

УДК: 7.033.2(497); 7.033.2...7

ББК: 85.14

А43

DOI: 10.18688/aa177-2-29

М. И. Яковлева

Фрески церкви Христа Спасителя в Верии (1314/1315 год) и вопросы творчества Георгия Каллиергиса

Среди многочисленных настенных росписей раннепалеологовской эпохи, сохранившихся на Балканском полуострове, важное место принадлежит фресковому ансамблю церкви Христа Спасителя в Верии (Северная Греция). Помимо виртуозности живописного решения, особую ценность росписям этого храма придает наличие точных сведений о времени их создания, имени и отдельных обстоятельствах жизни главного живописца.

Храм Христа Спасителя в Верии представляет собой небольшую однефную церковь (8 × 3,9 м)¹ с деревянным двускатным перекрытием, трехгранной снаружи апсидой и тремя входами — на севере, западе и юге [29, с. 174]. Внутри церкви, в восточной ее части, расположены две большие ниши с полукруглым завершением. Такие ниши, предназначенные для размещения в них изображений святых или церковных праздников, которым был посвящен храм, традиционны для построек базиликального типа в Северной Греции [31, с. 1]².

Церковь являлась кафоликоном монастыря Воскресения Христова³. Хрисовулом византийского императора Андроника II Палеолога от февраля 1314 г. монастырь определялся в харистикий иеромонаху Игнатию Калофету, связанному с патриаршими и, вероятно, правительственными кругами [29, с. 101, 172]⁴.

Над западным входом в храм сохранилась подробная ктиторская надпись, сообщающая, что храм был построен Ксеносом Псалидасом, закончен его супругой Евфросинией⁵ и получил посвящение Воскресению Господню. В этой же надписи

¹ Точные размеры храма см. [31, с. 2, еик. 1].

² Ранний пример подобного оформления интерьера встречаем в церкви Св. Стефана (конец IX — начало Х в.) в Касторье [31, с. 1].

³ Как следует из ктиторской надписи над западным входом, церковь была основана как «частный» храм, однако в скором времени преобразована в кафоликон монастыря [29, с. 101–102; 31, с. 12].

⁴ Игнатий Калофет был другом и, вероятно, последователем Григория Паламы [29, с. 102]. Подробное исследование об Игнатии Калофете содержится в работе: [27, с. 426–429].

Фрагментарно сохранившаяся почитательная надпись, размещенная в западной части южной стены храма, рядом с изображением коленопреклоненного ктитора в монашеском облачении, указывает на ставропигиальный статус монастыря [29, с. 102].

⁵ Имена Ксеноса Псалидаса и его супруги неизвестны по другим источникам [29, с. 102, 172]. С. Пелеканидис высказал мнение, что оба этих ктитора выступали также заказчиками храмовой росписи [31, с. 8].

говорится о том, что церковь была расписана живописцем Каллиергисом, «лучшим во всей Фессалии», совместно с его «добрыми и достойными братьями»⁶ и освящена патриархом⁷ во время правления великого императора Андроника Комнина Палеолога, в 1314/1315 г.⁸

А. Ксингопулос в 1955 г. на основании этой надписи, иконографических и стилистических особенностей фресок предположил, что исполнивший их мастер Каллиергис был связан с Фессалоникой, в сферу культурного влияния которой входила Верия [21, р. 28–29]. Эта гипотеза нашла подтверждение в договоре купли-продажи, датированном 9 ноября 1322 г. и найденном в архивах афонского монастыря Хиландар. Среди свидетелей, в присутствии которых составлен документ, упоминается «живописец господин Георгий Каллиергис». Это подтверждает выдвинутую А. Ксингопулосом гипотезу, что Каллиергис, если и не был родом из Фессалоники, то, по крайней мере, жил в этом городе или обучался в нем мастерству живописца [25, с. 542–543]⁹.

Росписи храма Христа Спасителя в Верии, личность и творчество Георгия Каллиергиса неоднократно привлекали внимание историков византийского искусства; однако исследования, посвященные этому в высшей степени примечательному памятнику, никак нельзя назвать исчерпывающими. Важнейшим и наиболее полным трудом остается монографическое исследование С. Пелеканидиса [31]¹⁰. Памятник неоднократно фигурирует в публикациях обзорного характера, посвященных храмам Верии, Фессалоники и Северной Греции (М. Панайотиди [12], А. Цитуриду [18], Ф. Папазотос [29], А. Петкос [32], Е. Цигаридас [34] и др.), а также в исследованиях, рассматривающих вопросы эволюции художественного стиля палеологовской эпохи и существования так называемой «македонской школы» живописи (М. Хадзидакис [6], О. Демус [7], Д. Мурики [11], М. Панайотиди [13], А. Ксингопулос [21] и др.). Отдельные проблемы, связанные с иконографической программой росписи храма Христа Спасителя, освещаются

Это положение ставится под сомнение Ф. Папазотосом, поскольку, как уже упоминалось, начиная с февраля 1314 г. монастырь принадлежал Игнатию Калофету [29, с. 172]. А. Семоглу и А. Пападопулос считают, что монументальные изображения свв. Иоакима и Анны в щипце западной стены над композицией Успения представляют собой не что иное, как символические образы ктиторов храма — Ксеноса Псалидаса и Евфросинии [33, с. 578–579].

⁶ «...καλοῦς καὶ κοσμίους ἀνταδελφοὺς μου...». В надписи живописец говорит о себе от 1-го лица.

⁷ С. Пелеканидис склонялся к мнению, что церковь Христа Спасителя была освящена патриархом Константинопольским Нифонтом I, уроженцем Верии, который являлся также ктитorem храма Свв. Апостолов в Фессалонике [31, с. 10–11]. Эта точка зрения неверна, так как Нифонт I был лишен патриаршего достоинства в апреле 1314 г., на что справедливо указывает Ф. Папазотос [29, с. 101]. Даты востшествия Нифонта I на константинопольскую кафедру (9 мая 1310 г.) и свержения его с патриаршего престола (11 апреля 1314 г.) были уточнены в работе: [9, pp. 138–139]. Из этого следует, что храм Христа Спасителя в Верии был освящен патриархом Иоанном XIII Милостивым.

⁸ Ф. Папазотос справедливо указывает на то, что датировка росписей церкви 1314/1315 гг. правильнее устоявшейся датировки 1315 г., так как в ктиторской надписи не указан месяц ее создания. Прорисовку и реконструкцию надписи, а также подробный перечень работ, в которых она была опубликована, см.: [29, с. 100–102].

⁹ С. Радойич, опираясь на текст одной из поэм Мануила Фила, в которой содержится упоминание имени «Каллиергис», высказал предположение о том, что художник жил и работал в Константинополе [3, р. 127–128, 217]. Эта точка зрения впоследствии была отвергнута С. Пелеканидисом [31, с. 91–92] и Е. Цигаридасом [16, р. 54], но принята Ф. Папазотосом [29, с. 102].

¹⁰ Памятнику посвящена также работа Г. Гунариса: [24].

в работах А. Цитуриду-Тюрбие [19], А. Семоглу и А. Пападопулоса [33], Л. Попович [14, р. 237–242]. Наконец, в ряде публикаций внимание ученых привлекает проблема выделения круга памятников, которые на основании стилистических, иконографических или палеографических критериев могут быть приписаны Каллиергису (В. Джурич [8], Е. Цигаридас [16; 35], Т. Вельманс [20], Г. Веленис [23], Ф. Папазотос [28; 30]).

Обширная проблематика, связанная с фресковым циклом церкви Христа Спасителя, приобретает особое значение в силу того, что точно известны дата его создания и автор, в связи с чем дальнейшее изучение этого памятника может внести новые коррективы в наши представления о развитии византийской живописи раннепалеологовского периода.

Задачами настоящей статьи являются, во-первых, выделение круга проблем, связанных с творчеством Георгия Каллиергиса; во-вторых, выявление существенных характеристик его художественной манеры и оценка места этого мастера в византийской живописи первой четверти XIV в.; в-третьих, обобщение бытующих в исследовательской литературе взглядов на круг приписываемых ему памятников.

В храме Христа Спасителя в Верии сохранился полный ансамбль росписей¹¹. В конхе апсиды помещено ростовое изображение Богоматери с Младенцем на руках и двумя поклоняющимися архангелами, под ним — святительский чин, в щипце над конхой — композиция «Собор архангелов», по сторонам которой расположены изображения пророков Давида и Соломона с развернутыми свитками. Ниже, на алтарной арке, размещены сцена Благовещения и Мандилион. Росписи на южной, западной и северной стенах расположены в три регистра, верхний из которых отведен для сцен двенадцатых праздников и Страстного цикла, а средний, наиболее узкий, — для изображений святых (пророков, святителей, евангелистов и мучеников) в медальонах. В нижнем регистре помещены ростовые изображения святых и две сцены праздников, выделенные нишами («Сошествие во ад» на южной стене и «Распятие» на северной). На западной стене весь верхний регистр отведен под монументальное Успение, в щипце над которым изображены крупномасштабные бюсты Иоакима и Анны, отделенные от сцены Успения архитектурным фризом, исполненным средствами живописи (Рис. 1)¹².

На наш взгляд, можно выделить **три основных круга проблем**, связанных с росписями церкви Христа Спасителя.

Во-первых, программа росписи имеет ряд специфических иконографических черт, требующих объяснения. В настоящей статье мы лишь бегло остановимся на этой проблематике. Так, необычно размещение в щипце восточной стены композиции «Собор архангелов», а в щипце западной стены — крупных образов Иоакима и Анны. В то же время в живописном ансамбле отсутствует сцена Пятидесятницы, которую, исходя из чисто композиционных соображений, было бы вполне уместно разместить в западном щипце¹³.

¹¹ Подробное описание программы росписи см: [31, с. 13–90], развернутую схему росписей см: [31, пар. птв. I].

¹² Такой же архитектурный фриз в восточной части храма отделяет изображения Собора архангелов и пророков Давида и Соломона от находящихся под ними сцены Благовещения и Мандилиона.

¹³ Как, например, в церкви Таксиархов в Фессалонике [16, р. 56–59, fig. 2].



Рис. 1. Георгий Каллиергис. Роспись западной части храма. 1314/15.
Церковь Христа Спасителя в Вери.
Фото Н. Н. Бобровой, М. И. Яковлевой, 2014

С. Пелеканидис объясняет появление на восточном фронте нетипичной для этого места сцены «Собор архангелов» тем, что живописец адаптировал программу росписи купольного храма к пространству однефной церкви с двускатным перекрытием, в результате чего место изображения Пантократора в куполе занял образ Христа Эммануила в медальоне, который держат в руках архангелы [31, с. 13–16]. Того же мнения придерживается М. Панайотиди [12, р. 310]. По мнению А. Цитуриду-Тюрбие, иконографическое решение сцен в восточном и западном щипцах свидетельствует о стремлении мастера сделать особенный акцент на догмах Воплощения и Спасения, что, в совокупности с некоторыми другими особенностями иконографической программы росписей, говорит о первоначальном погребальном назначении храма [19, р. 338–341]. Иной трактовки придерживаются А. Семоглу и А. Пападопулос, усматривающие в композиции «Собор архангелов» с подчеркнуто крупным образом Христа Эммануила в центре символическое изображение Софии — Премудрости Божьей. По мнению исследователей, в этой сцене живописец объединил две традиции — средневизантийскую, в соответствии с которой София ассоциировалась с образом Эммануила, и возникшую во второй половине XIII в. тенденцию изображать Софию в образе Ангела Великого совета. Отсутствие в ансамбле росписей сцены Пятидесятницы обусловлено тем, что аллегорический образ Софии — Премудрости Божьей выступает, в том числе, ее смысловым замещением [33, с. 573–578].

Помимо оригинального решения росписей восточного и западного щипцов, любопытной деталью фрескового ансамбля храма Христа Спасителя является размещение на

свитках «малых пророков», изображенных в медальонах на северной стене, не принадлежащих им изречений, что объясняется влиянием литургического календаря и стремлением подчеркнуть значимость расположенных выше сцен Страстного цикла [14, p. 237–242]¹⁴.

Следует отметить также, что отдельные композиции двенадцатых праздников и Страстей в церкви Христа Спасителя имеют редко встречающуюся иконографию — особенность, обусловленная, на наш взгляд, специфическим художественным видением Георгия Каллиергиса, о чем пойдет речь ниже.

Второй круг проблем связан с выявлением важнейших аспектов художественного почерка Каллиергиса и оценкой места, которое занимает его творчество в византийской живописи первой четверти XIV в. На наш взгляд, творческая манера Каллиергиса обладает ярко выраженными индивидуальными особенностями, выделяющими его из среды современных живописцев. Так, он выступает мастером компактной, сдержанной и уравновешенной композиции, состоящей из немногочисленных фигур и деликатно трактованных архитектурных и пейзажных фонов. Каллиергис тщательно избегает повествовательности и бурной динамики даже в изображениях наиболее драматичных сюжетов, подчеркивая трансцендентный характер события. Эта манера находится в противоречии с большинством памятников Македонии и Сербии конца XIII — первой четверти XIV вв., которым, по меткому выражению Габриеля Милле, «присуще чувство драмы»¹⁵ и которые, как правило, демонстрируют повествовательное многословие и бурный динамизм в сюжетных композициях. Это становится особенно заметным при сравнении сцены «Сошествие во ад» в храме Христа Спасителя в Верии [31, п.ч. 35] с аналогичными сценами в монастыре Протат, росписи которого исполнены Мануилом Панселином около 1290 г. [26, с. 130–131, ил. 20], и в церкви Свв. Иоакима и Анны в монастыре Студеница, расписанной Михаилом и Евтихием ок. 1314 г. [15, pl. 57]. Динамизм композиций в двух упомянутых памятниках акцентирован не только энергичной фигурой Христа с взметнувшимся за спиной краем гиматия, но и беспокойными складками одеяний Адама и Евы, и несимметричными многофигурными группами пророков и праведников. На фреске Каллиергиса одеяния всех персонажей ниспадают спокойными плавными складками, а ветхозаветные персонажи наподобие статичных архитектурных декораций фланкируют масштабно выделенную фигуру Христа, безмятежно замершую в изящном хиазме (Илл. 56).

Классическая ясность и спокойная уравновешенность сюжетных композиций, на наш взгляд, являются существеннейшими чертами творческой манеры Каллиергиса. Они находятся в тесной связи с его пониманием законов декоративного оформления интерьера храма. Каллиергис — истинный художник-монументалист, последовательно реализующий принцип ясного и органичного членения архитектурного пространства (Рис. 2). Несмотря на камерность храма Христа Спасителя, в нем нет и намека на утрату чувства монументальности, о которой говорил В. Н. Лазарев применительно к росписям церковью первой четверти XIV в., выродившимся в «мелкопись» [1, с. 177].

¹⁴ «Малые пророки», свитки которых содержат цитаты из других авторов: Иоиль (Иеремия 32:39), Наум (Исайя 50:6), Амос (Исайя 53:7), Софония (Матфей 24:30) и Аггей (Исайя 6:1).

¹⁵ Цит. по: [21, p. 8].



Рис. 2. Георгий Каллиергис. Роспись юго-восточной части храма. 1314/15.

Церковь Христа Спасителя в Верии.

Фото Н. Н. Бобровой, М. И. Яковлевой, 2014

Фрески Каллиергиса соразмерны масштабу церкви, они легко читаются и не дробят поверхность стены калейдоскопом перегруженных повествовательными подробностями сцен. Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить систему росписей храма Христа Спасителя с фресками церкви св. Георгия в Старо Нагоричино, выполненными в 1317–1318 гг. мастерами Михаилом и Евтихием¹⁶, или с датируемой 1310-ми годами декорацией церкви Николая Орфаноса в Фессалонике [22, fig. 3]. В этих памятниках поверхности архитектурных форм покрыты пестрым ковром мелкомасштабных многофигурных композиций, причем в церкви Св. Георгия живописная декорация производит странное впечатление несоответствия и даже противоречия величественному, устремленному ввысь пространству храма (Рис. 3).

По-видимому, развитым чувством монументальности мастера объясняется присутствие среди фресок церкви Христа Спасителя евангельских событий с редкой иконографией, синтетически объединяющих разнородные элементы. Например, в ансамбле росписи присутствует нечасто встречающаяся сцена с изображением Христа перед Пилатом и первосвященниками [31, п.ч. Н], занявшая здесь место более распространенных композиций «Христос перед первосвященниками» и «Христос перед Пилатом». По-видимому, предпочтение, которое живописец отдает емким иконографическим изводам, объясняется его желанием максимально обогатить смысл сюжетного изображения, не перегружая его излишними подробностями и сохраняя возможность ясного прочтения всей композиции.

¹⁶ См., например: [3, таб. 61; 2, таб. VI, XV].

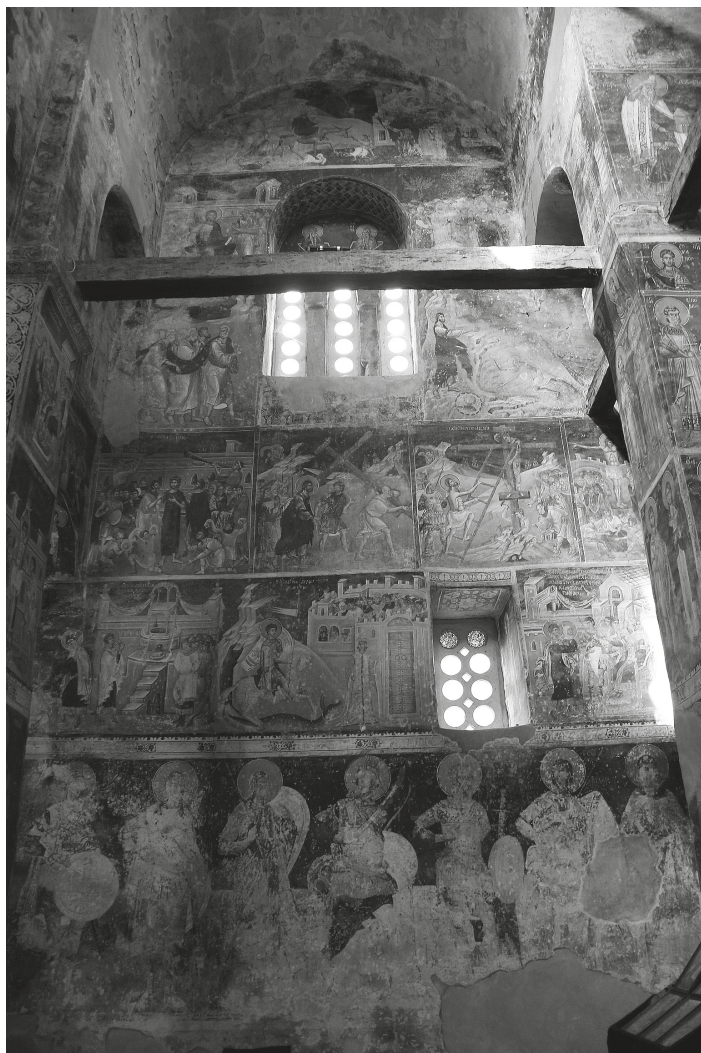


Рис. 3. Михаил и Евтихий. Роспись северной стены. 1317–1318.
Церковь Св. Георгия в Старо Нагоричино.
Фото Н. Н. Бобровой, М. И. Яковлевой, 2013

Образы святых на фресках Каллиергиса характеризуются удлинёнными, аристократически утончёнными пропорциями и спокойными, лиричными выражениями лиц (Илл. 57). Обращает на себя внимание отсутствие грузности и массивности в большинстве изображений, за исключением образов некоторых старцев в евангельских сценах, а также несколько тяжеловесного и скованного облика св. Димитрия Солунского на южной стене. Только в этих фрагментах можно усмотреть отголоски «тяжелого стиля» конца XIII — начала XIV вв., о которых говорил О. Демус [7, р. 147–148] и которые, по

мнению Е. Цигаридаса, свидетельствуют о том, что Каллиергис на начальном этапе своей карьеры испытал воздействие художественной манеры Мануила Панселина [16, р. 62]. По аристократизму трактовки образы, созданные Георгием Каллиергисом, сближаются с фресками наоса церкви Свв. Апостолов в Фессалонике, исполненными ок. 1314 г.¹⁷ Но, в отличие от фресок солунского памятника, лики святых у Каллиергиса исполнены мягче, графическое начало используется в них более деликатно, а их колорит в целом гораздо холоднее.

Резюмируя вышесказанное, еще раз отметим, что росписям храма Христа Спасителя в Верии чужды многие черты стиля, присущего памятникам Северной Греции, Сербии и Македонии первой четверти XIV в., такие как перегруженность сюжетных композиций повествовательными деталями, утрата чувства монументальности, динамизм и острая характерность образов. Д. Мурики совершенно справедливо отмечает, что «наряду с мозаиками и фресками церкви Свв. Апостолов в Фессалонике ... фрески Каллиергиса кажутся наименее „македонскими“ среди известных нам монументальных росписей» на Балканах [11, р. 67]¹⁸.

Оставляя за скобками вопрос, следует ли приписать эти особенности художественной манеры Каллиергиса столичным влияниям¹⁹, можно констатировать, что росписи мастера принадлежат к наиболее аристократическому направлению в византийском искусстве первой четверти XIV в.

Наконец, по-прежнему нерешенной и захватывающей остается проблема выделения круга памятников, которые могут быть с большей или меньшей вероятностью отождествлены с именем Каллиергиса. Разнообразие взглядов исследователей на этот вопрос делает его чрезвычайно запутанным.

Так, В. Джурич, отмечая исключительные художественные достоинства росписей кафоликона афонского монастыря Хиландар, созданных в 1321/1322 гг.²⁰, предположил, что они были исполнены Каллиергисом и его мастерской [8, р. 78–82]²¹.

Ф. Папазотос на основании стилистических критериев приписывает Георгию Каллиергису фрески церкви Св. Власия в Верии [29, σ. 253–257, πιν. 12–13]²² и крупную переносную икону с изображением Богоматери Одигитрии, происходящую из церкви Христа

¹⁷ Вопрос датировки фресок церкви Свв. Апостолов вызвал оживленную дискуссию среди историков искусства, что объясняется стилистической неоднородностью росписей в разных частях храма. Исследователями предлагались следующие датировки: ок. 1314 г. (или чуть позже), 1328–1334 гг., ок. 1340 г., ок. 1350 г. Подробный перечень литературы по этому вопросу см.: [18, р. 16–18]. На наш взгляд, время создания фресок наоса не следует выводить за пределы первой четверти XIV в.

¹⁸ Мы не разделяем взгляд Д. Мурики, согласно которому мозаики церкви Свв. Апостолов в Фессалонике находятся сугубо в русле константинопольской художественной традиции. См. нашу статью, посвященную этому вопросу: [4, с. 127–139].

¹⁹ См., например, мнение А. Цитуриду [18, р. 14] и Д. Мурики [11, р. 67].

²⁰ Датировка, основанная на новом прочтении ктиторовской надписи в нартексе кафоликона, приводится по [10, р. 221].

²¹ Фрески кафоликона, заново отстроенного и украшенного по заказу краля Милутина, были почти полностью записаны в 1803–1804 гг. В. Джурич оценивал стиль первоначальных росписей по нескольким изображениям, не пострадавшим от поновлений начала XIX в., но главным образом по фрагментам сцены «Рождество Богоматери», расчищенным в ходе реставрационных работ [8, р. 72–75].

²² На стилистическое родство росписей церкви Св. Власия с фресками Каллиергиса указывали также Д. Мурики [11, р. 68], М. Хадзикакис и В. Джурич, см. литературу по этому вопросу: [16, р. 60–61].

Спасителя и ныне находящуюся в Византийском музее Верии [28, пив. 1, 3–4; 30, с. 47–48, пив. 21]. Против отождествления фресок церкви св. Власия с именем Каллиергиса выступили А. Цитуриду [18, р. 14] и Е. Цигаридас [35, с. 110; 16, р. 59–64] по мнению которых росписи в этом храме, носящие подражательный характер и более низкие по качеству по сравнению с фресками Каллиергиса, выполнены его учениками или последователями²³.

Е. Цигаридас выдвинул предположение, что Каллиергис является автором фресок церкви Таксиархов в Фессалонике [16, р. 56–59; 35, с. 110–111]²⁴, а также четырех высококлассных икон, три из которых («Богоматерь Одигитрия», «Архангел Гавриил» и «Св. Георгий») находятся в монастыре Ватопед на Афоне [17, р. 107–114, fig. 74–84, 86], а одна (двусторонняя икона «Богоматерь Психосострия») — в Галерее икон в Охриде [16, р. 64–68, fig. 22–24, 26]²⁵.

Неоднократно высказывалось мнение о том, что Георгий Каллиергис исполнил росписи церкви Николая Орфаноса в Фессалонике [20, р. 166–169, 172; 31, с. 107–121]²⁶. Г. Веленис, основываясь на палеографических исследованиях, пришел к выводу, что Каллиергисом была выполнена небольшая часть фресок этой церкви, остальные же принадлежат руке старшего по возрасту мастера [23, с. 22–23].

Зачастую эти предположения основаны на зыбких стилистических (или исключительно иконографических) критериях и требуют дальнейшей тщательной проверки. Здесь нам хотелось бы отметить, что, на наш взгляд, нельзя считать Георгия Каллиергиса причастным к созданию росписи церкви Николая Орфаноса²⁷, фрескам которой присуща дробность пространственной трактовки, упрощенность и большая прямолинейность образов, а также некоторая жесткость в приемах личного письма. Любопытной и по-прежнему многообещающей кажется гипотеза об участии мастера в росписи кафоликона монастыря Хиландар. Во-первых, художника, по-видимому, связывали с Хиландаром особенно доверительные отношения, учитывая, что он выступал свидетелем совершаемых монастырем коммерческих сделок. Во-вторых, длящиеся десятилетиями реставрационные работы освобождают из-под записей начала XIX в. все новые фрагменты первоначальной росписи храма [10, р. 221], обогащая тем самым наши представления об ее стиле. Некоторые из этих фрагментов (например, ростовые образы святых воинов [10, р. 226]) по плавной мягкости личного письма и изяществу пропорционального строя находятся в русле того аристократического направления в живописи первой четверти XIV в., к которому принадлежал и Георгий Каллиергис.

²³ Е. Цигаридас датирует фрески церкви Св. Власия 1315–1330 гг. [35, с. 110] или даже более узко — 1320–1330 гг. [16, р. 64].

²⁴ В храме, являвшимся в палеологовскую эпоху кафоликоном монастыря, сохранились две композиции: в щипце восточной стены — Вознесение, в щипце западной стены — Пятидесятница. Е. Цигаридас на основании стилистического сравнения этих росписей с фресками церкви Богородицы Левишки в Призрене (1307–1313) и церкви Христа Спасителя в Верии (1314/1315) датирует их 1300–1315 гг., отвергая предложенные ранее датировки второй половиной XIV в. или 1330–1350 гг. [16, р. 56–59].

²⁵ На стилистическую близость иконы «Богоматерь Психосострия» фрескам церкви Христа Спасителя в Верии указывал еще Х. Бельгинг [5, р. 104].

²⁶ Т. Вельманс в указанной статье предприняла попытку (на наш взгляд, не очень убедительную) датировать росписи церкви Николая Орфаноса 1340-ми годами [20, р. 169–171].

²⁷ Того же мнения придерживается Е. Цигаридас [16, р. 54].

Литература

1. Лазарев В.Н. История византийской живописи. — М.: Искусство, 1986. — Т. 1. — 331 с.
2. Поповић П., Петковић В. Старо Нагоричино, Псача, Каленић / Стари српски уметнички споменици, књ. 1. — Београд: Државна Штампарија Краљевине Југославије, 1933. — 103 с.
3. Радојчић С. Старо српско сликарство. — Београд: Акад. књига, 1966. — 419 с.
4. Яковлева М.И. Мозаики церкви свв. Апостолов в Фессалонике: проблемы иконографии, стиля и происхождения мастеров // Вестник РГГУ. — 2016. — № 1 (3). — С. 127–139.
5. Belting H. The Style of the Mosaics // Belting H., Mango C., Mouriki D. The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. — Washington, D. C.: Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies, 1978. — P. 77–111.
6. Chatzidakis M. Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle // Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines: Bucarest, 6–12 septembre 1971. — 1974. — Vol. I. — P. 153–188.
7. Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. — Princeton: P. Underwood ed., 1975. — P. 109–160.
8. Djurić V. Fresques médiévales à Chilandar // Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines, Ohrid. — 1964. — Vol. III. — P. 61–98.
9. Grumel V. La date d'avènement du patriarche de Constantinople Niphon I^{er} // Revue des Études Byzantines. — 1955. — Tome XIII. — P. 138–139.
10. Marković M. The Original Paintings of the Monastery's Main Church // Hilandar Monastery. — Belgrade: The Serbian Academy of Sciences and Arts Gallery, 1998. — P. 221–242.
11. Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century // Византијска уметност почетком XIV века. Научни скуп у Грачаници, 1973. — Београд: Филозофски факултет — Одељење за историју уметности, 1978. — P. 55–83.
12. Panayiotidi M. Les églises de Véria en Macédoine // Corsi di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina. — 1975. — Vol. 22. — P. 303–315.
13. Panayotidi M. Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople comme expression de la situation politico-économique de ces villes pendant le XIV^e siècle // Byzantium and Serbia in the 14th century. National Hellenic Research Foundation. Institute of Byzantine Research. International Symposiums 3. — 1996. — P. 351–362.
14. Popović L. D. Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Painting: Mistakes or Intentional Substitutions // Зборник радова Византолошког института. — 2007. — Vol. XLIV. — P. 237–242.
15. Rajković M. The King's Church in Studenica. — Beograd: Jugoslavija, 1964. — Pl. 57.
16. Tsigaridas E. L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges Kalliergis // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. — 2010. — Пер. 4, Том. 31. — P. 53–70. (=Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова: сборник статей. — Москва: Северный паломник, 2008. — С. 417–434).
17. Tsigaridas E., Loverdou-Tsigarida K. Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetments. — Mount Athos: Monastery of Vatopaidi, 2007. — P. 107–114.
18. Tsitouridou A. La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIV^e siècle // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle. Recueil des rapports du IV^e colloque serbo-grec. Belgrade 1985. — Belgrade: Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balkaniques, 1987. — P. 9–19.
19. Tsitouridou-Turbić A. Remarques sur le programme iconographique de l'église du Christ Sauveur à Veroia / Byzantinische Malerei. Bildprogrammme-Ikonographie-Stil. Simposion in Marburg vom 25 bis 29 Juli 1997. — Wiesbaden: Verlag G. Koch, 2000. — P. 337–343.
20. Velmans T. Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle // Cahiers Archéologiques. — 1966. — Vol. XVI. — P. 145–176.
21. Xyngopoulos A. Thessalonique et la peinture macédonienne. — Athènes: M. Myrtidis, 1955. — 78 p.
22. Xyngopoulos A. Les fresques de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique // Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — 1964. — Vol. 11. — Fig. 3.
23. Βελένης Γ. Καλλιέργης “Αριστος ζωγράφος” // 29^ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, 15–17 Μαΐου 2009. — Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2009. — Σ. 22–23.

24. Γούναρης Γ. Χριστός Βερόιας. — Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μελετών Χερσονήσου του Αίμου, 1991. — 59 σ., 48 πίν., 4 σχ.
25. Θεοχαρίδης Γ. Ο βυζαντινός ζωγράφος Καλλιέργης // Μακεδόνικα. — 1960. — Τ. 4. — Σ. 541–543.
26. Μανουήλ Πανσέληνος εκ του Ιερού Ναού του Πρωτάτου. — Θεσσαλονίκη: Αγιορειτική Εστία, 2008. — 311 σ.
27. Παπαζώτος Θ. Ο Ιγνάτιος Καλόθετος ιδρυτής του ναού του Αγίου Βλασίου στη Μεγίστη Λαύρα // Μακεδονικά. — 1979. — Τομ. 19. — Σ. 426–429.
28. Παπαζώτος Θ. Εικόνα Παναγίας Οδηγήτριας από το ναό «του Χριστού» Βέροιας // Μακεδόνικα. — 1980. — Τομος 20. — Σ. 167–174.
29. Παπαζώτος Θ. Η Βέροια και οι ναοί της (11ος–18ος αι.). — Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 1994. — 347 σ., 117 πίν.
30. Παπαζώτος Θ. Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας. — Αθήνα: Ακρίτας, 1995. — 237 σ.
31. Πελεκανίδης Στ. Καλλιέργης, όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος. — Αθήνα: Η Εν Αθήναις Αρχαιολογική εταιρεία, 1973. — 175 σ., 22 έγχρ. πίν., 83 πίν.
32. Πέτκος Α. Σ. Τα μνημεία της Βέροιας (4ος–19ος αιώνας). — Αθήνα: Υπουργείο Πολιτισμού. Ταμείο Αρχαιολογικών Πόρων και Απαλλοτριώσεων, 2001. — 23 σ.
33. Σέμογλου Α., Παπαδόπουλος Α. Συμπληρώσεις στην ανάγνωση του εικονογραφικού προγράμματος του ναού του Χριστού Βερόιας // Φιλοτιμία. Τιμητικός τόμος για την ομότιμη καθηγήτρια Αλκμήνη Σταυρίδου-Ζαφράκα. — Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας, 2011. — Σ. 573–585.
34. Τσιγαρίδας Ε. Τοιχογραφίες της περιόδου των Παλαιολόγων σε ναούς της Μακεδονίας. — Θεσσαλονίκη: Πουρναράς Π. Σ., 1999. — 378 σ.
35. Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγ. Βλασίου Βέροιας και του ναού των Ταξιαρχών Θεσσαλονίκης. Η σχέση τους με τον ζωγράφο Γεώργιο Καλλιέργη // 22^ο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης. — Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2002. — Σ. 109–111.

Название статьи. Фрески церкви Христа Спасителя в Верии (1314/1315 год) и вопросы творчества Георгия Каллиергиса.

Сведения об авторе. Яковлева Мария Игоревна — заместитель заведующего отделом научных исследований и каталогизации. Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева. Андроньевская пл., д. 10, Москва, Российская Федерация, 105120. iakovmi@mail.ru

Аннотация. Небольшая однокорабная церковь Христа Спасителя в Верии, бывшая некогда кафоликоном монастыря Воскресения Христова, сохранила полный и точно датированный ансамбль росписей раннепалеологовской эпохи. В ктиторовской надписи над западным входом в храм сообщается, что он был расписан живописцем Каллиергисом, «лучшим во всей Фессалии», и освящен патриархом во время правления императора Андроника II Палеолога в 1314/1315 г.

А. Ксингопулос в 1955 г. на основании этой надписи, стилистических и иконографических особенностей фресок предположил, что исполнивший их мастер был связан с Фессалоникой, в сферу культурного влияния которой входила Верия. Эта гипотеза впоследствии нашла подтверждение в одном из документов афонского монастыря Хиландар, датированном 1322 г.

Обширная проблематика, связанная с фресковым ансамблем церкви Христа Спасителя, приобретает особое значение в силу того, что точно известны дата его создания и автор, в связи с чем изучение этого памятника может внести новые коррективы в наши представления о развитии византийской живописи раннепалеологовского периода.

В статье рассматриваются три основных круга проблем, связанных с росписями церкви Христа Спасителя.

Во-первых, программа росписи имеет ряд специфических иконографических черт, обусловленных, на наш взгляд, художественным видением Каллиергиса. Так, вероятно, предпочтение, которое живописец отдает емким иконографическим изводам, объясняется его желанием максимально обогатить смысл сюжетного изображения, не перегружая его излишними подробностями и сохраняя возможность ясного прочтения всей композиции.

Во-вторых, творческая манера Каллиергиса обладает ярко выраженными индивидуальными особенностями, выделяющими его из среды современных живописцев. Он выступает мастером компактной, сдержанной и уравновешенной композиции, избегая повествовательности даже в изображениях наиболее драматичных сюжетов. Эта манера находится в противоречии с большинством памятников Македонии и Сербии конца XIII — начала XIV в., которым, по меткому выражению Г. Милле, «присущ-

ще чувство драмы» и которые демонстрируют повествовательное многословие и динамизм в сюжетных композициях. Каллиергис — истинный художник-монументалист, последовательно реализующий принцип ясного и органичного членения архитектурного пространства, а его росписи, наряду с фресками наоса церкви Свв. Апостолов в Фессалонике (ок. 1314 г.), принадлежат к наиболее аристократическому направлению в византийском искусстве первой четверти XIV в.

В-третьих, по-прежнему нерешенной остается проблема выделения круга памятников, которые могут быть с большей или меньшей вероятностью отождествлены с именем Каллиергиса. В статье обобщаются взгляды исследователей на этот запутанный вопрос, порой основанные на зыбких стилистических (или исключительно иконографических) критериях и требующие дальнейшей проверки.

Ключевые слова: Георгий Каллиергис; церковь Христа Спасителя в Верии; раннепалеологовское искусство; фрески; византийские памятники Северной Греции, Сербии и Македонии.

Title. Frescoes of the Church of Christ in Veroia (1314–1315) and the Issues of George Kalliergis' Oeuvre.

Author. Iakovleva, Maria Igorevna — deputy head of the department of scientific research and cataloguing, Central Andrey Rublev Museum of Ancient Russian Culture and Art. Andronevskaja pl., 10, 105120 Moscow, Russian Federation. iakovmi@mail.ru

Abstract. The small single-nave Church of Christ in Veroia, which used to be the katholicon of the Resurrection monastery, retains a complete and accurately dated frescoes ensemble of the Early Palaeologan period. A dedicatory inscription above the western entrance reports that the church was painted by the artist named Kalliergis, “the best painter in all of Thessaly”, and consecrated by the Constantinopolitan patriarch during the reign of the Emperor Andronikos II Palaeologos in 1314–1315.

In 1955, in reliance with this inscription, the stylistic and iconographic features of the frescoes, A. Xyngopoulos suggested that the painter who carried them out was connected with Thessaloniki, whose cultural influence extended to Veroia. This hypothesis was later confirmed by a certain document of Hilandar Monastery on Mount Athos, dated to 1322.

Wide range of issues associated with the frescoes of the Church of Christ in Veroia is of particular importance since their creation time and author are precisely known, and therefore the examination of this monument can improve our concept of the evolution of Byzantine painting during the Early Palaeologan period.

The article deals with three key aspects connected with the frescoes of the Church of Christ.

Firstly, the murals of the church demonstrate a number of specific iconographic features that are based, in our opinion, on the artistic vision of Kalliergis. So, the preference which is given to succinct iconographic variants can be explained by the painter's desire to enrich the meaning of the image, without overloading it with excessive details, and to preserve the possibility of clear perception of the entire composition.

Secondly, the creative manner of Kalliergis had its individual features that distinguish him from other contemporary painters. Thus, Kalliergis is a master of a compact, restrained and balanced composition; he avoids narrative even in the most dramatic scenes. This manner contradicts with the great part of monuments in Macedonia and Serbia created at the end of the 13th — beginning of the 14th century which, in G. Millet's apt words, “have a sense of drama” and demonstrate dynamism and redundancy in narrative scenes. Kalliergis is a true muralist, who consistently embodies the principle of clear and proportional division of the architectural space. His paintings, along with frescoes in the nave of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki (ca. 1314), belong to the most aristocratic trend in the Byzantine art of the first quarter of the 14th century.

Finally, the issue of attribution of the monuments that can be more or less likely attributed to Kalliergis still remains. The article summarizes opinions of different researchers on this uneasy question, which are often based on vague stylistic (or even purely iconographic) criteria and need further examination.

Keywords: George Kalliergis; Church of Christ in Veroia; Early Palaeologan Art; frescoes; Byzantine monuments of Northern Greece, Serbia and Macedonia.

References

Belting H. The Style of the Mosaics. Belting H.; Mango C.; Mouriki D. *The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*. Washington DC, Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies Publ., 1978, pp. 77–111.

Chatzidakis M. Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. *Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines: Bucarest, 6–12 septembre 1971, vol. 1*. 1974, pp. 153–188 (in French).

Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologian Art. *The Kariye Djami. Vol. 4. Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*. Princeton, P. Underwood Publ., 1975, pp. 109–160.

Djuric V. Fresques médiévales à Chilandar. *Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines*, 1964, vol. 3, pp. 61–98 (in French).

Gounaris G. *The Church of Christ in Veroia*. Thessaloniki, Institute for Balkan Studies Publ., 1991. 59 p., 48 fig., 4 diag.

Grumel V. La date d'avènement du patriarche de Constantinople Niphon I^{er}. *Revue des Études Byzantines*, 1955, vol. 13, pp. 138–139 (in French).

Lazarev V.N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi (The History of Byzantine Painting)*, vol. 1. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 194 p. (in Russian).

Marković M. The Original Paintings of the Monastery's Main Church. *Hilandar Monastery*. Belgrade, The Serbian Academy of Sciences and Arts Gallery Publ., 1998, pp. 221–242.

Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century. *Vizantijska umetnost početkom XIV veka. Naučni skup u Gračanici, 1973 (Byzantine Art at the Beginning of the 14th Century. Scientific Conference in Gracanica, 1973)*. Belgrade, University Faculty of Philosophy Publ., 1978, pp. 55–83.

Panayiotidi M. Les églises de Véria en Macédoine. *Corsi di Cultura sull'arte Ravennate e Bizantina*, 1975, no. 22, pp. 303–315 (in French).

Panayotidi M. Les tendances de la peinture de Thessalonique en comparaison avec celles de Constantinople comme expression de la situation politico-economique de ces villes pendant le XIV^e siècle. *Byzantium and Serbia in the 14th century. The National Hellenic Research Foundation. Institute of Byzantine Research. International Symposiums 3*, 1996, pp. 351–362 (in French).

Papazotos Th. Kalothethos the Founder of Agios Vlasios Church in Megisti Lavra. *Makedónika*, 1979, vol. 19, pp. 426–429 (in Greek).

Papazotos Th. *Byzantinés eikónes tis Beroias (Byzantine Icons of Veroia)*. Athens, Akritas Publ., 1995. 237 p. (in Greek).

Papazotos Th. Eikóna Panagías Odigitrias apó to naó "toy Christou" Beroias (Icon of Panagia Hodegetria from the Church of Christ in Veroia). *Makedónika*, 1980, no. 20, pp. 167–174 (in Greek).

Papazotos Th. *I Beroia kai oi naoi tis (11os–18os ai.) (Veroia and Its Churches (11th–18th Centuries))*. Athens, Ypoyrgeio Politismoy Publ., 1994. 347 p., 117 fig. (in Greek).

Pelekanidēs St. *Kalliergēs, holēs Thettalias aristos zōgraphos (Kalliergis, the Best Painter in All Thessaly)*. Athens, The Archaeological Society at Athens Publ., 1973. 175 p., 22 pl., 83 fig. (in Greek).

Petkos A. S. *Ta mnēmeia tēs Véroias, 4os — 19os aionas (The Monuments of Veroia, 4th–19th Century)*. Athens, Tameio Archaialogikōn Porōn kai Apallotrioseōn Publ., 2001. 23 p. (in Greek).

Popović P.; Petković V. *Staro Nagoričino, Psača, Kalenić. Stari srpski umetnički spomenici (Old Serbian Monuments of Art)*, vol. 1. Belgrade, State Typography of the Kingdom of Yugoslavia Publ., 1933. 103 p. (in Serbian).

Popović L. D. Prophets Carrying Texts by Other Authors in Byzantine Painting: Mistakes or Intentional Substitutions. *Zbornik radova Vizantoloshkog instituta (Proceedings of the Byzantine Institute)*, 2007, vol. 44, pp. 237–242.

Radojčić S. *Staro srpsko slikarstvo (Old Serbian Painting)*. Belgrade, Akademkniga Publ., 1966, 419 p. (in Serbian).

Rajković M. *The King's Church in Studenica*. Belgrade, Jugoslavija Publ., 1964, pl. 57.

Semoglou A.; Papadopoulos A. Additions to the Interpreting of the Iconographic Program in the Church of Christ in Veroia. An Iconographic Comment. *Filotimia. Timitikós tómos gia tin omótimi kathēgētria Alkmēnē Stauridou-Zaphraka*. Thessaloniki, Ekdóseis Banias, 2011, pp. 573–585 (in Greek).

Theocharides G. The Byzantine Painter Kalliergis. *Makedónika*, 1960, no. 4, pp. 541–543 (in Greek).

Tsigaridas E. et al. (eds.). *Manouel Panselinós ek tou Ierou Naou tou Protátou (Manuel Paneselinos from the Holy Church of Protaton)*. Thessaloniki, Agioreitikhē Estía Publ., 2008. 311 p. (in Greek).

Tsigaridas E. *Toichografies tēs periodou tōn Palaiolōgōn se naoús tēs Makedonías (Frescoes of the Palaeologian Period in the Churches of Macedonia)*. Thessaloniki, Pournaras Publ., 1999. 378 p. (in Greek).

Tsigaridas E. L'activité artistique du peintre thessalonicien Georges Kalliergis. *Deltion tis christianikis archaiologikis etaireias (Bulletin of the Christian Archaeology Service)*, 2010, vol. 31, pp. 53–70 (in French).

Tsigaridas E. The Wall-Paintings of the Church of St. Blaise in Veroia and of the Taxiarches Church in Thessaloniki. Their Relation to the Painter George Kalliergis. *22 Sympósio byzantinis kai metabyzantinis archaiologias*

kai technis (22th Symposium of Byzantine and Postbyzantine Archeology and Art). Athens, 2002, pp. 109–111 (in Greek).

Tsigaridas E.; Loverdou-Tsigarida K. *Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetments*. Mount Athos, Monastery of Vatopaidi Publ., 2007, pp. 107–114.

Tsitouridou A. La peinture monumentale à Salonique pendant la première moitié du XIV^e siècle. *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle. Recueil des rapports du IV^e colloque serbo-grec*. Belgrade 1985. Belgrade, Académie serbe des sciences et des arts, Institut des études balkaniques Publ., 1987, pp. 9–19 (in French).

Tsitouridou-Turbié A. Remarques sur le programme iconographique de l'église du Christ Sauveur à Veroia. *Byzantinische Malerei. Bildprogramme-Ikonographie-Stil. Simposion in Marburg*. Wiebaden, G. Koch Publ., 2000, pp. 337–343 (in French).

Velenis G. Kalliergēs “aristos zōgraphos”. 29 *Symposio byzantinis kai metabyzantinis archaiologias kai technis* (29th Symposium of Byzantine and Postbyzantine Archeology and Art). Athens, 2009, pp. 22–23 (in Greek).

Velmans T. Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle. *Cahiers Archéologiques*, 1966, no. 16, pp. 145–176 (in French).

Xyngopoulos A. Les fresques de l'église de Saint-Nicolas Orphanos à Thessalonique. *Corsi di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, 1964, vol. 11, fig. 3 (in French).

Xyngopoulos A. *Thessalonique et la peinture macédonienne*. Athènes, M. Myrtydis Publ., 1955. 78 p. (in French).

Yakovleva M.I. Mosaics of the Church of the Holy Apostles in Thessaloniki: Issues of the Iconography, the Style and the Origin of Craftspeople. *Vestnik RGGU (RGGU Bulletin. Philosophy. Social Studies. Art Studies)*, 2016, no. 1 (3), pp. 127–139 (in Russian).



Илл. 56. Георгий Каллиергис. Сошествие во ад. 1314/15. Церковь Христа Спасителя в Вери. Фото Н. Н. Бобровой, М. И. Яковлевой, 2014



Илл. 57. Георгий Каллиергис. Кгиторская сцена на южной стене. 1314/15. Церковь Христа Спасителя в Вери. Фото Н. Н. Бобровой, М. И. Яковлевой, 2014