Болгария 1334–1335), где иллюстрирующие хвалительные псалмы изображения занимают всё западное помещение [Прашков 1973, 64–80]. Интерес сербской аристократии к включению хвалительных псалмов в декорацию входных зон оправдан: в царствование Душана государство значительно расширялось. Эмансипируясь от Константинополя, сербский государь получает титул царя, а глава церкви – патриарха. Над ними оставалась лишь власть Божия. Интерес к темам, которые иллюстрируют верховенство небесной власти, отвечало настроению сербской знати данной эпохи.



Ил. 5. Христос, ангелы и зодиакальные знаки. Деталь хвалительных псалмов. Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново. Северная Македония, 1349. Фото: Георги Геров

Появление в монументальном искусстве темы Небесного двора вызвано той же причиной. В северном куполе нартекса церкви монастыря Трескавец (Северная Македония, ок. 1340) Христос представлен как царь, а ниже – Богородица Царица, Этимасия, царь Давид и свита из ангелов в одеждах высших сановников [Грозданов 1988]. Дальнейшее распространение Царского деисуса связано с росписью западного фасада церкви «Богородица Захумска» монастыря Заум (Северная Македония, 1361), где центральная часть композиции размещена над дверью. Здесь Христос – «Царь царем» – восседает на престоле уготованном, Богородица-Царица

предстоит Ему одесную, а изображение Давида заменено изображением Иоанна Крестителя. Полуфигуры Давида и Соломона фланкируют этот царский Деисус. В нижнем регистре фасада представлены первоапостолы Пётр и Павел и двое святых в одеждах высших сановников. Тот, что изображён слева, указывает на центр композиции [Грозданов 1980, 105–109]. Позже царский Деисус редуцируется; его начинают изображать в наосе (например, в церквах Св. Димитрия Маркова монастыря, Преображения Ковалёвского монастыря близ Новгорода, Св. Афанасия «ту Музаки» в Кастории).

Возможность устанавливать запреты является одной из главных прерогатив власти. Поскольку храм является священным пространством, оно должно оставаться чистым и в него не должны проникать силы зла. Многие изображения во входных зонах наделены апотропейными свойствами и предназначены обеспечить неприкосновенность сакрального пространства. Особенно популярны изображения ангелов. Подобно Небесному Иерусалиму, каждые из 12 ворот которого, согласно Апокалипсу, охраняет ангел (Откр 21:12), у входных зон храма нередко также изображаются архангелы Михаил и Гавриил. Судя по внешнему виду, их функции изначально не были дифференцированы и конкретизированы. Они облачены в роскошные одеяния и держат атрибуты (жезлы, сферы), соответствующие их ангельскому чину, т. е. изображены так, как традиционно они изображаются в куполе и в других местах храма. В XIII в. внешний вид Михаила и Гавриила возле входа меняется: в их образах начинают подчёркивать конкретные функции. Михаил предстаёт в виде стража, поднимающего свой меч, Гавриил – как писарь, записывающий на свитке, кому положено входить в храм, а кому возбраняется [Геров 2017].

Размещение фигур апостолов Петра и Павла у ворот храма – явление, для XIII–XIV в. нередкое. По мнению Д. Мурики, это связано с ролью Петра как ключника Царства Небесного: «*И дам тебе ключи от Царства Небесного, и что свяжешь на земле, то будет связано на небесах, и что разрешишь на земле, то будет разрешено и на небесах*» (Мф 16:19) [Mouriki 1984, 195–196]. Следуя этой логике, можно предположить, что апостола Павла изображали ему в пару, поскольку, как он сам намекает в одном из своих посланий, ему довелось пребывать в раю ещё при жизни: «*Знаю человека во Христе, который назад тому четырнадцать лет (в теле ли – не знаю, вне ли тела – не знаю: Бог знает) восхищен был до третьего неба. И знаю о таком человеке (не знаю – в теле или вне тела: Бог знает) что он был восхищен в рай и слышал неизреченные слова, которых человеку нельзя пересказать*» (2 Кор 12:2–4). В средние века это был популярный пассаж, поскольку он составлял часть текста, читаемого на праздник первоапостолов Петра и Павла; на его основе возник апокриф «Видение святого апостола Павла, который был вознесён ангелом на третье небо» [Петканова, Милтенова 1993, 31–37].

В церкви-костнице Бачковского монастыря (Болгария, XII в.) находится одно из наиболее ранних изображений первоапостолов у входа [Bakalova et al. 2003, 100] (ил. 6). В верхнем храме представлены Пётр и Павел, фланкирующие вход из нартекса в наос, а рядом с ними фигурируют архангелы Михаил и Гавриил. Благодаря такому сопоставлению усиливается аллюзия вхождения в храм с вхождением в Царство Божие: входящий допущен в священное пространство самими ангелами и апостолами. Более поздние примеры изображения первоапостолов во вход-

ных зонах находим в церквах Св. Богородицы в Мутулах (Кипр, 1280) [Mouriki 1984], Богоматери Перивлепты в Охриде (1295) [Миљковиќ-Пепек 1967, 51], в главной церкви монастыря Хиландар, в храмах Св. Апостолов и Св. Николая Орфаноса в Фессалониках, в церкви Св. Спаса монастыря в Жиче (Сербия, 1309–1316) [Чанак-Медић и др. 2014, 514–515], Богородицы Левишки [Живковић 1991, 48], в болгарской церкви Асеневой крепости [Мавродинова 1995, 60], Св. Богородицы Захумской монастыря Заум [Грозданов 1980, 107] (ил. 7), Введения Богородицы во Храм в Новой Павлице [Живковић 1993, 34–35] и др.



Ил. 6. Восточная стена нартекса верхнего этажа церкви-костницы Бачковского монастыря. Болгария, XII в. Источник: Bakalova et al. 2003. Il. 75

Трудно найти в средневековой христианской культуре знак, более семантически насыщенный, чем крест. Космический символ, образ Распятия Христа, эмблема победы, изображение с защитными функциями – это только несколько из уровней интерпретации этого знака. Мы здесь остановимся только на смысле, который он получает во входных зонах храма, точнее – в простенках двери. Корни этой традиции уходят вглубь истории, к временам установления праздника Пасхи. Согласно Ветхому Завету, Бог приказал, чтобы накануне бегства из Египта кровью однолетнего молодого агнца мужского пола евреи обмазали косяки и перекладины дверей своих домов (Исх 12:7), дабы наказание египтян не при-

несло вред народу избранному. В память об Исходе Он приказал продолжить эту практику: «*И да будет вам день сей памятен, и празднуйте в оный праздник Господу во все роды ваши, как установление вечное празднуйте его*» (Исх 12:14). Упомянутый в Исходе агнец в христианстве стал символом Христа, взявшего на Себя грехи мира; соответственно, кровь Пасхального агнца, имевшая с самого начала защитное предназначение, стала ассоциироваться с Крестом, на котором был распят Иисус. Изображения креста на косяках бесчисленны. При этом нередко они сопровождаются начальными буквами (обычно четырьмя). Чаще всего это ΙΣ ΧΣ ΝΙΚΑ (Иисус Христос, победа). Существуют и другие, как на греческом, так и кириллицей. Например: ΕΕΕΕ (Ελένης εὗρεν ελέους ἑρεισμα = Елена нашла милостивую находку), ΕΥΘΕ (Ελένης Υἱός Θαῦμα Εἶδεν = Елена увидела чудо Сына), ΦΧΦΠ (Φῶς Χριστού Φαίνει Πάσι = Свет Христа является всем), или КВПБ (Крест возносите, падают бесы) [Babić 1979].



Ил. 7. Схема росписи западного фасада церкви Богородицы Захумскаой монастыря Заум. Северная Македония, 1361. Источник: Грозданов 1980, 107

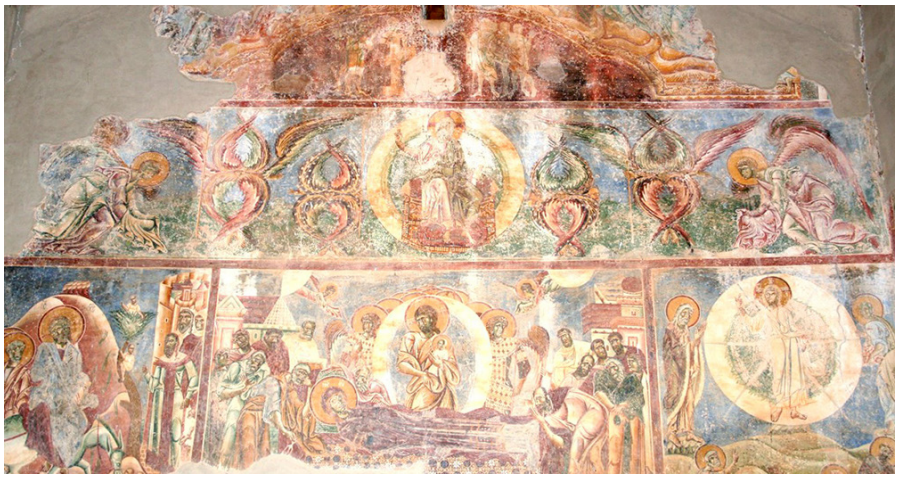
Рядом с входом в храм, обычно на западной стене наоса, запечатлевали держащих Крест Господень Константина и Елену. И первый император Византийской империи, и его мать имеют к Кресту самое прямое отношение: Константин – из-за сбывшегося предсказания накануне решительной битвы с Максенцием у Мульвийского моста, ознаменовавшегося видением креста (по гласу «Сим победиши!», сопровождавшему видение); Елена – потому, что во время пребывания в Иерусалиме обнаружила, как уверяет благочестивая традиция, возникшая к концу IV в., истинный Крест распятого Христа.

В храмах изображения Константина и Елены с крестом Господним появляются позже, чем в других видах искусства, – не ранее IX века. При этом изначально они не имели чётко установленного места, фигурируя то в наосе, то в алтарной части храма. Один из самых ранних примеров их изображения во входных зонах даёт первоначальная роспись церкви Св. Бессребреников в Кастории (вторая половина X в.), где оба представлены в северо-восточном углу нартекса вместе с неким умершим человеком по имени Константин [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 29]. Позже изображения первого византийского императора и его матери с Крестом Господним становятся традиционной частью декорации входных зон храма. Как в месте уязвимом и связанном с переходом, здесь лучше всего выявляется многосоставный комплекс ассоциаций, связанных с крестом – апотропейным знаком, образом победы (в том числе и духовной), оружием эсхатологического триумфа.

## 4. Премудрость

Четвёртая из задач, предусматриваемых декорацией входных зон, сосредоточена на раскрытии идеи внечувственного и иррационального познания истин, которые приблизят к Богу, к Премудрости того, кто вступает в храм. По греховности человека, Божественная Премудрость остаётся недоступной ему в своём полном объёме. Изгнанный когда-то из рая, он не может созерцать Бога, Который является источником света и мудрости. Этой пессимистичной констатации противостоит христианская сотериологическая идея: через Сына Бог становится человеком. Благодаря Своему земному бытию, благодаря проповедям и притчам, Им произносимым, верующий может вкусить от источника Премудрости. Причастие Святых Таин как акт единения с Богом не есть акт формальный, и процесс к его приготовлению начинается заблаговременно отказом от некоторых вещей, характерных для ежедневной жизни. А продолжается и завершается он в священном пространстве Дома Божия. Это объясняет, почему в нартексах и галереях нередко находят отражение темы, связанные с Премудростью.

Согласно средневековым теологам, максимально приблизиться к постижению Бога – главная цель познания. Поскольку ветхозаветные и новозаветные теофанические видения описывают недоступный человеку небесный мир, то они представляют для живописцев особый интерес. Теофании становятся частью декорации христианского храма ещё в доиконоборческую эпоху, но в тот период они преимущественно сосредотачиваются в алтарной части, чаще всего в апсиде. Во время династии Комнинов они постепенно покидают восточные части храма, чтобы занять место во входных зонах [Grabar 1962, 372–380]. Ранний пример тому – изображение «Чуда в Латому» в нартексе верхней церкви-костницы Бачковского монастыря [Bakalova et al. 2003, 100]. В конце XII в. изображение Теофании появляется на западной стене наоса церкви Св. Георгия в Курбиново в Северной Македонии [Hadermann-Misguich 1968] (ил. 8), непосредственно над изображением Успения Богородицы. Теофаническиые видения фигурируют во входных зонах и позже [Grabar 1962] – в церквах Богородицы Кубелидики в Кастории [Pelekanidis, Chatzidakis 1984, 90], Св. Георгия Оморфоклисия там же [Кисас 2008, 34, 46], Богородицы Перивлепты в Охриде [Миљковиќ-Пепек 1967, 50], Св. Николы в Псаче [Цветковски 1995], Архангела Михаила в Лесновском монастыре [Габелић 1998, 190–192] и др.



Ил. 8. Верхняя часть западной стены наоса церкви Св. Георгия в Кубиново. Северная Македония, 1191. Фото: Георги Геров

В XIV веке, когда значение входных зон возрастает, а предназначение этих пространств дифференцируются, возникает необходимость найти аналог изображённым в парусах купола наоса евангелистам. В парусах некоторых куполов нартексов появляются образы гимнописцев и Отцов Церкви. Так, в парусах западного купола южной галереи церкви монастыря Христос Хора (Кахрие джами) в Константинополе в иконографии евангелистов представлены Иоанн Дамаскин, Косма Маюмский, Иосиф Песнописец и Феофан Граптос (Начертанный), изображённые сидящими за пюпитрами, на которых разложены необходимые для писательского труда инструменты, в процессе создания своих сочинений. У двух из них – Иоанна и Феофана – это песнопения погребального характера, что непосредственно относится к функции южной галереи. В само́м куполе изображены Богородица с Младенцем и ангелы, которых воспевают гимнографы, представленные в парусах как «новые евангелисты». В качестве источников Премудрости в парусах купола над нартексом церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря фигурируют отцы Церкви Иоанн Златоуст, Афанасий Александрийский, Григорий Богослов и Василий Великий [Габелић 1998, 162–167]. Они также изображены пишущими, но, в отличие от константинопольских, записывают под диктовку Премудрости – аллегорической фигуры юной девы с ромбовидным нимбом; рядом с пюпитром изображается крестообразный колодец или истекает поток, из которого люди черпают «живую воду». Этот мотив создан под влиянием евангельского текста: «*Кто верует в Меня, у того, как сказано в Писании, из чрева потекут реки воды живой*» (Ин 7:38). Позже в виде источников Премудрости Отцы Церкви появляются в храме Св. Николы в Псаче (1365–1371) [Ђорђевић 1994, 174–175] и кафоликоне монастыря Влатадон в Фессалониках (посл. четв. XIV в.), где в южном приделе представлены Иоанн Златоуст, Симеон Новый Богослов, Григорий Богослов и Григорий Палама.

Тема Премудрости находит и иное выражение – в иконографии вселенских соборов, достаточно хорошо исследованной [Walter 1970], что нас избав-

ляет от более подробного обзора. Икона «Премудрость созда себе дом» из новгородского Мало-Кириллова монастыря (Государственная Третьяковская галерея) демонстрирует, что связь вселенских соборов с темой Премудрости осознавалась и на рубеже XV–XVI веков: над изображением Пира Премудрости, в верхней части иконы представлены все семь вселенских соборов. Включение этих первостепенных по важности церковных событий выражает идею постижения полноты Божественного домостроительства через соборное начало.



Ил. 9. Притча о разумных и неразумных девах. Деталь.
Нартекс церкви Архангела Михаила монастыря Лесново, Северная Македония, 1349
Фото: Георги Геров

Важным источником христианской премудрости являются притчи, и в первую очередь – притчи Христа. В церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря Притча о девах разумных и неразумных (Мф 25:1–13) [Габелић 1998, 156, 207–208] становится важной составляющей декорации нартекса (ил. 9). Она запечатлена непосредственно над входом, и это местоположение не случайно. В притче рассказывается о девицах, одни из которых, в отличие от других, в ожидании жениха подготовили свои светильники, а другие растратили масло своих светильников. В Средневековье это толковалось как готовность праведных вступить в Царство Божие в отличие от грешников. Кирилл Иерусалимский и Григорий Назианзин сравнивают процессию мудрых дев с процессией неофитов. Принимая во внимание изначальное назначение нартексов как места для неофитов, изображение сюжета притчи о разумных и неразумных девах в этой части Лесновского храма следует рассматривать в учительном (дидактическом) контексте.

Представленные примеры не исчерпывают всех тем, иллюстрируемых во входных зонах храмов византийского ареала. Однако они достаточно красноречиво демонстрируют стремление составителей программ росписей визуально обозна-

чить входные зоны как границы между священным пространством наоса и мирским пространством за пределами храма.

## Библиография


Бакалова 1976 – *Бакалова Е.* Стенописите на църквата при село Беренде. София, 1976.

Бакалова 2002 – *Бакалова Е.* Литургия и искусство в XII в. (по материалам памятников живописи на территории Болгарии) // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Санкт-Петербург, 2002. С. 57–75.

Василик 2009 – *Василик В. В.* Десятая гомилия патриарха Фотия // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2009. № 1/2. С. 185–194.

Вздорнов 1989 – *Вздорнов Г. И.* Волотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. Москва, 1989.

Војводић 2005 – *Војводић Д.* Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу. Београд, 2005.

Габелић 1991 – *Габелић С.* Циклус арханђела у византијској уметности. Београд, 1991.

Габелић 1998 – *Габелић С.* Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998.

Габелић 2008 – *Габелић С.* Манастир Конче. Београд, 2008.

Геров 2017 – *Геров Г. П.* Изображения у входа в храм архангела Михаила как воина // Новгород и новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 7. Великий Новгород, 2017. С. 18–31.

Грозданов 1980 – *Грозданов Ц.* Охридското зидно сликарство од XIV век. Охрид, 1980.

Грозданов 1988 – *Грозданов Ц.* Христос цар, Богородица царица, небесните сили и светите воини во живописот од XIV и XV век во Трескавец // Културно наследство. XII–XIII. Скопје, 1988. С. 5–33.

Грозданов, Ћорнаков 1987 – *Грозданов Ц., Ћорнаков Д.* Историјски портрети у Полошком (III) // Зограф. 1987. № 18. С. 37–43.

Джурич 2000 – *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с серб. Москва, 2000.

Димитрова 2002 – *Димитрова Е.* Манастир Матејче. Скопје, 2002.

Ђорђевић 1980 – *Ђорђевић И. М.* Свети Христофар у српском зидном сликарству средњег века // Зограф. 1980. № 11. С. 63–67.

Ђорђевић 1994 – *Ђорђевић И. М.* Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића. Београд, 1994.

Ђурић 1982 – *Ђурић С.* Христ Космократор у Леснову // Зограф. 1982. № 13. С. 65–72.

Живковић 1984 – *Живковић Б.* Сопоћани. Цртежи фресака. Београд, 1984.

Живковић 1989 – *Живковић Б.* Грачаница. Цртежи фресака. Београд, 1989.

Живковић 1991 – *Живковић Б.* Богородица Љевишка. Цртежи фресака. Београд, 1991.

Живковић 1992 – *Живковић Б.* Милешева. Цртежи фресака. Београд, 1992.

Живковић 1993 – *Живковић Б.* Павлица. Цртежи фресака. Београд, 1993.

Иоанн Лествичник 2010 – Преподобного отца нашего Иоанна Лествичника Лествица. Москва, 2010.

Кандић 1989 – *Кандић О.* Манастир Градац. Београд, 1989.

Кисас 2008 – *Кисас С.* Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије. Београд, 2008.

Кувшинская 2018 – *Иаков Ворагинский.* Золотая легенда / Вступ. ст., комм. И. В. Кувшинской. Пер. с лат. И. И. Аникьева, И. В. Кувшинской. Том 2. Москва, 2018.

Лидов 1996 – *Лидов А. М.* Чудотворные иконы в храмовой декорации. О символической программе императорских врат Софии Константинопольской // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. Москва, 1996. С. 44–75.

Лифшиц 1987 – *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. Москва, 1987.

Льо Гоф 1998 – *Льо Гоф Ж.* Въображаемият свят на Средновековието. София, 1998.

Мавродинова 1995 – *Мавродинова Л.* Стенната живопис в България до края на XIV век. София, 1995.

Марковић 2000 – *Марковић М.* Илустрације патеричких притча у припрати хиландарског католикона // Осам векова Хиландара. Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура. Београд, 2000. С. 505–537.

Миљковиќ-Пепек 1967 – *Миљковиќ-Пепек П.* Делото на зографите Михаило и Еутихиј. Скопје, 1967.

Миљковиќ-Пепек 1981 – *Миљковиќ-Пепек П.* Велјуса. Скопје, 1981.

Миљковиќ-Пепек 1982 – *Миљковиќ-Пепек П.* Смисао иконографског програма у јужном трему цркве у Вељуси // Зограф. 1982. № 13. С. 36–41.

Мијовић 1973 – *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973

Пенкова 1995 – *Пенкова Б.* Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. Четиридесет мъченици» във Велико Търново // Palaeobulgarica / Старобългаристика. XIX. 4. София, 1995. С. 75–93.

Пенкова 2002 – *Пенкова Б.* О системе декорации фресок XII в. Боянской церкви // Древнерусское искусство. Русь и страны византийского мира. XII век. Санкт-Петербург, 2002. С. 49–56.

Петканова, Милтенова 1993 – Старобългарска есхатология. Антология / Подг. от Д. Петканова и А. Милтенова. София, 1993.

Полякова 1972 – Византийские легенды / Под ред. С. В. Поляковой. Ленинград, 1972.

Прашков 1973 – *Прашков Л.* Хрельовата кула. История. Архитектура. Живопис. София, 1973.

Сарабьянов 2016 – *Сарабьянов В. Д.* Спасская церковь Евфросиниевского монастыря в Полоцке. Полоцк, 2016.

Симеон 1856 – Сочинения блаженного Симеона, архиепископа Фессалоникийского. Санкт-Петербург, 1856.

Суботић 1971 – *Суботић Г.* Свети Константин и Јелена у Охриду. Београд, 1971.

Тодић 1998 – *Тодић Б.* Српско сликарство у доба краља Милутина. Београд, 1998.

Тодић, Чанак-Медић 2005 – *Тодић Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд, 2005.

Цветковски 1995 – *Цветковски С.* Визијата на пророкот Езекил од црквата во Псача // Спектар. 1995. № 25/26. С. 13–23.

Чанак-Медић и др. 2014 – *Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д.* Манастир Жича. Београд, 2014.

Babić 1979 – Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII et XIV siècles. *Byzance et les slaves. Etudes de civilisation*. Paris, 1979. Pp. 1–13.

Bakalova et al. 2003 – Bakalova E., Kolarova V., Popov P., Todorov V. The Ossuary of the Bachkovo Monastery. Plovdiv, 2003.

Constantinides 1992 – Constantinides E. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Vol. 1–2. Athens, 1992.

Djurić 1991 – Djurić V. J. Les docteurs de l'église. *Εὐφρόσινον. Ἀφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*. I. Athens, 1991. Pp. 129–136.

Gerov, Kirin 1993–1994 – Gerov G., Kirin A. New Data on the Fourteenth-Century Mural Painting in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina. *Зограф*. 1993–1994. 23. Pp. 51–64.

Grabar 1928 – Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

Grabar 1962 – Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIII et XIV siècle. *Cahiers Archéologiques*. 1962. XII. Pp. 351–380.

Hadermann-Misguich 1968 – Hadermann-Misguich L. Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionaire des théophanies de Kurbinovo. *Byzantion*. 1968. 38. Pp. 374–385.

Halkin 1957 – Bibliotheca Hagiographica Graeca. Vol. 1–3. Ed. by F. Halkin. Bruxelles, 1957.

Hirschichler 2005 – Hirschichler M. The Crusader Paintigs in the Frankish Gate at Nauplia Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of Morea. *Gesta*. 2005. 44/1. Pp. 13–30.

Maffry Talbot 1975 – The Correspondence of Athanasios I Patriarch of Constantinople: Letters to the Emperor Andronicus II, Members of Imperial Family, and Officials. Ed. by A.-M. Maffry Talbot. Washington (DC), 1975.

Mango 1972 – Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Englewood Cliffs (NJ), 1972.

Mouriki 1984 – Mouriki Nt. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus. *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. Pp. 171–213.

Mouriki 1985 – Mouriki Nt. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1–2. Athens, 1985.

Pedersen 1926 – Pedersen J. Israël, Its Life and Culture. London, Copenhagen, 1926.

Pelekanidis, Chatzidakis 1984 – Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1984.

Stylianou 1997 – Stylianou A., Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art. Nicozia, 1997.

Talbot Rice 1968 – Talbot Rice D. The Church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburg, 1968.

Thierry 1963 – Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.

Todić 1994 – Todić B. Anapeson – iconographie et signification du thème. *Byzantion*. 1994. LXIV. 1. Pp. 134–165.

Tomeković 1988 a – Tomeković S. Les cycles hagiographiques de Saint Angelo in Formis: Recherche de leurs modèles. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*. 1988. 24. Pp. 1–23.

Tomeković 1988 b – Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI – première moitié du XIII s.). *Byzantion*. 1988. LVIII. 1. Pp. 140–154.

Tromp 1969 – Tromp N. J. Primitive Conceptions of Death and the Nether World in the Old Testament. Roma, 1969.

Underwood 1966 – Underwood P. A. The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. 1. New York, 1966.

Walter 1970 – Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.

Δρακοπούλου 1997 – Δρακοπούλου Ε. Ἡ πόλη της Καστοτιάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος – 16ος αι.). Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές. Αθήνα, 1997.

Δρανδάκης 1994 – Δρανδάκης Ν. Β. Το ασκητίριο της Αναλήψις στο Μυριαλή του Ταϊγέτου. *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*. 1. Αθήνα, 1994.

Μονὴ 1996 – Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστρία, τέχνη. Ἅγιον Ὄρος. 1996. 1–2.

Ξηγγόπουλος 1964 – Ξηγγόπουλος Α. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Οφανοῦ Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964.

## References

Babić 1979 – Babić G. Les croix à cryptogrammes, peintes dans les églises serbes des XIII et XIV siècles. *Byzance et les slaves. Etudes de civilisation*. Paris, 1979. Pp. 1–13.

Bakalova 1976 – Bakalova E. The Frescoes of the Church near Berende Village. Sofia, 1976. In Bulgarian.

Bakalova 2002 – Bakalova E. Liturgy and Art in the 12th Century (Based on the materials of the monuments of painting on the territory of Bulgaria). *Old Russian Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World. 12th Century*. St. Petersburg, 2002. Pp. 57–75. In Russian.

Bakalova et al. 2003 – Bakalova E., Kolarova V., Popov P., Todorov V. The Ossuary of the Bachkovo Monastery. Ed. by E. Bakalova. Plovdiv, 2003.

Chanak-Medić et al. 2014 – Chanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D. Žiča Monastery. Belgrade, 2014. In Serbian.

Constantinides 1992 – Constantinides E. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly. Vol. 1–2. Athens, 1992.

Cvetkovski 1995 – Cvetkovski S. The Vision of the Prophet Ezekiel from the Church in Psača. *Spektar*. 1995. 25/26. Pp. 13–23. In Macedonian.

Dimitrova 2002 – Dimitrova E. Matejche Monastery. Skopje, 2002. In Macedonian.

Djordjević 1980 – Djordjević I. M. Saint Christopher in Serbian Wall Painting of the Middle Ages. *Zograf*. 1980. 11. Pp. 63–67. In Serbian.

Djordjević 1994 – Djordjević I. M. Serbian Wall Painting of Noblemen of the Nemanjić Period. Belgrade, 1994. In Serbian.

Djurić 1982 – Djurić S. Christ the Cosmokrator in Lesnovo. *Zograf*. 1982. 13. Pp. 65–72. In Serbian.

Djurić 1991 – Djurić V. J. Les docteurs de l'église. *Ευφρόσινον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*. I. Athens, 1991. Pp. 129–136.

Djurić 2000 – Djurić V. Byzantine Frescoes. Medieval Serbia, Dalmatia, Slavic Macedonia. Transl. into Russian. Moscow, 2000.

Gabelić 1991 – Gabelić S. Archangel Cycle in Byzantine Art. Belgrade, 1991. In Serbian.

Gabelić 1998 – Gabelić S. Lesnovo Monastery. History and Painting. Belgrade, 1998. In Serbian.

Gabelić 2008 – Gabelić S. Konče Monastery. Belgrade, 2008. In Serbian.

Gerov 2017 – Gerov G. P. Images at the Entrance to the Temple of the Archangel Michael as a Warrior. *Novgorod and the Novgorod Land. Art and Restoration*. Is. 7. Veliky Novgorod, 2017. Pp. 18–31. In Russian.

Gerov, Kirin 1993–1994 – Gerov G., Kirin A. New Data on the Fourteenth-Century Mural Painting in the Church of Sveti Nikola (St. Nicholas) in Kalotina. *Зограф*. 1993–1994. 23. Pp. 51–64.

Grabar 1928 – Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928.

Grabar 1962 – Grabar A. Sur les sources des peintres byzantins des XIII et XIV siècle. *Cahiers Archéologiques*. 1962. XII. Pp. 351–380.

Grozdanov 1980 – Grozdanov C. Ohrid Wall Painting from the 14th Century. Ohrid, 1980. In Macedonian.

Grozdanov 1988 – Grozdanov C. Christ the King, the Mother of God the Queen, the Heavenly Powers and the Holy Warriors in the Painting from the 14th and 15th Centuries in Treskavec. *Cultural Heritage*. XII–III. Skopje, 1988. Pp. 5–33. In Macedonian.

Grozdanov, Chornakov 1987 – Grozdanov C., Chornakov D. Historical Portraits in Poloshko (III). *Zograf*. 1987. 18. Pp. 37–43. In Macedonian.

Hadermann-Misguich 1968 – Hadermann-Misguich L. Les eaux vives de l'Ascension dans le contexte visionaire des théophanies de Kurbinovo. *Byzantion*. 1968. 38. Pp. 374–385.

Halkin 1957 – Bibliotheca Hagiographica Graeca. Vol. 3. Ed. by F. Halkin. Bruxelles, 1957.

Hirschichler 2005 – Hirschichler M. The Crusader Paintigs in the Frankish Gate at Nauplia Greece: A Historical Construct in the Latin Principality of Morea. *Gesta*. 2005. 44/1. Pp. 13–30.

John Climacus 2010 – Ladder by John Climacus. Transl. into Russian. Moscow, 2010.
Kandić 1989 – Kandić O. Gradac Monastery. Belgrade, 1989. In Serbian.
Kissas 2008 – Kissas S. Omorphoclisia. Wall Paintings of the Church of St. George near Kastoria. Belgrade, 2008. In Serbian.
Kuvshinskaya 2018 – Jacobus a Voragine. Legenda Aurea. Ed. by I. V. Kuvshinskaya. Transl. into Russian by I. I. Anikiev, I. V. Kuvshinskaya. Vol. 2. Moscow, 2018.
Le Goff 1998 – Le Goff J. Le monde imaginaire du Moyen Age. Transl. into Bulgarian. Sofia, 1998.
Lidov 1996 – Lidov A. M. Miracle-Working Icons in Church Decoration: On the Symbolic Programme of the Royal Doors of St. Sophia at Constantinople. *Miracle-Working Icon in Byzantium and Old Rus*. Moscow, 1996. Pp. 44–75. In Russian.
Lifshitz 1987 – Lifshitz L. I. Monumental Painting of Novgorod in the 14th – 15th Centuries. Moscow, 1987. In Russian.
Maffry Talbot 1975 – The Correspondence of Athanasios I Patriarch of Constantinople: Letters to the Emperor Andronicus II, Members of Imperial Family, and Officials. Ed. by A.-M. Maffry Talbot. Washington (DC), 1975.
Mango 1972 – Mango C. The Art of the Byzantine Empire 312–1453. Englewood Cliffs (NJ), 1972.
Marković 2000 – Marković M. Illustrations of Pateric Parables in the Cloister of the Hilandar Catholicon. *Eight Centuries of Hilandar. History, Spiritual Life, Literature, Art, and Architecture*. Belgrade, 2000. Pp. 505–537. In Serbian.
Mavrodinova 1995 – Mavrodinova L. The Wall Painting in Bulgaria until the End of the 14th Century. Sofia, 1995. In Bulgarian.
Mijović 1973 – Mijović P. Menologist. Belgrade, 1973. In Serbian.
Miljkovic-Pepek 1967 – Miljkovic-Pepek P. The Work of the Painters Michael and Eutychis. Skopje, 1967. In Macedonian.
Miljkovic-Pepek 1981 – Miljkovic-Pepek P. The Eleusa. Skopje, 1981. In Macedonian.
Miljkovic-Pepek 1982 – Miljkovic-Pepek P. The Concept of an Iconographic Program in the South Three Churches in the Eleusa. *Zograf*. 1982. 13. Pp. 36–41. In Macedonian.
Mouriki 1984 – Mouriki Nt. The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus. *Byzanz und der Westen*. Wien, 1984. Pp. 171–213.
Mouriki 1985 – Mouriki Nt. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 1–2. Athens, 1985.
Pedersen 1926 – Pedersen J. Israël, Its Life and Culture. London, Copenhagen, 1926.
Pelekanidis, Chatzidakis 1984 – Pelekanidis St., Chatzidakis M. Kastoria. Athens, 1984.
Penkova 1995 – Penkova B. The Ideological Context of the Frescoes of the "Forty Holy Martyrs" Church in Veliko Turnovo. *Palaeobulgarica*. 1995. Is. 19. 4. Pp. 75–93. In Bulgarian.
Penkova 2002 – Penkova B. On the Decoration System of Frescoes of the 12th Century. Boyana Church. *Old Russian Art. Rus' and the Countries of the Byzantine World. 12th Century*. St. Petersburg, 2002. Pp. 49–56. In Russian.
Petkanova, Miltenova 1993 – Old Bulgarian Eschatology. Anthology. Ed. by D. Petkanova and A. Miltenova. Sofia, 1993. In Bulgarian.
Polyakova 1972 – Byzantine Legends. Transl. into Russian. Ed. by S. V. Polyakova. Leningrad, 1972.
Sarabyanov 2016 – Sarabyanov V. D. The Saviour Church of the Euphrosyne Monastery in Polotsk. Polotsk, 2016. In Russian.
Simeon 1856 – Writings of Blessed Simeon, Archbishop of Thessaloniki. Transl. into Russian. St. Petersburg, 1856.
Stylianou 1997 – Stylianou A., Stylianou J. The Painted Churches of Cyprus, Treasures of Byzantine Art. Nicozia, 1997.

Subotić 1971 – Subotić G. St. Constantine and St. Helena in Ohrid. Belgrade, 1971. In Serbian.
Talbot Rice 1968 – Talbot Rice D. The Church of Haghia Sophia at Trebizond. Edinburg, 1968.
Thierry 1963 – Thierry N., Thierry M. Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Paris, 1963.
Todić 1994 – Todić B. Anapeson – iconographie et signification du thème. *Byzantion*. 1994. LXIV. 1. Pp. 134–165.
Todić 1998 – Todić B. Serbian Painting in the Era of King Milutin. Belgrade, 1998. In Serbian.
Todić, Chanak-Medić 2005 – Todić B., Chanak-Medić M. Decani Monastery. Belgrade, 2005. In Serbian.
Tomeković 1988 a – Tomeković S. Les cycles hagiographiques de Saint Angelo in Formis: Recherche de leurs modèles. *Зборник Матице српске за ликовне уметности*. 1988. 24. Pp. 1–23.
Tomeković 1988 b – Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XI – première moitié du XIII s.). *Byzantion*. 1988. LVIII. 1. Pp. 140–154.
Tromp 1969 – Tromp N. J. Primitive Conceptions of Death and the Nether World in the Old Testament. Roma, 1969.
Underwood 1966 – Underwood P. A. The Kariye Djami. Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. Vol. 1. New York, 1966.
Vasilik 2009 – Vasilik V. V. The Tenth Homily of Patriarch Photius. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*. 2009. 1/2. Pp. 185–194. In Russian.
Vojvodić 2005 – Vojvodić D. Wall Painting of the Church of St. Achille in Arilje. Belgrade, 2005. In Serbian.
Vzdornov 1989 – Vzdornov G. I. Volotovo. Frescoes in the Church of the Assumption on the Volotovo Field near Novgorod. Moscow, 1989. In Russian.
Walter 1970 – Walter Ch. L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine. Paris, 1970.
Živković 1984 – Živković B. Sopoćani. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1984. In Serbian.
Živković 1989 – Živković B. Gracanica. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1989. In Serbian.
Živković 1991 – Živković B. The Virgin of Ljeviška. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1991. In Serbian.
Živković 1992 – Živković B. Mileseva. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1992. In Serbian.
Živković 1993 – Živković B. Pavlica. Drawings of Frescoes. Belgrade, 1993. In Serbian.
Δρακοπούλου 1997 – Δρακοπούλου Ε. Ἡ πόλη της Καστοτιάς τη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή Εποχή (12ος – 16ος αι.). Ιστορία – Τέχνη – Επιγραφές. Αθήνα, 1997.
Δρανδάκης 1994 – Δρανδάκης Ν. Β. Το ασκητίριο της Αναλήψις στο Μυριαλή του Ταϊγέτου. *Θυμίαμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*. 1. Αθήνα, 1994.
Μονὴ 1996 – Ἱερὰ Μεγίστη Μονὴ Βατοπαιδίου. Παράδοση, ιστρία, τέχνη. Ἅγιον Ὄρος. 1996. 1–2.
Ξηγγόπουλος 1964 – Ξηγγόπουλος Α. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου Οφανοῦ Θεσσαλονίκης. Αθήνα, 1964.

**Информация об авторе**

Георги Петров Геров
доктор искусствознания
ведущий научный сотрудник НОЦ «Гуманитарная урбанистика»;
Новгородский государственный университет имени Ярослава Мудрого
Российская Федерация, 173003, Великий Новгород, ул. Большая Санкт-Петербургская, 41
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6984-6264
e-mail: gpgerov@yahoo.com

**Information about the author**
Georgi P. Gerov
Dr. Sci. (Art History)
Leading Researcher at the Scientific and Educational Center "Humanitarian Urbanism"
Yaroslav-the-Wise Novgorod State University
41, Bolshaya Sankt-Peterburgskaya ul., Veliky Novgorod, 173003, Russian Federation
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6984-6264
e-mail: gpgerov@yahoo.com

*Материал поступил в редакцию / Received 27.10.2022*
*Принят к публикации / Accepted 22.11.2022*