

Russian Academy of Sciences
Institute of World History
Center for the History of Byzantium and
East Christian culture

The Kapterev Symposium

13



Moscow
2015

Российская академия наук
Институт всеобщей истории
Центр истории Византии и
восточнохристианской культуры

Каптеревские чтения

Сборник статей

Выпуск 13



Москва
2015

УДК 94
ББК 63.3
К 206

Редколлегия сборника:
М.В. Бибиков, Р.Ф. Иглесиас-Алонсо,
Б.Т. Кабанов, О.А. Родионов (зам. отв. ред.),
Н.П. Чеснокова (отв. ред.)

Каптеревские чтения – 13. Сборник статей / Отв. ред.
Н.П. Чеснокова / М.: ИВИ РАН, 2015. – 372 с.
ISBN 978-5-94067-442-9

В сборник статей участников Тринадцатых Каптеревских чтений включены исследования по источниковедению, просопографии, культуре и искусству России и Христианского Востока XI–XX вв. В преддверии празднования 1000-летия русского присутствия на Афоне предлагается материал, посвященный «Началу Русского Афона». Другая важная тема сборника — «Иноземцы в России: иммиграция, интеграция, конфликты». Особое внимание уделяется месту пророчеств в политической и духовной жизни России, византийскому наследию в русском искусстве (от святого князя Владимира к эпохе Нового времени). Целый ряд статей сборника посвящен истории языка, текстов, переводов и придворной культуры, истории отечественной науки.

ISBN 978-5-94067-442-9

Сайт издания: <http://kapterev.csu.ru>

© Институт всеобщей истории РАН, 2015
© Коллектив авторов, 2015

Содержание

<i>М.В. Бибиков (Москва)</i> Афон, 1016 год: к истории начала русского присутствия	9
<i>Р. Изгlesiас (Москва)</i> Ното повус: проблема интеграции новоприбывшего служилого князя в русскую политическую систему на примере Ф.М. Мстиславского (1526–1533 гг.)	14
<i>Т.А. Опарина (Москва)</i> Миграция в Россию из Османской империи и ее вассальных государств в 10-е гг. XVII в.	83
<i>Л.А. Тимошина (Москва)</i> Московский Никольский («Большая глава») монастырь во второй половине XVII в.: взгляд изнутри	89
<i>Н.П. Чеснокова (Москва)</i> Русская и греческая традиции Хрисмологиона в России XVII в.	126
<i>Ю.С. Белянкин, С.М. Шамин (Москва)</i> «Сказание о двух старцах» в редакциях 1694 и 1695 гг.: предсказания пророков с острова Мальты в старообрядческой книжной традиции.	159
<i>Е.В. Лопухина, Е.В. Питателева, В.Г. Ченцова (Киев, Париж)</i> Поствизантийские фрески церкви Спаса на Берестове в контексте письменных источников и художественно-иконографического анализа	179
<i>М.А. Маханько (Москва)</i> Фрески Успенского собора Свяжска — памятник греческо-русских связей рубежа XVI–XVII вв.	221
<i>Л.И. Щеголева (Москва)</i> Глагол διακόλλω (Пс 28.7) и древнеславянская Псалтирь: история переводов и толкований	249
<i>С.К. Севастьянова (Новосибирск)</i> Патриарх Никон и старообрядческие писатели: еще раз об общности художественной системы, источников и правил творчества	279

<i>О.А. Родионов (Москва)</i>	
Беседа преподобных Григория Синаита и Максима Кавсокалива в переводе старца Паисия Величковского: К истории одного «филокалического» текста	303
<i>Д.А. Морозов (Москва)</i>	
Коптский язык в новое время	315
<i>С.М. Шамин (Москва)</i>	
Накры как один из атрибутов государственной власти: от Ивана IV до Петра I (к вопросу о царском трубничем чине)	322
<i>А.И. Алексеев (Санкт-Петербург)</i>	
Профессора Санкт-Петербургского археологического института глазами слушателя 1904 – 1906 гг. гвардейского офицера В.С. Савонько	338
Summaries	363
Наши авторы	370

Contents

<i>M.V. Bibikov (Moscow)</i> Athos, 1016: On the Origins of Russian Presence	9
<i>R. Iglesias (Moscow)</i> Homo novus: Considering the Integration of a Noble Newcomer Into the Russian State and Politics: The Case of Prince F. M. Mstislavsky (The Years 1526–1533)	14
<i>T.A. Oparina (Moscow)</i> The Migration from the Ottoman Empire and its Vassal States into Russia in the 1610s.	83
<i>L.A. Timoshina (Moscow)</i> The Moscow Nikolsky ("Bolshaya glava") Monastery in the Second Half of the 17th Century: A View From the Inside	89
<i>N.P. Chesnokova (Moscow)</i> Russian and Greek Tradition of Chrismologion in the 17th Cent. Russia	126
<i>S.M. Shamin, Y.S. Beliankin (Moscow)</i> The Narration About Two Elders in the Editions of 1694 and 1695: A Prediction of the Prophets from Malta in the Literature of Old Believers	159
<i>E.V. Lopukhina, E.V. Pitateleva, V.G. Tchentsova (Kiev, Paris)</i> Post-Byzantine Mural Painting of the Saviour at Berestovo Church in Context of Written Sources, Art and Iconographic Analysis	179
<i>M.A. Makhanko (Moscow)</i> Frescoes in the Assumption Cathedral of Sviyazhsk as a Monument of Greek-Russian Relations in the Late 16th – Early 17th Centuries	221
<i>L.I. Shchegoleva (Moscow)</i> The Greek Verb διακόπτω in the Old Slavonic Psalter (Ps 28:7): The History of Translations and Interpretations	249

<i>S.K. Sevastianova (Novosibirsk)</i>	
Patriarch Nikon and the Old Believers Writers: Once Again on the Common Artistic Pattern, Creative Sources and Rules	279
<i>O.A. Rodionov (Moscow)</i>	
On the History of a Philocalic Text: St Paisius Velichkovsky's Translation of the Dialogue of Sts Gregory of Sinai and Maximus Kausokalybes	303
<i>Dmitry A. Morozov (Moscow)</i>	
Coptic in the Last Centuries	315
<i>S.M. Shamin (Moscow)</i>	
Nakry as an Attribute of the Sovereign Power: From Ivan IV to Peter I (To the Question of the Royal <i>Trubnichi</i> <i>Chin</i>)	322
<i>A.I. Alekseev (St. Petersburg)</i>	
Professors of the St. Petersburg Archaeological Institute Through the Eyes of the Auditor of 1904–1906 an Officer of the Guards V.S. Savonko	338
Summaries	363

Е. В. Лопухина, Е. В. Питателева, В. Г. Ченцова
(Киев, Париж)

Поствизантийские фрески церкви Спаса на Берестове в контексте письменных источников и художественно-иконографического анализа

Ключевые слова: поствизантийские росписи, фрески, церковь Спаса на Берестове, Петр Могила, Мелетий Сириг, македонские зографы, греческие художники

Фрески церкви Спаса на Берестове, восстановленной при киевском митрополите Петре Могиле, являются уникальным для Восточной Европы памятником поствизантийской монументальной живописи. По степени полноты и сохранности они могут считаться одним из наиболее значительных образцов церковной росписи середины XVII в. Вопрос об авторстве фресок и принадлежности их определенной художественной школе в последнее время вновь оказался в центре внимания исследователей¹.

В ктиторской надписи на греческом языке², расположенной над входом на внешней стене древнего нартекса церкви Спаса на Берестове, сообщается, что живописные работы были выполнены «перстами греков», т. е. греческими мастерами, и указана дата украшения церкви росписями – 1644 г.:

¹ *Миляева Л. С.* Митрополит Петро Могила і мистецтво Києва 30–40 рр. XVII ст. // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 165–169; *Кабанец Є. П.* «Світильник, сяючий в пітьмі...» (Церква Спаса на Берестовім у монументальному живописі і архітектурі) // Людина і світ. 2003. № 8–9. С. 34–40. *Кондратьюк А. Ю.* Розписи церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили. Проблематика і перспективи дослідження // Студії мистецтвознавчі. К., 2008. № 4. С. 41–55; *Она же.* Розписи церкви Спаса на Берестові в контексті поствизантийського мистецтва: до постановки проблеми // Церква – наука – суспільство: питання взаємодії. Матеріали Тринадцятої Міжнародної наукової конференції. К., 2015. С. 68–70.

² О надписи см.: *Петров Н. И.* Древняя стенопись в киевской Спасской на Берестове церкви // Труды Киевской Духовной Академии. 1908. № 2. С. 268–270 (транскрипция, перевод, комментарии). Здесь приводится новый перевод текста, выполненный В. Г. Ченцовой. См.: *Ченцова В. Г.* Греческая ктиторская надпись в церкви Преображения Господня на Берестове. В печати.

||¹ † *Петр Могила, архиерей божий, сей храм || Господу Владыке соорудил и,* ||² *совершив этот достославный и приснопамятный дом из камня, || расписав перстами греков, славу* ||³ *воздал, которую Ты, Безначальне, во всей || земле стяжал крестным страданием,* ||⁴ *ибо всяк во имя божье в храм славу || приносит. Ты же, свод* ||⁵ *небесный и тяжесть || земную во длани держащий,* ||⁶ *утверди и сей || дом навеки нерушимым* ||⁷ *во славу Твоей державы. || В лето от Рождества* ||⁸ *Иисуса Христа 1644, || ноября 1. ||*⁹ *Месяца ноября, || индикта [13].*

Оставалось, впрочем, неясным, откуда прибыли греческие художники к киевскому митрополиту, и почему именно они работали над украшением воссозданного Петром Могилой храма. П. М. Жолтовский, указывая на обособленное место фресок церкви Спаса в украинской монументальной живописи XVII в., отмечал, что в настоящее время трудно объяснить причины приглашения в Киев греческих мастеров³.

Прояснить вопрос как об исполнителях росписи церкви Спаса, так и об обстоятельствах их приезда в Киев может документ из рукописного собрания Государственного исторического музея в Москве⁴. Письмо двух греческих художников-зографов (ζωγράφοι) Иоанна и Георгия московскому патриарху Никону, датированное 25 июля 1655 г., уже давно привлекало внимание исследователей⁵. Несмотря на то, что его описание и фотовоспроизведение опубликованы в 1990-е гг., а затем был издан и сам текст, этот источник до сих пор не попадал в поле зрения искусствоведов, занимавшихся исследованием стенописи церкви Спаса.

³ Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні XVII–XVIII ст. К., 1988. С. 13.

⁴ Москва. Государственный исторический музей. Отдел рукописей. Синод. грам. 2289. См. описание: Владимир (архимандрит). Систематическое описание рукописей московской Синодальной (патриаршей) библиотеки. Ч. 1. Рукописи греческия. М., 1894. С. 728; Фонкич Б. Л., Поляков Ф. Б. Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки. Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архимандрита Владимира (Филантропова). М., 1993. С. 163.

⁵ Фонкич Б. Л. Греческо-русские связи середины XVI – начала XVIII вв. (Греческие документы московских хранилищ). Каталог выставки. – М., 1991. С. 48–49. № 57; Он же. (состав. и отв. ред.). Греческие документы и рукописи, иконы и памятники прикладного искусства московских собраний. М., 1995. С. 94–95. № 70; Tchentsova V. Les documents grecs du XVII^e siècle: pièces authentiques et pièces fausses. 3. Mélétiος Syrigos, véritable auteur de la lettre adressée au patriarche de Moscou Nikon par les zôgraphoi Jean et George // Orientalia Christiana Periodica. 2007. Vol. 73, fasc. 2. P. 311–345.

Из текста письма Иоанна и Георгия следует, что художники услышали от своих земляков-македонцев, будто в «землях Московии» многие церкви и монастыри остаются нерасписанными. Они не только готовы сами в течение года работать в русских землях, украсив фресками храмы, но могли бы и обучить своему мастерству местных мастеров, которые опытни лишь в искусстве «на досках», т. е. в иконописи. Греки-зографы предлагали московскому патриарху свои услуги, ссылаясь на весьма внушительный ряд примеров церковных росписей, выполненных ими прежде в разных местах:

В Киеве: «церковь святого Владимира».

В Валахии: монастыри Калдушани (Св. Димитрия Кадручан, Кэлдэрушани), Бреп (Архангельский, Бребу), Стрихеа (Св. Троицы, Стрехайе), Корницеллу (Св. Нестора, Корнэцел).

В Бухаресте (и близ него): монастыри «Блубоита» (Св. Иоанна Предтечи, Плумбуита) и Платарест (Св. великомученика Меркурия, Плэтэрэшти).

В Молдавии: монастырь Враница – видимо, названный по местности Вранча монастырь Совежа (Рождества Богоматери).

Все перечисленные монастыри Валахии и Молдавии были основаны или обновлены в 1640–1650-х гг. валашским воеводой Матвеем Басарабом⁶. Д. Делияннис, автор нескольких публикаций о деятельности греческих художников в Молдавии и Валахии в поствизантийское время, в храмах Плумбуиты и Плэтэрэшти на сохранившихся фрагментах фресок XVII в. обнаружил греческие подписи мастеров Иоанна и Георгия⁷. Это подтверждает сведения о выполнении росписей в этих церквях, сообщенные греческими зографами в письме патриарху Никону.

Упоминание в перечне выполненных художниками работ киевской «церкви св. Владимира» представляет особый интерес для установления авторства фресок церкви Спаса на Берестове. Мастера Иоанн и Георгий, обращаясь к московскому патриарху, писали: «*И если твое блаженство желает испытать, каковы те*

⁶ О церковном строительстве в эпоху Матвея Басараба см.: *Obedeanu C. V. Grecii în Țara Românească*. București, 1900. P. 18–19, 57; *Nicolae V. Cătorile lui Matei Basarab*. București, 1982; *Stoicescu N. Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*. București, 1961. P. 251–254; *Idem. Matei Basarab*. București, 1988. P. 60–61, 98–125; *Moisescu C. Arhitectura epocii lui Matei Basarab*. Т. II. Repertoriul edificiilor de cult. București, 2003.

⁷ *Δεληγιάννης Δ. Έλληνες ζωγράφοι σε μονές της Ρουμανίας, 14^{ος}–19^{ος} αιώνες // Τάξεις του ορθόδοξου μοναχισμού. 9^{ος}–20^{ος} αιώνες. Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου «Οι δρόμοι του ορθόδοξου μοναχισμού: Πορευθέντες μάθετε».* Θεσσαλονίκη, 28 Σεπτεμβρίου – 2 Οκτωβρίου 1994. Αθήνα, 1996. Σ. 181.

росписи, которые мы делаем, да спросит у тех, кто видел в Киеве церковь святого Владимира...»⁸.

Какой же киевский храм имели в виду греки, назвав его в письме «церковью св. Владимира»? Под ним могла подразумеваться Десятинная церковь, построенная князем Владимиром после Крещения Руси и ставшая позднее местом его упокоения. На месте ее руин митрополит Петр Могила начал возводить небольшой храм, который, однако, не успел завершить. В духовном завещании святого 22 декабря 1646 г. указывалось: «*На окончание церкви, названной Десятинной, которую я начал реставрировать, чтобы обновление закончено было, из моей шкатулки готовых тысяччу золотых назначаю и записываю*»⁹. Остается, впрочем, неизвестным, была ли церковь расписана после смерти Петра Могилы.

Представляется, поэтому, более вероятным, что церковью св. Владимира в греческом письме была названа церковь Преображения Господня – Спаса на Берестове. Именно «церковью святого Владимира», церковью, основанной крестителем Руси, считал ее сам митрополит Петр Могила. Подтверждением этому являются начальные слова славянской надписи 1643 г.: «*Сію церковь созда великій и вся Росїи князь и самодержец, святыи Владимир, во святом крещении Василїи. По летех же многих и по разорении от безбожных татар произволением Божиим обновися смиренным Петром Могилою, архиепископом, митрополитом Кїевским, Галицким и вся Росїи, екзархом святого Константинопольского престола, архимандритом Печерским, во славу на Фаворе преобразившегося Христа Бога Слова. АХМГ года, от сотворения же миру ЗРНВ*»¹⁰. Надпись 1643 г. представляет собой т. н. настенную летопись храма, сделанную в год освящения восстановленной церкви.

Князь Владимир скончался 15 июля 1015 г. в загородном дворце на Берестове, откуда тело его было перевезено в Киев и погребено в Десятинной церкви. Обретенную в руинах храма в 1636 г. главу святого князя Петр Могила перенес первоначально в церковь Спаса на Берестове. Она помещалась в нише стены северного придела, освященного при восстановлении храма во имя св. князя Владимира¹¹. На ктиторской фреске церкви Спаса Петр Могила, преклонив колени, подносит восстановленную им церковь Христу

⁸ Tchentsova V. Les documents grecs du XVII^e siècle... Mélétiou Syrigos... P. 318–319, 330–331.

⁹ Памятники, изданные Киевскою комиссіею для разбора древних актов. К., 1897. Т. 2. Отд. 1. С. 432.

¹⁰ Петров Н. И. Древняя стенопись... С. 267–268.

¹¹ Литвиненко Я. В. Иконостасы церкви Спаса на Берестове. В печати.

Великому Архиепископу. По правую руку от Христа изображена Богоматерь Параклесис (т. е. просительница, молебница за ктитора), слева стоит небесный покровитель храма – св. князь Владимир, построивший древнюю церковь на Берестове¹². От уст князя исходят слова, написанные на ленте-бандероли: «*Призри, Господи, на церковь сию, юже создах недостойный во имя Твое, и аще кто верую узрел, просвети светом лица Твоего*». Вполне естественно, что в памяти греческих художников киевская церковь Спаса на Берестове сохранилась как церковь св. князя Владимира, и именно так была обозначена в письме московскому патриарху.

Из текста, в котором говорится о земляках мастеров – «македонцах», ясно, что братья Иоанн и Георгий также являются выходцами из Северной Греции, из области Македонии. На вопрос же о причинах приезда греческих художников в Киев, ответ также может дать письмо патриарху Никону.

Изучение почерка, которым написано письмо Иоанна и Георгия позволило установить, что текст его был написан знаменитым греческим богословом Мелетием Сиригом (1586–1663)¹³. Отождествить почерк послания художников позволило сравнение его с почерком писца греческой грамоты константинопольского патриарха Паисия I с ответами на вопросы патриарха Никона об исправлении церковных книг и обрядов, составленной дидакалом Великой церкви Мелетием Сиригом. Эта грамота из коллекции Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге заверена подписями патриарха и участников собора, в том числе и самого дидакала Мелетия Сирига¹⁴. Еще одним автографом знаменитого богослова, который также позволил подтвердить идентичность его почерка и почерка в письме Иоанна и Георгия, являются листы с подпи-

¹² Аналогичная по смыслу ктиторийская фреска находится в Княжеской церкви Св. Николая сер. XIV в. в Курте де Арджеж – первой столице Валахского княжества. Христу, восседающему на троне, предстоят Богоматерь и св. Николай – патрон монастыря и храма. Они являют молитвенное предстательство за ктиторов храма. См.: *Negrău E. Deesis in the Romanian painting of the 14th–18th centuries. Themes and meanings // Revista teologica. 2011. N 2. P. 64–81. II. 11.*

¹³ *Ченцова В. Г.* Мелетий Сириг – автор письма живописцев братьев Иоанна и Георгия московскому патриарху Никону // Филевские чтения. Тезисы VIII науч. конф. 16–18 декабря 2003 г. М., 2003. С. 79–80; *Tchentsova V. Les documents grecs du XVII^e siècle... Mélétiós Syrigos. P. 311–345.* О Мелетии Сириге см.: *Podskalsky G. Η ελληνική θεολογία επί Τουρκοκρατίας. 1453–1821. Η Ορθοδοξία στη σφαίρα επιρροής τῶν δυτικῶν δογμάτων μετὰ τὴ Μεταρρύθμιση. Αθήνα, 2005. Σ. 271–278.*

¹⁴ Санкт-Петербург. Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Соф. № 1547. Л. 82–111/ 89–118.

сями восточных патриархов и архиереев, которыми в начале 50-х гг. XVII в. была дополнена рукопись с греческим и латинским текстами «Православного исповедания» митрополита Петра Могилы из Парижской национальной библиотеки¹⁵. Отождествление писца текста письма братьев-художников с Мелетием Сиригом позволяет сделать некоторые предположения и о возможных обстоятельствах их приезда в Киев.

«Православное исповедание веры кафолической и апостольской Церкви Восточной», составленное киевским митрополитом Петром Могилкой, рассматривалось в мае 1642 г. на церковном соборе в Яссах, столице Молдавии, где в качестве посланца константинопольского патриарха Парфения I присутствовал и протосинкелл Великой церкви Мелетий Сириг. Им была подготовлена окончательная редакция «Православного исповедания» Петра Могилы и осуществлен его перевод на греческий язык, утвержденный 11 марта 1643 г. церковным синодом в Константинополе¹⁶.

Сразу после этого, летом 1643 г., Мелетий Сириг приехал в Киев и до конца года жил в Печерском монастыре, где встречался с митрополитом Петром Могилкой, продолжавшим оставаться и архимандритом этой обители. Предметом их переговоров могло быть как издание «Православного исповедания» в лаврской типографии, так и вопросы, связанные с канонизацией печерских преподобных. Протосинкелл Константинопольской церкви имел славу самого авторитетного богослова православного Востока в канонических и литургических вопросах. В письме его современника Ивана Петрова Варды-Тафрала имеется красноречивая характеристика Мелетия Сирига: «такова учителя второго не обретаетца во всей вселенной и ни в котором месте»¹⁷. Ко времени его пребывания в Киеве в 1643 г. относится составление Канона печерским святым, авторство которого традиционно приписывается Мелетию Сиригу. «Канон молебный ко всем святым печерским киевским российским чудотворцам», напечатанный в составе «Следованной Псалтыри» (типография Киево-Печерской лавры, 1643 г.) стал важным этапом процесса канонизации преподобных печерских отцов¹⁸. Возможно, предполагалось, что протосинкелл Великой церкви

¹⁵ Париж. Национальная библиотека. Paris. gr. 1265. Л. 144об., 145об.–146. Об отождествлении почерка Мелетия Сирига см. подробнее: *Tchentsova V. Les documents grecs du XVII^e siècle... Mélétiος Syrigos*. P. 311–345. О других автографах Мелетия Сирига см.: *Pargoire J. Meletios Syrigos, sa vie et ses œuvres // Échos d'Orient*. 1908. Т. 11. P. 266–280.

¹⁶ *Podskalsky G. Η ελληνική θεολογία*. Σ. 274–275.

¹⁷ *Tchentsova V. Les documents grecs du XVII^e siècle... Mélétiος Syrigos*. P. 326.

¹⁸ *Кабанець Є. П. Історія печерської канонізації та стислі відомості про печерських святих // Дива печер лаврських*. К., 1997. С. 48–49.

предоставит Канон печерским святым на утверждение все-ленскому патриарху, но смещение Парфения I и конфликт с занявшим константинопольскую кафедру Парфением II вынудили Мелетия Сирига уже в 1645 г. вернуться в Яссы.

Пребывание Мелетия Сирига в Киеве в 1643 г., по-видимому, совпало с освящением Преображенской церкви «князя Владимира» на Берестове, восстановленной Петром Могилой. На главном престоле, установка которого является важнейшим моментом освящения храма, обозначена дата – 1643 год. В славянской надписи церкви Спаса на Берестове – настенной летописи храма – стоит та же дата. Чин освящения, по всей вероятности, мог быть совершен перед престольным праздником Преображения Господня. Константинопольский гость, увидевший восстановленную древнюю церковь св. князя Владимира на Берестове, вероятно, порекомендовал для ее росписи известных ему художников, которым тогда же, в 1640-е гг., были поручены значительные работы по украшению церквей в румынских землях. Отметим, что современники, видевшие в Валахии расписанные ими церкви, высказывали свое безусловное восхищение великолепием их убранства¹⁹.

¹⁹ Не мог ли Мелетий Сириг, написавший текст письма Иоанна и Георгия, подразумевать под теми, кто видел росписи в Киеве и в Валахии, и готов сообщить свои впечатления патриарху Никону, находившегося в то время в Москве патриарха Макария III Антиохийского и его свиту? Архидиакон Павел Алеппский, сын патриарха, сопровождавший его в дальнем путешествии от Дамаска до русской столицы, описывая киевские храмы, не упомянул в своем сочинении церковь Спаса на Берестове. Зато он отметил особую красоту церковей Страхайи, Плэтэрешти и Кэлдэрүшани. Патриарх Макарий приехал в Москву зимой 1655 г. после долгой задержки, вызванной эпидемией, и оставался там до лета 1656 г. См.: *Павел Алеппский. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века, описанное его сыном, архидиаконом Павлом Алеппским / Пер. с арабск. Г. Муркоса. М., 2005. С. 579* («Церковь [Троицкого монастыря Страхайя] очень изящна, превосходно украшена и вся расписана внутри и снаружи...»), 594–595 (о Плэтэрешти и церкви в Кэлдэрүшани: «В полдень прибыли в великолепный монастырь во имя св. Меркурия мученика, в месте, называемом Платарещь. Его построил вновь покойный Матвей воевода... Все его монастыри построены одинаково... Монастырь во имя св. Димитрия... называется Кадручан (Калдүрушан) [Указание Г. А. Муркоса – *авторы*]; известен в этой стране как один из больших монастырей и принадлежит также к числу сооруженных покойным Матвеем воеводой. Строение это величественное и новое с основания; церковь обширна и необыкновенно красива, кельи великолепны...»).

Зографы Иоанн и Георгий были людьми, несомненно, близкими Мелетию Сиригу и его окружению. Авторитетнейший в православном мире богослов был хорошо осведомлен о работе этих художников и позднее, в 1655 г., сам составил и собственноручно написал для них письмо московскому патриарху Никону. Стоит особо отметить то обстоятельство, что это послание было написано в то время, когда в Москве начались церковные реформы, предполагавшие и изменения в оформлении храмов²⁰.

Личность Мелетия Сирига, видимо, сыграла решающую роль в деле приглашения Петром Могилой македонских греков Иоанна и Георгия для работ по украшению восстановленного храма. Приезд греческих художников в Киев и роспись ими церкви Преображения Господня на Берестове в 1644 г. стали, таким образом, следствием активных контактов Петра Могилы с Константинопольским патриархатом, с выработкой именно в Киеве общей для всех православных церквей доктрины, закрепленной в тексте принятого на соборе «Исповедания веры». В решении расписать храм «перстами греков» усматривается и сознательный выбор Петра Могилы, его идейная позиция. Для киевского митрополита древняя церковь князя Владимира на Берестове имела особое значение как свидетельство непрерывного существования греческой, православной, веры на землях Киевской Руси, преемственности древней традиции.

Как следует из текста письма 1655 г., греки из Македонии, Иоанн и Георгий, были художниками, переезжавшими с места на место в зависимости от получения работы. О таких странствующих артелях живописцев писал В. Н. Лазарев в очерке о живописи Македонии XI–XII в.²¹ Численность артели, состоявшей обычно из земляков (в нашем случае еще и родных братьев), могла меняться

²⁰ Отметим, что как раз в 40-х и начале 50-х гг. в Москве проводились большие работы по обновлению росписей кремлевских соборов. См.: *Зоннова О. В.* Стенопись Успенского собора Московского Кремля // *Древнерусское искусство: XVII век.* М., 1964. С. 110–137; *Дмитриев Ю. Н.* Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (Материалы к исследованию) // Там же. С. 138–159; *Сизов Е. С.* Датировка росписи Архангельского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов // Там же. С. 160–174; *Толстая Т. В.* Успенский собор Московского Кремля. М., 1979. С. 22–39. В 1655 г. был изменен состав и расположение икон в Успенском соборе, как считается, в соответствии с рекомендациями патриарха Макария Антиохийского: *Толстая Т. В.* Успенский собор. С. 39. Эти изменения происходили в то же самое время, когда Мелетий Сириг написал письмо патриарху Никону с предложением принять на службу греческих мастеров.

²¹ *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. С. 100.

от двух до пяти человек. Во время работы она пополнялась местными ремесленниками, работавшими под прямым руководством главного мастера. Миграцией художников объясняется, по мнению ученого, стилистическое сходство многих памятников, находящихся порой на значительном расстоянии друг от друга. Л. М. Евсеева выделила важнейшие для этого региона центры поствизантийского искусства: «В Центральной и Северной Греции (Фессалии, Беотии, Македонии), главными художественными центрами были монастыри Афона, Метеоры, Янины, македонские города Кастория и Веррия... Художественная жизнь в этой части Греции возродилась в 80-х гг. XV в. в отдельных артелях живописцев, не связанных друг с другом единым центром. Они расписывали храмы, строго придерживаясь византийской художественной традиции..., не посягая на изменение древней иконографии»²².

Миграция мастеров стала определяющим фактором художественной жизни поствизантийского мира. Сохранять в этих условиях искусство традиции художникам помогали Ерминии – руководства, справочники для иконописцев. Они определяли как иконографический репертуар росписей храмов, так и схему расположения композиций в интерьере. Н. И. Петров, отмечая, что стенопись церкви Спаса на Берестове выполнена «в духе и стиле греческих ерминий», ссылаясь на раздел с указаниями для церквей с коробовым сводом²³.

Восточная часть храма, пристроенная при Петре Могиле, была перекрыта звездчатым нервюрным готическим сводом. Она включает алтарь и центральную часть церкви, к которой примыкает древний нартекс с коробовым сводом. На своде восточной алтарной стены изображена, как указывает греческая надпись, Богоматерь Платитера (Знамение), с архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам. Образ Богоматери с Христом в медальоне на груди и поднятыми вверх руками традиционно размещался на восточной алтарной стене как афонских, так и македонских храмов.

В центре звездчатого свода в медальоне, подобном скуфье купола, изображен образ Христа Вседержителя. В сегменты нервюрного свода, как бы в паруса купола, вписаны образы евангелистов. Между ними, в северном и южном сегментах свода, изображены фигуры апостолов.

Расположенные по оси восток-запад изображения Святого Духа в виде голубя на алтарном своде, Иисуса Христа в центре звездчатого свода и

²² *Евсеева Л. М.* Поствизантийский период: 1453 г. – XVII в. (Раздел: Византийская империя. Изобразительное искусство) // *Православная энциклопедия*. Т. VIII. М., 2004. С. 339.

²³ *Ерминия или наставление в живописном искусстве* // *Труды Киевской духовной академии*. 1868 г. № 12. С. 438.

Господа Саваофа в замке большой арки между нартексом и центральной частью, в совокупности представляют образ Святой Троицы.

В алтарной декорации храма центральное место отведено «Службе святых отцов» в нижней части апсиды. Эта литургическая композиция, начиная с XII в., получила чрезвычайно широкое распространение в Византии и на Балканах. Святители в полиставриях, держащие свитки с ехаристическими текстами, сходятся к престолу в центре апсиды. Изображение престола с ехаристической жертвой, осеняемой двумя ангелами с рипидами, сохранилось в церкви Спаса лишь частично. В нише жертвенника – традиционный образ «Христос во гробе», рядом на стене изображен святитель Петр Александрийский с явившимся ему Младенцем Христом.

В верхней зоне алтаря, в люнетах, изображены праздники, начиная с Благовещения в центре, и далее, по часовой стрелке – Рождество, Сретение и Крещение. Праздники находятся на южной стороне, как это принято в росписях афонских храмов²⁴. В северной части апсиды изображены Сошествие Святого Духа, Вознесение и Воскресение – Сошествие во ад.

Архангелы Михаил и Гавриил, которых Ерминии предписывают представлять возле выхода из церкви в притвор, в церкви Спаса размещены на пилонах нижней части большой восточной арки. Изображения св. мучеников-воинов в нижнем регистре стен главного объема церкви тяготеют, по традиции, к алтарной части. Это образы св. великомучеников Феодора Тирона и Георгия (слева), Дмитрия Солунского и Феодора Стратилата (справа). К ним примыкают обращенные в пространство нартекса фигуры св. воинов-великомучеников Евстафия Плакиды и Меркурия. Галерея изображенных в рост святых в нижней зоне стен древнего притвора включает образы преподобных отцов-первоначальников монашества.

Развернутый сюжетный ряд Страстей Христовых, начинающийся, согласно афонской традиции, на западной стене, занимает два верхних яруса древнего нартекса. Выше страстного цикла по всему периметру притвора изображены фигуры библейских пророков с хартиями.

Роспись свода нартекса с композицией Деисуса в окружении девяти ангельских чинов (серафимы, херувимы, престолы, господствия, силы и власти, начала, архангелы и ангелы) соответствует указаниям Ерминий. Греческие надписи передают славословие ангелов, воспевающих победную песнь трисвятого гласа. Изображение Вседержителя, окруженного множеством ангелов и апокалиптическими животными-символами евангелистов, было распро-

²⁴ *Покровский Н. В.* Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900. С. 250–256.

странено в афонской стенописи XVI–XVII вв. Тематически к росписи свода примыкают композиции Собора архангела Михаила и Собора архангела Гавриила в люнетах северной и южной стен нартекса. Изображение щита, который держат небесные силы (с монограммой Иисуса Христа в композиции на северной стене, и с образом Спасителя – на южной) соотносится со словами херувимской песни «...яко да Царя всех подыдем ангельскими невидимо дариносима чинми»). Иконография соборов архангелов была популярна в росписях македонских храмов XIV в.

«Недреманное око» на южной стене нартекса, выше сцены Распятия, относится к излюбленным сюжетам афонских росписей. На противоположной, северной стене изображено Успение Богоматери. Над северной и южной арками нартекса находятся Мандилион и Керамион. Топография двух икон Нерукотворного образа в церкви Спаса отличается от традиции их изображения на восточной и западной арках византийского храма.

Расхождения с Ермениями в размещении композиций были вызваны необходимостью приспособления к архитектурным особенностям интерьера. Вторичность иконографической программы церкви Спаса на Берестове, ориентированной на систему декорации храмов Афона и Македонии XIV–XVI вв., отвечала консервативным тенденциям в искусстве той эпохи. Верность преданию, следование канонической схеме, «для поствизантийской живописи... всегда было главным условием ее существования как самостоятельного искусства»²⁵. В XVI–XVII вв. византийское искусство продолжало жить на славянских и греческих землях, не отступая от однажды усвоенных основ.

Несмотря на уже делавшиеся ранее попытки исследователей церкви Спаса на Берестове рассмотреть живопись могилянского периода в контексте разновекторных религиозно-политических и художественных связей Киева с Афоном, румынскими княжествами и местными культурными традициями Польско-литовского государства²⁶, углубленный сравнительно-стилистический анализ росписей до сих пор не проводился. А ведь именно сравнительный метод дает исследователю возможность максимально приблизиться к выявлению истоков и специфики использования в произведении искусства художественных приемов и средств, с помощью которых достигалось его эмоционально-эстетическое воздействие на зрителя. Предположения об авторстве фресок церкви Спаса и о происхождении

²⁵ *Евсеева Л. М.* Поствизантийский период... С. 339.

²⁶ *Кондратюк А. Ю.* Росписи церкви Спаса на Берестова в контексті поствизантийського мистецтва. С. 68–70.

художников, сделанные на основе письменных источников, таким образом, представляется необходимым проверить непосредственно на самом художественном материале. Именно это позволит понять, что же составляло художественный багаж авторов берестовской росписи, и что из того художественного наследия, «мастерства», как сказано в письме зографов, которому Иоанн и Георгий научились у своих предшественников, было применено ими на практике. Не претендуя на всеохватность материала, наш искусствоведческий анализ имеет лишь предварительный характер и является пока первым этапом работы, который должен определить дальнейшие перспективы изучения росписей церкви Спаса на Берестове. Мы намеренно ограничим теоретические рассуждения в области общих вопросов византийского и поствизантийского искусства с тем, чтобы, отталкиваясь от конкретного иконографического материала фресок церкви Спаса и выявляя специфику изображения отдельных деталей, попытаться проследить приемы их авторской трактовки и понять, что из наследия предшественников Иоанна и Георгия оказалось востребованным в далеком от Северной Греции Киеве.

Являвшаяся в древности главным фасадом западная стена нартекса храма в XVII в. была оформлена тремя композициями. Фрески «Богородица с младенцем на престоле» и «Христос на престоле» греческие мастера написали поверх древней кладки стены. «Преображение» же было размещено в углублении центральной ниши фасада, где аналогичная по формату фреска могла находиться изначально – то есть с момента возведения здания в эпоху Киевской Руси. Как считает М. А. Орлова, система наружной декорации более или менее изолированными живописными фрагментами, входящими в фасадный декор, по своим истокам восходит к типично византийской²⁷. По мнению исследовательницы, такой принцип оформления фасада способствовал «декларативности» – он демонстрировал выраженную связь центрального сюжета с посвящением храма. М. А. Орлова полагает, что очагом распространения приемов византийской традиции фасадной фресковой декорации в православной ойкумене были города Охрид и Кастория²⁸. Не исключено, что фасад церкви Св. Бессеребренников в Кастории (XII в.) мог явиться одним из образцов для подражания и творческой переработки в процессе оформления фасада киевской церкви Спаса на Берестове в 1643–1644 г.

²⁷ Орлова М. А. Наружные росписи средневековых храмов. Византия, Балканы, Древняя Русь. М., 2002. С. 50.

²⁸ Там же. С. 47.

Фрески с изображениями пророков с западной²⁹ и южной стены нартекса Спасской церкви (Ил. 1) вызывают в памяти знаменитые образы апостолов из композиции «Вознесение» в алтарной виме Софии Охридской (1056 г.) (Ил. 2). Напряженные ракурсы и контрасты, экспрессивные жесты, ритмика шага, для каждой фигуры индивидуальная, но насыщающая всю группу единым импульсом движения; орнаментализированные узоры суставов, стилизованные геометрические росчерки складок в одежде придают берестовским пророкам убедительную выразительность, силу и мощь. В определенной степени это впечатление аналогично впечатлению, вызываемому образами охридских апостолов. Однако в киевских фресках XVII в. отсутствует та пронзительная драматическая нота, которая была присуща экзальтированным фигурам апостолов на древней фреске Софии в Охриде. Все же, несмотря на эмоциональное различие (в ликах берестовских святых сквозит величие и отрешенная невозмутимость – в ликах охридских святых отражена «суровая энергия духа»³⁰) возможность соотнесения их с фигурами апостолов из «Вознесения» 1056 г. представляется вполне реальной. Для греков, назвавших себя в письме «македонцами» и расписавших в середине XVII в. киевский храм Спаса, тот особый вариант византийской традиции, который воплощала древняя живопись Македонии и, в частности, росписи Софии Охридской, был, на наш взгляд, чрезвычайно важен. Как полагал В. Н. Лазарев, этот вариант создавался в XI в. на основе местных вкусов и в ходе непрерывающихся контактов греческих художников с их славянскими учениками – болгарскими и сербами³¹. По словам В. Н. Лазарева, отличительной чертой этой традиции являлся архаический строй художественных форм.

Удержав Византию в памяти ее православных наследников, живущих уже два столетия после падения империи в реалиях османского завоевания, было возможно, лишь бережно сохраняя ее многовековые традиции в религии и искусстве. Киевский храм, украшенный по заказу Петра Могилы умением греческих зографов, во многом следует этой осознанно проводимой линии традиционализма³². Так, изображения отцов церкви в полиставриях, написанные в алтарной части Спасского храма, типичны для византийского

²⁹ В начале 1970-х годов, после решения открыть участок древнерусской живописи, фрески с изображениями пророков с западной стены были сняты; в настоящее время они экспонируются на одной из выставок Национального Киево-Печерского историко-культурного заповедника.

³⁰ Колтакова Г. С. Искусство Византии. СПб., 2005. С. 342.

³¹ Лазарев В. Н. История византийской живописи. С. 101.

³² Жолтовський П. М. Монументальний живопис на Україні. С. 15.

искусства Сербии и Косова. Близкие им аналогии можно без труда отыскать в прославленных храмах Студеницы (Великая Богородичная церковь, 1209 г.; церковь Иоакима и Анны, 1314 г.) и Грачаницы (Богородичная церковь, 1321 г.). Особое внимание стоит обратить на фигуру св. Кирилла Александрийского, в руках которого – достигающий уровня его головы длинный свиток. Подобные, как бы стоящие в руках свитки держат святители в церкви Св. Апостолов в Печи Патриаршей (1250-е гг.). Подкладка полиставрия св. Кирилла (Ил. 3) необычна: мелкие квадраты, разделенные по диагонали на темные и светлые треугольники, имитируют «ограненные» камешки. Точно такой же декоративный прием трактовки поверхности при помощи «огранки» можно встретить в сербской живописи XIII в. (позем в композиции «Распятие» из Богородичной церкви Студеницы, 1209 г.), в македонской живописи XII в. (церковь Св. Николая в Кастории), а также в более ранних росписях Софии Киевской (сцена «Ипподром» в южной лестничной башне, первая половина XI в.). Однако использование «алмазной огранки» как приема, трактующего фактуру ткани, – весьма неординарная черта. Еще раз объемные пирамидки, примененные в рисунке одежды, мы увидим в Спасском храме на подкладке плаща св. воина Артемия³³.

Уже на основе нескольких примеров из стенописи киевского храма становится ясно: линия древней традиции, намеренно уклоняющаяся от изменений и новаций поствизантийского времени, проявляется в церкви Спаса весьма отчетливо. В середине XVII в., в эпоху полную противоречий, это отвечало главной задаче православия – сохранению веры. Однако параллельно линии балкановизантийского традиционализма в берестовской живописи различима и другая линия – северогреческая, в частности, афонская.

После османского завоевания Святая Гора Афон сохраняет роль не только важнейшего центра православия, но и хранителя древней культурной и художественной традиции. В XVI столетии покровительство над святогорскими монастырями переходит к румынским правителям, а пожалования от валашских и молдавских господарей позволяют и во второй половине XVI–XVII в. проводить значительные работы по украшению и благоустройству монастырей Святой Горы. С XIII–XIV вв. на Афон приезжает много мастеров из Маке-

³³ И еще один образец использования этого декоративного мотива византийского происхождения в берестовской церкви, на этот раз, в ее орнаменте – узор в оконном откосе стены нартекса с западной его стороны. Об этих орнаментах Спаса на Берестове см.: *Питателева Е. В., Литвиненко Я. В.* Поствизантийские реминисценции в орнаментике лаврской церкви Спаса на Берестове // Ирсона. Античный мир и его наследие. Вып. 4. Белгород, 2015. С. 232–241.

дони. «Блистая лучами живописного искусства, как некое солнце и светозарная луна», «воссиял» на Афоне солунянин Мануил Панселин, расписавший храм Протата в Карее³⁴. В XVI в. в святогорских монастырях (Великая лавра, Ставреникита, Иверон, часовня Св. Николая в Великой лавре) работают критские художники – знаменитый Феофан Критский, его сын Симеон, Франгос Кателан и другие. Стиль их живописи, сам по себе эклектичный (Феофан Критянин, хорошо знавший произведения монументалистов своей родины, опирался, как отмечала Л. М. Евсеева, на солуно-македонскую школу, одновременно обращаясь и к традициям искусства итальянских маньеристов³⁵), оказал сильное влияние на церковную живопись материковой Греции, Валахии, Молдавии. В XVII в. в храмах афонских монастырей Дохиар, Дионисиат, Ксенофонт, Кутлумуш, в келии Св. Стефана Свято-Пантелеимонова монастыря стиль живописи определяли консервативные тенденции. В основном они базировались на иконографических элементах и приемах критского письма предыдущего столетия. Так, например, «эталонная живопись Феофана Критского» делается объектом многократного копирования. Как нам представляется, ни одна артель живописцев-монументалистов XVII в., родиной которых была Северная или Центральная Греция, не могла не иметь в своем художественном арсенале практических наработок афонской живописи, не зная выдающихся примеров искусства афонских монастырей, высокий уровень которых позволял им оказывать огромное влияние на художественные процессы.

В литературе о росписях церкви Спаса на Берестове неоднократно указывалось, что их авторы строили свои композиции и следовали системе росписи на основе греческих подлинников – Ерминий³⁶. Однако в свете наблюдений, сделанных российской исследовательницей Л. М. Евсеевой относительно образцов, используемых в византийской и поствизантийской живописи, можно предполагать, что необходимые монументалистам берестовского храма источники, имевшие для них важный разъясняющий характер, могли не ограничиваться лишь Ерминиями. Как выяснила Л. М. Евсеева, обиход византийского художника палеологовского времени составляли не только специальные книги образцов и толковые подлинники (то есть, собственно Ерминии), но и лицевые менологии и календари, а

³⁴ Голубцов А. П. О греческом иконописном подлиннике. Из чтений по церковной археологии и литургике. Сергиев Посад, 1918.

³⁵ Евсеева Л. М. Поствизантийский период... С. 334–339.

³⁶ Кондратюк А. Ю. Росписи церкви Спаса на Берестові доби Петра Могили: проблематика і перспективи дослідження. С. 48.

также специальные серии-списки литургических (аналойных) икон. Такой набор, не столь обременительный во время переезда художников с места на место, «давал обильный материал и необходимую пищу для ума мастеров, предоставляя в их пользование многочисленные образцы иконографии»³⁷. В то же время, говоря о живописцах поствизантийского периода, Л. М. Евсеева считает, что в их работе преобладал уже (за редким исключением) не свободный метод и творческое комбинирование схем и мотивов, а копирование модели с незначительными вариациями в деталях.

По-видимому, это заключение можно относить и к мастерам, расписывавшим церковь Спаса. Как в построении системы росписей, так и в исполнении живописных композиций они в основном следовали схемам, проверенным долговременной практикой. Детальное изучение некоторых композиций (из числа тех, что были освобождены от позднейших записей) позволяет еще больше уточнить и углубить сделанные нами предварительные выводы.

Характерным примером, позволяющим обнаружить указанные особенности, является изображение фигуры св. воина Меркурия (Ил. 4). В композиции-шеренге воинов и мучеников, которая начинается на столбе с южной стороны нартекса и заканчивается в пределах алтарного пространства, он изображен первым³⁸. В образе Меркурия художник XVII в. использовал иконографические черты и особенности пластического строя, как минимум, двух композиций из византийского художественного наследия: изображения св. Меркурия Мануила Панселина из афонского Протата 1310 г. (Ил. 5) и св. Меркурия из охридского монастыря Богородицы Перивлепты 1295 г. (Ил. 6). В живописи Спаса фигура Меркурия-воина практически повторяет абрис фигуры Меркурия кисти Панселина. Правая рука с мечом, левая со щитом, колчан за поясом, лук на плече, шарф, край которого спускается на грудь, форма шлема – все это обнаруживается и в афонском прототипе начала XIV в. Между тем, в трактовке фигуры воина Мануилом Пансели-

³⁷ *Евсеева Л. М.* Греко-грузинская рукопись конца XV века и проблема образцов в поствизантийской живописи. Автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: 17.00.04. М., 1994 [Электронный ресурс]. URL: <http://cheloveknauka.com/greko-gruzinskaya-rukopis-kontsa-xv-v-mnb-raznoyaz-0-1-58-i-problema-obraztsov-v-postvizantiyskoy-zhivopisi> (дата обращения: 11.09.2015).

³⁸ Изображение архангела Гавриила, расположенное на смежной грани столба вслед за Меркурием, как бы включается в многофигурную композицию, состоящую еще из трех персонажей, представленных за ним далее. Аналогичная «шеренга» святых, но уже с архангелом Михаилом по центру, находится на противоположном столбе и стене северной стороны храма.

ном специфичен авторский прием, который можно условно обозначить как «неполный хиазм». Благодаря ему левое плечо Меркурия делается приподнятым, что придает фигуре энергию и телесную гибкость человека, готового к сражению. Копируя Панселина, повторить этот выразительный прием берестовский художник все же не сумел. Левое плечо его Меркурия отличается высотой от правого, но перенятая у знаменитого предшественника деталь не дает зримого ощущения телесного напряжения бойца в ожидании грядущей схватки.

Меньше сходства у берестовского образа святого с фигурой Меркурия из Охрида. Исключение составляет выражение мужественного спокойствия в лицах святых, близкое по интонации как в росписях конца XIII, так и середины XVII в. (Отметим, что на фреске Панселина черты лица Меркурия иные – они мягче, утонченнее). Но если обратить внимание на боевое облачение охридского и киевского воинов, то идентичность обнаруживается в детали, которая встречается в византийской монументальной живописи нечасто. В двух отдаленных по времени создания произведениях ножные доспехи – поножи – имеют (без учета их орнаментики) одинаковую форму. Назовем попутно еще два примера изображения поножей у воинов-мучеников в монументальной живописи поздневизантийского и поствизантийского времени – в церкви Св. Троицы Ресавы и соборного храма Преображения в афонском монастыре Кутлумуш. В целом же становится очевидным, что образ берестовского св. Меркурия – своеобразный авторский синтез, базирующийся одновременно на знании образцов из иконописных подлинников и на умении их творчески переосмысливать и трансформировать.

К изображению некоторых мелких деталей, используемых в ряде композиций, обнаружить близкие параллели порой оказывается нетрудно. Подтверждением тому может стать орнаментация престола Христа из фрески на бывшей фасадной стене (в нынешнем храмовом притворе). Архитектурно-декоративные вставки в нижней части престола, миниатюрный аркатурный пояс на спинке сиденья, витые столбики-рукоятки со «скульптурными» вставками в виде херувимов – все это неоднократно использовалось в композициях «Христос Великий Архиерей» в росписях собора афонского Протата, церквях Крита, в монастырской стенописи Метеоры. Самая же близкая по хронологии к декоративным элементам берестовского престола аналогия была найдена нами в иконе «Св. Димитрий Солунский» середины XVII в. из афонского монастыря Пантократор.

Сложнее отыскать соответствующий аналог для торцевых, по форме неординарных, завершений спинки престола в композиции «Богоматерь с младенцем на престоле», которая написана на бывшей

фасадной стене с левой стороны от входа в храм. Пример из западно-европейской живописи эпохи итальянского кватроченто – трон аллегорической фигуры Доблести на картине «Фортецца» Боттичелли можно привести лишь с оговоркой, поскольку боковые очертания спинки трона в этом произведении имеют, скорее, «S-образный» абрис, а не «З-образный», как в киевской фреске. Исследовательский поиск, на наш взгляд, должен ориентироваться на памятники уже другой эпохи – барокко (возможно, на ранние барочные гравюры). Выяснить этот любопытный аспект еще предстоит в будущем³⁹.

Греческое происхождение, несомненно, имеют двойные полосы на рукавах саккоса Христа Великого Архиерея в нартексной композиции «Дар Петра Могилы» и св. Афанасия Великого из алтарной фрески «Служба св. отцов». Для них отыскивается целый ряд аналогий в облачениях святых на афонских иконах XVI–XVII вв. и в сценах мученичества из росписей монастыря Дионисиат (Ил. 7).

В живописи трапезной из того же монастыря Дионисиат неоднократно встречаются изображения облаков характерной формы, напоминающие клубы дыма или шары, нанизанные друг на друга. Сходное по строению облако красного цвета ореолом окружает полуфигуру Господа Саваофа, представленного над сценой «Распятие» с южной стороны нартекса киевского храма.

Любопытной живописной деталью в берестовской композиции «Распятие» является античный, так называемый греко-римский, шлем с гребнем у сотника Лонгина (Ил. 8). Отыскать ему аналог в византийском искусстве было непросто. Тем не менее, ближайшие по формальному сходству шлемы мы нашли в миниатюре «Взятие Иерихона» XIII в. из собрания монастыря Ватопед (Ил. 9) и в монументальной храмовой живописи раннепалеологовского периода в Кастории («Взятие Христа под стражу» из церкви Панагии Мавриотиссы).

Среди разнообразных ангельских чинов, расположенных на своде и примыкающих к нему стальных поверхностях, удалось рассмотреть фигурку херувима (Ил. 1), прототипом которого могли быть херувимы Феофана Критского в стенописи монастыря Ставро-никиты (Ил. 10). С левой стороны берестовской фрески «Собор архангела Михаила» у херувима, держащего в руках крошечные ри-

³⁹ Между тем, в процессе написания данной статьи нами была обнаружена иллюстрация в статье Элизабеты Неграу, где в «Деисисе» из церкви Стэнешти-Вылча в Валахии (1536 г.) боковые завершения спинки престола Христа – Великого Архиерея имеют близкие, «З-образные» по абрису, очертания. См.: *Negrău E. Deesis in the Romanian painting of the 14th–18th centuries...* P. 79, ill. 13.

пиды на длинных пиках⁴⁰, помимо крыльев отчетливо просматривается и человеческие ноги. В храмовой живописи за пределами Афона такая «очеловеченная» фигурка херувима нам встретилась пока только раз – в оформлении кафоликона монастыря Петра (1625 г.), который находится в материковой Греции в высокогорном районе Аграфа.

Из-за труднодоступности эта область пользовалась автономией на протяжении всего четырехсотлетнего османского владычества на Балканах. До наших дней дошли «богатые церкви и монастыри Аграфы, тридцать девять интерьеров в которых сохранились»⁴¹. В иконографии росписей Петры различимы и другие точки соприкосновения с фресками киевского Спаса. На наш взгляд это неудивительно. Характеризуя стенопись кафоликона Петры, Ставурула Сдролиа, автор книги «Фрески собора монастыря Петра и росписи храмов области Аграфы в XVII в.», помимо критского влияния на стилистику, эклектизма и щедрого орнаментализма, отмечает и наличие македонской иконографии⁴². Иконографические приемы, почерпнутые в искусстве своей исторической родины Македонии, как мы смогли это заметить ранее, применяли и живописцы, расписывавшие храм на Берестове.

Еще одним доказательством тому является сцена «Вход Господень в Иерусалим» (Ил. 11). Художники в церкви Спаса, трактуя этот сюжет, изобразили редкую мизансцену: осел, на котором Христос въезжает в город, жует пальмовую ветку – ее протягивает ему мальчик. Эту же трогательную сценку кормления ослика в композиции «Вход в Иерусалим» можно увидеть в живописи кафоликона монастыря Петра (Ил. 12). Другие аналогичные примеры с использованием этой иконографической подробности удалось отыскать в церкви Св. Николая в Метеорах (Феофан Критский), в одноименной фреске Дионисиата и в ряде македонских иконописных «Входов в Иерусалим» из музея Скопье, столицы нынешней Македонии. Эта деталь встречается и в росписях Эпира и Северной Греции.

В церкви Спаса на Берестове наиболее известным сюжетом, выделяющимся свободой художественного воплощения в создании ктиторского портрета, является композиция «Дар Петра Могиль» (Ил. 13 – 14). В ней внимание привлекает целый ряд живописных подробностей, которые, несмотря на их кажущуюся второстепенность, играют в композиции важную смысловую роль. Между фигу-

⁴⁰ Херувим, расположенный симметрично справа, записан или стерт. Рипиды есть и у других херувимов, написанных на своде.

⁴¹ Σδρολία Σ. Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17^{ου} αιώνα. Βόλος, 2012. Σ. 443.

⁴² Ibid. Σ. 443.

рой князя Владимира и престолом художник изобразил небольшую архитектурную деталь (Ил. 15). Завязанная гордиевым узлом двойная колонка, в основании которой – ножка, а в завершении – витиеватая резная капитель с листьями и виноградной гроздью, написана белой краской, зримо передающей цвет камня (возможно, мрамора). Этот архитектурный элемент мог символизировать возведение той церкви, которую, как верил Петр Могила, на заре православия «созда великий... князь и самодержец святой Владимир». Одновременно колонка олицетворяла бы и подчеркивала древность храма, после веков запустения возобновленного тщанием киевского митрополита. В лице Владимира на фреске представлен не только святой, ходатайствующий перед Господом за своего «подопечного», но и ктитор. Фактически в композиции «Дар Петра Могилы» изображены оба ктитора: Владимир Креститель с колонной – напоминанием о когда-то им построенном храме, – и Петр Могила с моделью храма, только что им восстановленного – обновленной древней церковью Спаса. Следовательно, и слова на бандероли «Призри, Господи, на церковь сию...», «произносимые» устами св. Владимира, должны были иметь, по-видимому, более многозначный смысл, нежели традиционное ходатайство за донатора.

Однако тот факт, что фрагмент фрески, расположенный непосредственно над колонкой с капителью, не просматривается, поскольку его закрывает красочный слой, вероятно, более позднего времени, наводит нас и на другое предположение-гипотезу. Мраморная античная колонка могла быть подножием для скульптуры, символизировавшей тех «кумиров» и «языческих идолов», которых ниспровергнул Владимир, приняв христианство и отринув от себя многобожие⁴³. Косвенным подтверждением второй нашей гипотезы можно считать ксилографию из книги Лазаря Барановича «Трубы словес проповедных» 1674 г., где среди поверженных кумиров имеется изображение языческого идола, разбиваемого князем Владимиром на куски (Ил. 16 – 17). Идол (уже распавшийся на две части) показан художником словно зависшим в воздухе за миг до своего падения наземь. Гравюра, приводимая нами в качестве параллели, создавалась на тридцать лет позже росписей церкви Спаса, но не исключено, что до нее существовали и другие аналогичные изображения, которые, к сожалению, не дошли до наших дней⁴⁴.

⁴³ Известны случаи, когда изображения «нечистой силы» впоследствии закрашивались или стирались из благочестивых побуждений.

⁴⁴ Колонны со стоящими на них идолами имеются на миниатюрах афонских рукописей XIII–XV вв. из монастырей Св. Пантелеимона (*Panteleim.*

Другая любопытная деталь композиции – ленты-бандероли с надписями, которые в свое время удалось разобрать Н. И. Петрову, но которые в настоящее время уже невозможно прочитать. Традиция подобных бандеролей, передающих прямую речь, возникла в Западной Европе еще в Средневековье. Наибольшее распространение она получила в Италии в эпоху Возрождения – в гравюрах и майолике XVI в. (на так называемых «блюдах влюбленных»); а также в западноевропейской книжной графике начала XVII в., с которой Петр Могила, безусловно, мог быть хорошо знаком.

Немаловажной деталью композиции «Дар Петра Могилы», на наш взгляд, является головной убор Богоматери. Плат, украшенный простым рисунком в красный «горошек»⁴⁵ с головным обручем⁴⁶, надетым поверх него, совсем нехарактерен для привычной трактовки образа Богоматери. Однако версия о том, что в композиции изображена не Дева Мария, а княгиня Ольга⁴⁷, кажется маловероятной и потребует в дальнейшем дополнительного прояснения. Тем более, что греческая надпись «Богоматерь Параклесис» была сделана самими художниками.

Небольшим обзором основных вех эволюции изображения ктиторов и донаторов и христианском искусстве стоит предварить анализ образа коленопреклоненного Петра Могилы, привлекающего в этой композиции особенное внимание. Один из первых ктиторов, преклонивших колени перед Христом, представлен в скульптурном рельефе на фасаде грузинского храма Джвари в VI в., где был изображен правитель – эрисмтавар Стефаноз. Моза-

б) и Эсфигмена (*Esphig. 14*). См.: The treasures of Mount Athos illuminated manuscripts. Athens, 1975. Vol. 2. P. 184–187, 232–233. Колонны с идолами, падающими силою молитвы святого, изображены в одном из житийных клейм иконы критско-венецианского живописца Эммануила Дзанфурнариса «Успение св. Спиридона Тримифунтского» 1595 г. См.: *Maltezou Ch. A. Venice of the Greeks*. Athens, 2005.

⁴⁵ Такой же орнамент можно видеть на седалищной подушке престола и одеянии одного из ангелов. Полагаем, что декорирование одежды крупным «горохом» было распространено в среде валашской знати эпохи Матвея Басараба, что и нашло отражение в ряде ктиторских портретов монастырей Арнота, Бжжести, Добрени, Тополница. Любопытно также, что вариации орнаментального мотива «горох» присутствуют в облачении св. Константина и Елены (Крецулешти) и Христа в «Деисисе» из монастыря Сэкуени. Эта информация требует дальнейшей разработки в аспекте проблемы исторического костюма и его изображения.

⁴⁶ Обруч, вполне вероятно, был написан не в XVII в., а позднее. См. также примечания к головным уборам Богоматери: *Negrău E. Deesis in the Romanian painting*. P. 77.

⁴⁷ *Миляева Л. С.* Митрополит Петро Могила. С. 161–171.

ичное изображение св. Димитрия, ходатайствующего за донатора перед Богородицей, датируемое серединой V в., украшает стену базилики в Салониках. Изображения императоров, подносящих дары Христу или Богородице в виде храма и града, известны в византийском искусстве в X в. (Константин и Юстиниан в храме Св. Софии в Константинополе). В XII в. в мозаичной композиции Мартораны в Палермо создается «обетный» портрет флотоводца Георгия Антиохийца, припадающего к ногам Богородицы. В XIII в. в сербской живописи распространение получают донаторско-киторские портреты представителей правящей династии Неманичей, которых сама Богородица подводит к восседающему на престоле Христу.

Композиции с коленопреклоненными донаторами встречаются в византийском искусстве нередко. Перечислим лишь несколько примеров: донаторы в стенописи собора сицилийской Мессины (XII в.), киторы церкви Панагии Мавриотиссы в Кастории (XIII в.), изображение китора Иоаникия в храмовой росписи Печи Патриаршей (XIV в.), композиция в церкви Св. Апостолов в Салониках (XIV в.). Один из многочисленных примеров изображения донаторов, стоящих на коленях перед святыми, в живописном наследии Западной Европы – фреска Пьеро делла Франческа в церкви Сан Франческо в итальянском Римини (XV в.) «Сиджизмондо Малатеста перед св. Сигизмундом»; в русской живописи – созданная в начале XVI в. артелью Дионисия композиция с коленопреклоненными основателями монастыря Мартинианом и Ферапонтом (боковой фасад храма Рождества Богородицы в Ферапонтовом монастыре). В поствизантийском искусстве интересующего нас времени – середина XVII в. – имеется композиция с коленопреклоненным Матвеем Басарабом, господарем Валахии, и его женой Еленой. Сцена представлена на странице Евангелия, которое предназначалось для церкви Михаила Синадского в афонском монастыре Великая лавра. Несомненный интерес имеет и донаторская композиция на иконе того же времени из иконостаса румынского монастыря Красна. Два донатора (слева – Матвей Басараб, справа – унговлахийский митрополит Стефан I) преклонили колени у подножия Голгофы с Распятием (его изображение размещено в иконостасе ярусом выше). Крылатый бык – символ евангелиста Луки – вручает донаторам книгу с монастырским уставом.

В росписях монастыря Сучевица, построенного в Молдавии в 80-е гг. XVI в. братьями Иеремией, Симеоном и Георгием и ставшего родовой усыпальницей семьи Могил (Мовилешти), имеются киторские композиции (ок. 1601 г.). На одной из них молдавский митрополит Георгий Могила также представлен коленопреклонен-

ным⁴⁸. Петр Могила, сын Симеона и племянник митрополита, заказчик ктиторской фрески церкви Спаса на Берестове, несомненно, ориентировался и на донаторские композиции церкви Сучевицы.

Фигура Петра Могила, стоящего перед Христом на коленях в ктиторской композиции (Ил. 14), таким образом, указывает на стремление заказчика фрески церкви Спаса обратиться к устоявшейся молитвенной схеме. Именно желание воспользоваться этой традиционной формулой изображения ктиторской молитвы и было надежным залогом того, что обращение киевского митрополита к Богу будет услышано. Заведомая архаичность преклонения колен Петром Могилой в композиции «Дар Петра Могила» подчеркивается, а местами даже форсируется «ритуализированным» (термин Г. С. Колпаковой) ритмом линий, силуэтов, орнамента.

В дальнейшем исследовании фресок церкви Спаса важное место, безусловно, должно занять их сопоставление с церковными росписями Валахии, Молдавии и Трансильвании, причем не только с памятниками XVII в., хронологически близкими по времени создания, но и всего периода XVI–XVIII столетий, когда греческое влияние в румынских государствах было наиболее сильным. Особенно важно, разумеется, выявить сходство фресок берестовской церкви Спаса с теми, которые сохранились в румынских церквях, указанных в письме Иоанна и Георгия патриарху Никону, и попытаться распознать «почерк» авторов росписей.

До сих пор лишь немногие специалисты обращались к истории монументальной живописи Румынии XVII в. Основными публикациями по искусству эпохи воеводы Матвея Басараба пока остаются публикации Корнелии Пиллат, а также несколько работ Д. Делияниса, посвященных деятельности греческих художников в румынских землях в поствизантийское время⁴⁹. К сожалению, в

⁴⁸ *Isar N.* Une mise en signe de l'espace social et culturel de la Moldavie à la fin du XVI^e siècle. Les fondateurs de Sucevița à travers leurs portraits. A. Une image du pouvoir autocratique. La continuité de l'idée dynastique // *Închinare lui Petre Ș. Năsturel la 80 de ani.* Brăila, 2003. P. 433–463, особ. p. 440–443, 457, fig. 3, 3a, 4.

⁴⁹ *Pillat C.* Ansamblurile de pictură de la mănăstirea Plătărești și biserica din Dobreni // *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice.* 1971. Vol. 40, N 3. P. 95–110; *Eadem.* Tradiție și inovație în iconografia picturii Țării Românești din epoca lui Matei Basarab // *Studii și cercetări de istoria arte.* Seria «Artă plastică». București, 1973. T. 20 (2). P. 273–295; *Eadem.* Pictura murală în epoca Lui Matei Basarab. București, 1980; *Δεληγιάννης Δ.* Έλληνες ζωγράφοι στά ρουμανικά μνημεία (14^ο^ς–17^ο^ς αι.) // *Σύμμεκτα.* 1994. T. 9 (1): Μνήμη Δ. Α. Ζακυθηνού. Σ. 185–199; *Idem.* Έλληνες ζωγράφοι σε μονές της Ρουμανίας. Σ. 171–188.

большей части памятников из списка, приведенного в письме Иоанна и Георгия, убранство интерьера оказалось утраченным.

Особое значение, в связи с этим, приобретает изучение росписей в церквях Плумбуиты и Плэтэрешти, где наиболее полно сохранилась стенопись времени Матвея Басараба⁵⁰. Именно в этих храмах Д. Делияннис, собирая свидетельства о греческих мастерах в Молдавии и Валахии, близ изображений настенного менология обнаружил подписи художников Иоанна и Георгия, которых можно отождествить с братьями Иоанном и Георгием, от имени которых написано письмо патриарху Никону. К сожалению, греческий исследователь не опубликовал ни фотографию подписей художников, ни сохранившиеся фрески XVII в., а имеющиеся издания конца XX столетия воспроизводят храмовую стенопись настолько фрагментарно, что сопоставление росписей и эпиграфических особенностей греческих надписей Спаса на Берестове и храмов Плумбуиты и Плэтэрешти в настоящий момент кажется затруднительным.

Об Иоанне и Георгии, работавших в Плэтэрешти и Плумбуите в 1640-е гг., упоминает в словаре-справочнике поствизантийских греческих художников Евгения Дракопулу, указывая на возможность отождествления Георгия с зографом, подпись которого вместе с подписью его сотрудника Иоанна имеется на фресках монастыря Спарму в Фессалии (1633 г.)⁵¹. Е. Дракопулу ссылается при этом на публикацию первой части словаря греческих художников М. Хадзидакиса⁵², который предполагал возможность отождествления Георгия, украсившего монастырь Спарму, с Георгием, работавшим в 1662 и 1666 г. вместе с братьями Димитрием и Иоанном, а также с Георгием из Граммоса в монастырях Западной Македонии. Однако ставить знак равенства между этими художниками и мастерами Георгием и Иоанном, расписавшими Спас на Берестове и церкви в семи румынских монастырях, называемых в письме к патриарху Никону, кажется преждевременным, поскольку не только румынские, но и греческие памятники все еще остаются изученными недостаточно.

Имеющийся в нашем распоряжении материал (к сожалению, ограниченный, так как фотосъемка на месте в румынских храмах продолжает оставаться по объективным причинам недоступной) вынуждает нас давать пока предварительную сравнительную ха-

⁵⁰ См.: *Popa C. Le monastère de Plumbuita. Bucarest, 1968; Pillat C. Tradiție și inovație...; Eadem. Pictura murală... P. 21–23. Ill. 21–28.*

⁵¹ *Δρακοπούλου Ε. Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1850). Αθήνα, 2010. Τ. 3. Σ. 211.*

⁵² *Χατζηδάκης Μ. Έλληνες ζωγράφοι μετά την άλωση (1450–1830). Αθήνα, 1987. Τ. 1. Σ. 217–218, 324–325.*

рактистику росписей. Она основывается на тех фрагментах фресок, которые публиковались в качестве книжных иллюстраций, а также на единичных примерах, размещаемых в интернете. Отдавая себе отчет в том, что полученные на основе столь немногочисленных изобразительных источников наблюдения могут считаться лишь начальными, мы оцениваем нынешнюю стадию своего исследования как постановку проблемы и подготовительный этап к систематическому изучению не только декоративного убранства киевской церкви, но и современных ему памятников, находящихся на территории Румынии.

В упомянутой книге Корнелии Пиллат «Росписи эпохи Матвея Басараба» имеется несколько орнаментальных прорисовок, выполненных на основе росписей монастыря Св. Меркурия в Плэтэрешти. Декоративный цветочный мотив на арке пронаоса, мотив декоративного обрамления одной из композиций, декоративная живописная консоль⁵³, а также медальоны со святыми, соединенные друг с другом при помощи цветочно-фигурной розетки в единую цепь⁵⁴, узнаваемы и в росписях церкви Спаса. Несомненные черты обоюдного художественного сходства обнаруживаются в архитектурных фонах композиций берестовского храма и фонах, изображаемых в живописи монастырского храма в Плэтэрешти. Прямоугольные зубцы крепостных стен, форма окон, характерная двойная полоса, используемая как фриз зданий: визуальное сравнение подтверждает принципиальную общность их художественной трактовки. Любопытным нам кажется и то, что одежда мучеников в росписях Плэтэрешти и святых воинов-мучеников в берестовском Спасе декорируется сходным образом – в виде контрастных по цвету и отчетливо выделяющихся точек. Еще одна немаловажная деталь – рельефные орнаментальные нимбы у некоторых святых (Ил. 18). В византийском монументальном искусстве эта декоративная особенность встречается нечасто. Между тем, нимбы, украшенные по левкасу резным (Плэтэрешти) или лепным (Берестово) орнаментом, свидетельствуют в пользу нашей версии об одних и тех же художниках, расписавших храм в Валахии и храм в Киеве примерно в одно время (с разницей в три-четыре года). Тем не менее, следует подчеркнуть еще раз: количество и качество иллюстраций в книге К. Пиллат явно недостаточно для того, чтобы констатировать полную идентичность

⁵³ Pillat C. Op. cit. P. 42, 43, 44.

⁵⁴ Примечательно, что такие медальоны с розеткой-перемычкой, орнаментированные каждый раз по-новому, можно видеть в росписях всех монастырей, о которых идет речь в книге К. Пиллат. Можно сделать вывод, что это излюбленный орнаментальный мотив валашских росписей середины XVII в.

приемов, отмеченных выше, а дальнейшее исследование росписей будет возможно лишь на основании более качественной современной съемки или исследования *in situ*.

В монастыре Плумбуита росписей 1640-х годов, к сожалению, сохранилось совсем немного. С 1585 г., в соответствии с грамотой господаря Михни II Турчитула, Плумбуита становится подворьем афонского Ксиропотама, а позже регулярно (вплоть до 1777 г.) получает щедрые пожалования от господарей Валахии. Очевидно, это и сделалось причиной поновлений фресок, созданных накануне того, как Плумбуита в 1647 г. стала резиденцией господаря Матвея Басараба. Росписям Плумбуиты посвящена небольшая книга румынской исследовательницы Корины Попа «Монастырь Плумбуита»⁵⁵. Другие публикации о фресках Плумбуиты нам не известны.

Наиболее выразительными образцами монументальной живописи церкви Плумбуиты являются портреты ктиторов. В одном ряду здесь изображены господарь Матвей Басараб с супругой Еленой и Александр II Мирча с супругой Екатериной (родители Михни Турчитула, который передал Плумбуиту афонскому монастырю Ксиропотам в качестве подворья). Фреска, таким образом, представляет первых благотворителей валахской Плумбуиты и афонского Ксиропотама, которому принадлежало это подворье, и одновременно их последователей – новых ктиторов, продолживших строительство и украсивших церковь росписями. Портрет указывает и на «династическую» преемственность – Матвей Басараб, считая себя потомком того же рода Басарабов-Дракулешти и преемником предыдущих правителей, пожелал подчеркнуть эту связь совместным портретом на стене храма. Конечно, в сравнении с коленопреклоненным Петром Могилей с фрески берестовского Спаса эти ктиторы представлены совсем иначе – в полный рост. Подобное изображение было более традиционным для композиций, в которых молитва донаторов в большей степени являлась репрезентацией власти и достоинства.

Между тем, нас заинтересовала деталь, которая хоть и кажется второстепенной и малозначительной, может указывать на использование в обеих композициях тождественных приемов. Изображение художниками одежды обеих супружеских пар, обильно орнаментированной крупной «горохом», заставляет вспомнить сходный рисунок на тканях в композиции «Дар Петра Могилья». Возможно это всего лишь совпадение, однако, мы склонны усматривать в нем

⁵⁵ *Popa C. Le monastère de Plumbuita. Bucarest, 1968.*

идентичный декоративный прием, которым его автор воспользовался в своей живописной практике как минимум дважды.

Наше представление о стенописи монастыря Стрехайа основывается пока только на единичных фотографиях. Судить о том, насколько близко соотносится синевато-охристая колористическая гамма церкви Стрехайа с аналогичной по цвету тональностью фресок Спаса, было бы опрометчиво. Для того, чтобы делать подобные выводы, необходимо увидеть живопись этого валашского монастыря более масштабно, желательно, непосредственно в храмовом интерьере. Это же относится и к остальным храмам из списка, который был представлен в письме 1655 г. греческими зографами как подтверждение их «мастерства письма на стенах церквей».

Таким образом, на основании стилистико-иконографического анализа нескольких фресковых композиций из росписи церкви Спаса на Берестове, выполнявшихся в 1644 г. артелью греческих художников, можно сделать определенные выводы. Живописцы из Македонии работали в интерьере храма, ориентируясь, прежде всего, на древнюю византийскую традицию. В эпоху османского владычества эта преемственность в искусстве была важным условием сохранения православной веры. В живописи церкви Спаса прослеживаются особенности художественной трактовки образов и композиций, нарочито обращенные в византийское прошлое балканских стран, аналогии которым обнаруживаются в искусстве Охрида, Кастории, сербских церквей Студеницы, Грачаницы, монастырей Афона, Метеоры, области Аграфы. В первой половине XVII столетия, в эпоху политической и церковной нестабильности в Речи Посполитой, своеобразный «импорт» проверенного веками живописного наследия явился результатом продуманного заказа митрополита Петра Могилы, а греческие художники сумели воплотить его на высоком для поствизантийской эпохи художественном уровне. Продолжение исследования этого памятника позволит углубить знания о церковном искусстве Восточной Европы и Балкан в тот исторический период, когда преемственность византийских культурных традиций играла важнейшую роль во всех областях культуры.

Приложение.
Письмо художников Иоанна и Георгия
московскому патриарху Никону

При транскрипции текста письма полностью сохранена орфография источника, в том числе – надстрочные знаки, но введено использование прописных букв и современные нормы пунктуации. Все иные внесенные в текст изменения (раскрытие сокращений и т. д.) помечены скобками разных типов:

/abc/ : буквы, написанные над строкой.

(abc) : раскрытие сокращений.

[abc] : внесенные дополнения

Текст

Государственный исторический музей. Отдел рукописей. Синод. грам. 2289.
Константинополь, 25 июля 1655 г.

Бумага, л. 1–2 (бумажный лист сложен попалам): 197×276, 198×276 мм. Филигрань: «два меча под короной» (тип: Briquet. 1409).

Л. 1: стк. 1–24, л. 1об.: стк. 1–8, чернила черные. Подпись Иоанна и Георгия на л. 1 об. (стк. 7–8) написана той же рукой, что и основной текст. Л. 1об.: в правом нижнем углу синими чернилами написан номер: «№ 2289».

Л. 2об.: стк. 1–2 написаны коричневыми чернилами рукой XVII в.: «164-го генваря в 3-й день подал гречанин Миколай Иванов»; стк. 1–6 написаны рукой конца XVIII в. черными чернилами: «К Никону, Патриарху Московскому, из Царяграда два брата, Иоанн и Георгий, живописцы, писали, что ежели они потребны для стеннова писма в монастырех, и что бо тому художеству научить руских людей, то, получая от святейшого патриарха [разрешение?], будут к Москве. 1655-го года июля 25-го дня»; пометы разными чернилами и карандашами: «№ 6. 6в. № 6а–2 сч. 511». На л. 2 об. имеются также остатки красного сургуча, использованного для склеивания листа в конверт.

Библиография: *Владимир (архимандрит)*. Систематическое описание. № 511. С. 728; *Фонкич Б. Л., Поляков Ф. Б.*, Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки. С. 163; *Фонкич Б. Л.* Греческо-русские связи середины XVI – начала XVIII вв. С. 48–49. № 57; *Он же*. Греческие документы и рукописи, иконы и памятники прикладного искусства. С. 94–95. № 70; *Павленко А. А.* Новые материалы о греческих художниках в Москве в XVII веке // XVIII международный конгресс византистов. Резюме сообщений. Ч. II. М., 1991. С. 874; *Ченцова В. Г.* Мелетий Сириг – автор письма живописцев братьев Иоанна и Георгия. С. 79–80; *Tchentsova V.* Les documents grecs du XVII^e siècle... Mélétiος Syrigos. P. 311–345.

(ΙΙ. 1) ||¹ † Μακαριώτατε, εὐσεβέστατε, κ(αι) θεοπρόβλητε ἅγιε π(ατ)ριάρχα Μοσχοβίας, Μεγάλῃς τε κ(αι) ||² Μικρᾷς Ρωσίας κ(αι) πολλῶν ἐπαρχιῶν τῶν κατὰ γῆν κ(αι) θάλατταν παντὸς Βορρῆιου ||³ μέρους, κύριε Νίκων, ἡμέτερε δέσποτα κ(αι) αὐθέντα, τὴν μακαριότητά (σου) ὡς δοῦλοι μι||⁴ κροὶ κ(αι) ταπεινοὶ προσκυνοῦμεν ἕως ἐδάφους τῆς γῆς, ἡμεῖς, οἱ κατογεγραμμ(έν)ου/ ζω||⁵ γράφοι.

Ἡ ὑπόθεσις τῆς παρουσίας μας γραφῆς εἶναι αὕτη· διότι κάποιοι Μακεδόνες, ||⁶ συντοπῆταις μας, ἐλθόντες ἀπὸ τὰ μέρη ταῦτα τῆς Μοσχοβίας, μᾶς ἀνέφεραν ὅτι ||⁷ ὁ τόπος αὐτὸς εἶναι βέβαια εὐθηνιμέν/ος/ ἀπὸ καλοῦς ζωγράφους, ὡς ἂν κ(αι) ἀπὸ ἄλλ||⁸ λα καλά, κ(αι) ζωγραφίζουσιν ἐπιτήδεια εἰς τὰ σανίδια, ἀμὴ τὴν τέχνην τ(οῦ) χρι||⁹ στικ(οῦ) εἰς τ(οῦ)ς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν νὰ μὴν τὴν ἔχουσι, καὶ διὰ τ(οῦ)/το/ νὰ στέκουν(ται) ||¹⁰ πολλὰ μοναστήρια βασιλικά ἀζωγράφιστα. Διὰ τοῦ/το/ ἡμεῖς, ὁποῦ ἐμάθαμεν τ(ὴν) ||¹¹ τέχνην τ(οῦ)την ἀπὸ τ(οῦ)ς προτῆτερ(ου)ς μας, ἐθέλαμεν νὰ ἐρμηνεύ||¹² σωμεν κ(αι) τὴν τέχνην ἀφθόνως κ(αι) νὰ ζωγραφίσωμεν κ(αι) τὰ λεγόμενα μοναστήρια. ||¹³ Ἀμὴ διὰ νὰ ἔχωμεν βέβαιον λόγον, ἂν ὁ τόπος αὐτὸς δέχε(ται) τὴν τέχνην μας, ||¹⁴ κ(αι) ἂν ὀρίζῃ ἡ μακαριότης σ(ου) νὰ ἱστορηθοῦσιν ἐκεῖναις αἱ ἐκκλησίαις, ἐθελήσαμεν νὰ ||¹⁵ γράψωμεν προτῆτερα νὰ παρακαλέσωμεν τὴν μετριότητα (σου) νὰ καταδεχθῆ ||¹⁶ νὰ μας γράψῃ, ἂν εἶναι θέλημά της, νὰ ἔλθωμεν διὰ τὴν ὑπόθεσιν ταύτην. Καὶ ἐθύς, ||¹⁷ Θε(ο)ῦ θέλοντος, ὡς λάβωμεν τὴν ἀπόκρισιν, θέλομεν κινήσειν ἀπ' ἐδῶ διὰ τὰ μέρη ||¹⁸ αὐτά. Κ(αι) ἂν θέλῃ ἡ μακαριότης σ(ου) νὰ πάρῃ δοκιμὴν, τί λογῆς εἶναι τὸ χριστικόν, ὁποῦ κά||¹⁹ νομεν, ἄς ἐρωτήσῃ ἐκεῖν(ου)ς, ὅπ(οῦ) εἶδασίν εἰς τὸ Κίοβον τὴν ἐκκλησίαν τοῦ ἁγίου Βλαδημη||²⁰ ρί(ου) ἢ εἰς τὴν Βλαχίαν τὸ μονα(στήριον) Καλντουσάνι, Μπρέπ, Στριχάρ, Κορνιτζέλλ(ου), κ(αι) εἰς ||²¹ τὸ Μπουκορέστι τὸ μονα(στήριον) Μπλουπόιτα κ(αι) Πλαταρέ/στ/, κ(αι) εἰς τὴν Πουγδανίαν τὴν Βρά||²² νιτζαν κ(αι) ἄλλα πολλά, κ(αι) αὐτοὶ θέλουσιν ἐξηγηθῆ, τί λογῆς δουλεύομεν. Κ(αι) ἐρχόμενοι ||²³ αὐτοῦ, θέλομεν σταματίσειν ἕως κἂν ἓνα χρόνον κ(αι) πάλιν νὰ στρέψωμεν εἰς τὰ πα||²⁴ διά μας, Θε(ο)ῦ εὐδοκοῦντος, διότι ἐλπίζομεν πῶς ὡς ἂν μάθουσιν οἱ αὐτόθι κ(αι) π. 1 οβ.). ||¹ γράφοι, θέλουσι δουλεύειν ὡς ἂν κ(αι) ἡμᾶς κ(αι) ἴσως καλλίωτερα διὰ τὴν ἐπιτηδειότητα τ(ου)ς, ὥστε νὰ ||² μὴ χρειάζεται πλεόν ὁ τόπος αὐτὸς ἀπ' ἐμᾶς τὴν τοιαύτην τεχνουργίαν.

Αἱ δὲ ἅγια σ(ου) ||³ εὐχαὶ νὰ εἶναι ὁδηγοὶ τ(οῦ) ἔργου τούτου, κ(αι) ὁ Θε(ο)ς νὰ μας ἀξιῶσσι νὰ ἀπολαύσωμεν αὐτοῦσι τ(ὴν) ||⁴ μακαριότητά (σου) κ(αι) τὸν φιλόχριστον ἡμῶν βασιλέα, διὰ τὸν ὁποῖον παρακαλοῦμεν ἡμέρας τε ||⁵ κ(αι) νυκτὸς νίκην καὶ κράτος κατὰ τῶν ὀρατῶν κ(αι) ἀοράτων ἐχθρῶν, κ(αι) ὑγείαν κ(αι) σ(ωτη)ρίαν. Ἀμήν.

||⁶ Ἀπὸ Κωνσταντινουπό(λεως), ἐν μηνὶ ἰ(ου)λίῳ κε-η, ,αρχη'.

||⁷ Τῆς θεοπροβλήτου (σου) μακαριότητος δοῦλ/ου/ μικροὶ κ(αι) ταπεινοὶ ||⁸ Ἰωάννης κ(αι) Γεώργ(ιος), ἀδελφοὶ κ(ατὰ) σάρκα γνήσιοι.

Перевод

(Л. 1) Блаженнейший, благочестивейший и богоизбранный святой патриарше Московский, Великие и Малые России и многих епархий всея Северная страны, раскинувшейся по суше и морю, кир Никон, наш господин и владыка, мы, ниженазванные зографы, поклоняемся твоему преблаженству до лица земного, подобно малым и смиренным рабам.

Вот в чем суть настоящего нашего письма: некие македонцы, наши соотечественники, прибыв из земель Московии, рассказали нам, что тот край богат хорошими зографами, как и всем остальным, и что они пишут подобающим образом на древесных досках, однако не знают мастерства письма¹ на стенах церквей, а потому многие царские монастыри стоят нерасписанными. Вот почему, научившись этому мастерству у наших предшественников, мы хотели бы прибыть для того, чтобы в полной мере применить наши умения и расписать названные монастыри. Но для того, чтобы точно знать, готовы ли те края принять наше мастерство, и повелит ли твое преблаженство расписать эти церкви, мы захотели прежде написать и просить твою мерность изволить указать нам, имеет ли она желание, чтобы мы прибыли для этого. И как только, волей божьей, мы получим ответ, то хотели бы отправиться отсюда в те земли. И если твое преблаженство желает испытать, каковы те росписи, которые мы делаем, да спросит у тех, кто видел в Киеве церковь святого Владимира или в Валахии монастырь Калнтусани [Căldărușani], Бреп [Brebui], Стрихар [Strehaia], Корницеллу [Cornățel], в Бухаресте монастырь Блубоита [Plumbuita] и Платарест [Plătărești], в Богдании [т. е. в Молдавии] Враницу [Vrancea, т. е. Soveja] и многие другие, и они смогут рассказать, как мы работаем. Придя же туда, [в Москву,] мы хотели бы оставаться там в течение года и потом с божьей помощью вернуться к нашим детям, поскольку надеемся, что если тамошние (л. 1 об.) зографы обучатся, то будут работать, как и мы, а может даже лучше, как им и подобает, так что те края не будут более нуждаться в нашем умении.

Да будут твои святые молитвы водительницами в этом деле, и да удостоит нас Господь сподобиться узреть твое преблаженство и нашего христоробию царя, [о даровании] которому победы и державы на врагов видимых и невидимых, здравия и спасения мы молимся денно и ночью. Аминь.

Из Константинополя, 25 июля 1655 года.

Малые и смиренные рабы твоего богоизбранного преблаженства Иоанн и Георгий, братья по плоти.

¹ ... τὴν τέχνην τ(οῦ) χριστικ(οῦ), как и ниже в стк. 18: τὸ χριστικόν, видимо, от χρίω – χρίσμα, χρίσις – штукатурить, класть слой краски, расписывать фресками. См.: Liddell H. G., Scott R. A Greek-English Lexicon. Oxford, s. d. P. 2007; Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικὸν ὅλης τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης. Ἀθῆνα, Τ. 9. Σ. 7907.

Иллюстрации



1. Собор архангела Михаила. Пророки.
Роспись северной стены нартекса церкви Спаса на Берестове.



2. Апостолы. Фрагмент композиции «Вознесение». Росписи церкви Св. Софии в Охриде. 1056 г.



3. Свят. Кирилл Александрийский. Роспись алтарной апсиды церкви Спаса на Берестове.



4. Св. вмч. воин Меркурий.
Роспись нартекса церкви Спаса на Берестове.



5. Мануил Панселин. Св. вмч. воин Меркурий. Росписи собора Протата. Карей. 1310 г.



6. Св. вмч. воин Меркурий. Росписи церкви Богородицы Перивлепты в Охриде. 1295 г.



7. Мученичество святых. Фрагмент (св. Власий). Росписи трапезной монастыря Дионисиат. 1603 г.



8. Распятие.

Росписи южной стены нартекса церкви Спаса на Берестове.



9. Взятие Иерихона.

Миниатюра рукописи из собрания монастыря Ватопед. XIII в.



10. Феофан Критский. Херувимы.
Росписи кафоликона монастыря Ставроникита. Середина XVI в.



11. Вход Господень в Иерусалим.
Росписи нартекса церкви Спаса на Берестове.



12. Вход Господень в Иерусалим. Росписи кафоликона монастыря Петра. Аграфа. Греция. Первая четверть XVII в.



13. Дар Петра Могилы. Ктиторская фреска церкви Спаса на Берестове.



14. Богоматерь Параклесис и митрополит Петр Могила.
Ктииторская фреска церкви Спаса на Берестове. Фрагмент.



15. Св. князь Владимир. Церковь Спаса на Берестове. Фрагмент.



16. Эммануил Дзанфурнис.
Клеймо иконы Успение
св. Спиридона Тримифунтского.
1595 г.



17. Фрагмент гравюры: Лазарь
Баранович. Трубы словес
проповедных. Киев, 1674 г.



18. Св. Косьма и Дамиан. Росписи монастыря Плэтэрешти. 1640-е гг.



19. Св. Феодор Стратилат. Роспись церкви Спаса на Берестове (восточная часть).