

УДК: 7.033.2

ББК: 85.103(3)

А43

DOI: 10.18688/aa200-7-73

А. В. Лихенко

Фрески церкви Святого Георгия в Оморфокклисии (Кастория) 1295–1317 годов и их художественный контекст¹

Фрески церкви Святого Георгия в Оморфокклисии, разные фазы росписи которой осуществлялись в конце XIII — XIV в., хорошо известны учёным, однако были лишь кратко охарактеризованы в общих работах, касающихся памятников Кастории и её окрестностей.

Первое более или менее подробное описание церкви сделал Д. М. Никол в 1956 г. [16]. По его словам, живопись была в плохом состоянии, покрыта копотью и поздней штукатуркой, а то, что сохранилось, он датировал XVII в., предполагая, однако, что под этим слоем может быть и более древний, конца XIII — начала XIV в. В 1958 г. выходит вторая специальная статья об Оморфокклисии, написанная Е. Г. Стикасом [18]. Описывая живопись, Стикас даёт столь же безрадостную картину состояния памятника, но всё же датирует фигуры преподобных в экзонартексе исходя из поновлённой ктиторской надписи. О проблемах, связанных с ней, необходимо сказать отдельно.

В 2003 г. Й. Сисиу публикует статью об «Облачном Успении» первой фазы росписей церкви Святого Георгия [17], где подробно объясняет, почему сложно безоговорочно доверять ктиторской надписи в экзонартексе церкви. В этой части храма живопись первой фазы, видимо, была переписана вскоре после её создания. Согласно сохранившейся здесь надписи, церковь была построена и расписана на средства «благороднейших братьев Нецадов Никифора, Иоанна и Андроника, в царствование императора Андроника Палеолога с супругой Ириной и его сына Михаила с супругой Марией в 6795 (1286/1287) г.»². Эта надпись вызвала ряд споров.

Дело в том, что Михаил IX был коронован только в 1294 г., а женился в 1295 г. Поэтому датировать фрески следует промежутком между 1295 г. (год свадьбы Михаила и Ксении-Марии) и 1317 г. (год смерти императрицы Ирины). Такая неточность вполне могла появиться при создании новых фресок экзонартекса, в одном слое с которыми и была выполнена ктиторская надпись. Главный вопрос: что именно мастера перепутали, дату или имена правителей?

¹ Исследование выполнено за счёт гранта Российского научного фонда (проект № 20-18-00294) в филиале ЦНИИП Минстроя России «Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства».

² Цитата по [4].

С. Калописси-Верти считает, что стилистика фресок более характерна для периода правления Михаила VIII (1261–1282). При этом для неё важным аргументом является иконографическое решение Троицы в росписях нартекса [15, р. 47]. Однако, как уже упоминалось, живопись в экзонартексе была поновлена, о чём говорят не только резко отличающиеся стилистика и колорит росписей этой части храма, но и насечки на фресках в основном объёме церкви. Это могло произойти ещё в эпоху Андроника II. В таком случае новая надпись в экзонартексе вполне могла частично повторить предыдущую, включая и дату, но с добавлением имён новых императоров.

Главным аргументом против такой датировки являются некоторые иконографические особенности живописи первой фазы декорации церкви. Во-первых, следует учитывать масштабы и развитость сцены «Успение Богоматери» (Илл. 82) на западной стене, которая включает в себя также погрудные образы апостолов, переносимых ангелами на облаках, вознесение Богоматери и передачу пояса апостолу Фоме. Именно при Андронике II празднование Успения становится особенно пышным и продолжительным, что не могло не найти отклик в живописи. Й. Сисиу приводит эти обстоятельства как аргумент в пользу датировки фресок первой фазы эпохой Андроника II [17, р. 282–283], что кажется нам убедительным.

С другой стороны, дискуссия вызывает композиция «Троица» в своде нартекса (Илл. 83). Здесь она представлена в виде фигуры восседающего на престоле Христа Ветхого Денми с ещё двумя головами (Эммануила и Голубя). Этот необычный образ исследователи связывали с западноевропейской традицией. Так, М. Паисиду в специальной статье об этой фреске [22] привела целый ряд западноевропейских примеров «трёхголовых» Троиц.

Несомненно, замысел этой композиции в Оморфокклисии был связан с дискуссиями вокруг Лионской унии 1274 г., согласно которой Византийская церковь должна была принять *filioque*. Как бы ни был велик соблазн считать, что эта композиция связана с западноевропейскими влияниями, М. Паисиду утверждает, что она имеет антиуниатский характер. Действительно, на это может указывать то, что Христос Эммануил и Святой Дух изображены отдельно друг от друга и абсолютно по-разному (головы отрока и голубя). При этом одинаковые надписания «ΙC ΧC» над каждой головой подчёркивают триединство и нераздельность Господа, что соответствует православному догмату.

Эти специфические особенности иконографии делают более убедительной версию о датировке живописи промежутком между 1295 и 1317 гг. Хотя многие художественные особенности этих фресок имеют параллели в искусстве последней трети XIII в., о чём мы скажем далее, иконография указывает скорее на начало периода правления Андроника II.

Единства мнений относительно даты строительства церкви среди исследователей также нет. По стыкам кладки видно, что галереи были достроены позже, колокольня также достраивалась или перестраивалась. Существуют два варианта датировки. Согласно одной точке зрения, храм был основан в XI в. (в таком случае братья Нецады лишь перестроили церковь, а не возвели её на пустом месте). Впервые это мнение было высказано в уже упомянутой статье Е. Стикаса в 1958 г. [18].

По другой версии, основная часть храма была возведена в XIII в. Такую датировку впервые предложил Д. Никол [16], вызвав тем самым реакцию Стикаса. Последние

исследования говорят в пользу этой точки зрения. Так, по мнению Слободана Чурчича, основной объём храма вполне соответствует традициям эпирской архитектуры конца XIII в. [11, р. 130–131]. Фасады эпирских церквей не разделяются лопатками и пилястрами, и весь их декор остаётся подчёркнуто плоским, за исключением неглубоких полуциркульных ниш, обрамляющих окна и делающих поверхность более нарядной [11, р. 127–128], что хорошо видно и на фасадах церкви Святого Георгия. Другая характерная черта эпирской архитектуры — богатый керамопластический декор, который также в изобилии присутствует на фасадах храма. Что интересно, эпирский след можно обнаружить и в живописи церкви, о чем мы скажем далее.

Огромный вклад в изучение живописи церкви Святого Георгия внёс С. Киссас. Он идентифицировал большую часть сюжетов, сделал их прорисовки и прочитал все доступные надписи. Эти подготовительные материалы были опубликованы посмертно, в неоконченном виде [21].

Подводя итог краткому историографическому экскурсу, подчеркнём, что общего монографического обзора памятник так и не получил. Среди исследователей нет единства в вопросе его датировки, а росписи не рассматривались в художественном контексте палеологовского искусства.

Мы выделяем три фазы создания росписей в Оморфокклисии. По нашему мнению, основная часть храма была расписана в период, обозначенный ктиторовской надписью (1295–1317 гг.). Затем во второй трети XIV в. были созданы росписи в верхних регистрах экзонартекса. *Terminus ante quem* для этих фресок — следующий живописный слой, а именно нижний регистр экзонартекса, где написаны фигуры преподобных. Штукатурка этого последнего слоя лежит с нахлёстом на предыдущий, что особенно хорошо видно по характеру киноварной разгранки, различающейся по ширине и оттенку. Этот верхний слой мы датируем третьей четвертью XIV в. по его очень характерным для этого времени стилистическим особенностям, связанным с «исихастским» искусством. Однако первая фаза росписи представляет для нас наибольший интерес ввиду её малой изученности и высокого художественного уровня.

При всём стилистическом отличии разных фаз декорации есть некоторые черты, объединяющие ансамбль. Во всех фазах росписей фигуры и сцены размещены на стенах ярусами, внутри которых каждая сцена отделена киноварной разгранкой. На склонах сводов наоса композиции разделены не киноварью, а геометрическими орнаментами. Таким образом, каждая сцена формирует собственное независимое пространство, которое определяется не только границами изображения, но и архитектурными композициями.

Одиночные фигуры святых в нижних регистрах росписей как наоса, так и экзонартекса остаются без архитектурного оформления. Они выделяются своими масштабами и создают вполне тектоничное соотношение регистров, с наиболее мощными образами на абстрактном фоне в нижнем ярусе и вписанными в архитектурные кулисы многофигурными композициями евангельского цикла в сводах.

Исходя из того что на южной стене сохранился образ святого Николая в полный рост, отделённый сверху и снизу киноварной разгранкой, мы можем попытаться реконструировать декорацию стен наоса. Судя по сохранившимся фрагментам, нижняя часть стены, вероятно, была убрана своеобразными мраморировками, напоминающи-

ми скорее римский *opus incertum*, нежели мрамор с его цветными прожилками, который обычно имитировался в подобных случаях. Над такой живописной имитацией каменной кладки располагались ростовые, довольно вытянутые образы святых. Так как уровень верхней разгранки, проходящей сразу над образом святого Николая, совпадает с уровнем верхней разгранки на столпах, мы делаем вывод, что фигуры в этом регистре были соразмерны друг другу.

Выше, на уровне арок угловых компартиментов, мы можем видеть погрудные, а значит, меньшие по масштабу изображения святых. Таким образом, в нижнем регистре храма, то есть до его сводов, были представлены фигуры святых в два яруса. Над святыми располагаются сюжетные композиции, намного меньшие по масштабу. На каждом склоне сводов церкви находилось по две расположенные друг над другом сцены, разделённые между собой киноварной разгранкой на склонах и геометрическим орнаментом в зените свода.

Каждая сцена евангельского цикла представляет собой законченное и очерченное, почти «картинное» пространство. При этом во всех композициях присутствуют развитые архитектурные фоны, формирующие интересные пространственные эффекты. Некоторые сцены развиваются на фоне стены с прихотливым карнизом, многие из них при этом оформляются симметричными архитектурными или пейзажными кулисами (горками).

Так, в обеих частях сцены «Благовещение» на восточных склонах южного и северного сводов церкви архитектурные фоны трактованы таким образом, что на южном своде (с образом Девы Марии) все палаты собираются в ступенчатую композицию в правой части изображения, а на северном (с архангелом Гавриилом) симметричная композиция размещается слева. Таким образом, архитектурный фон помогает собрать воедино части разнесённой по двум столпам сцены.

Совсем рядом находится сцена «Сретение» (Илл. 84), в центре которой мы видим киворий. Он необходим здесь по сюжету и даёт нам понять, что события происходят именно в храме. Более того, как и в сцене «Благовещение», на заднем плане изображение фланкируют палаты, выделяющие центральную часть композиции и визуально «собирающие» её в единое целое, строящееся вокруг помещённого в самом центре, под киворием, Младенца Христа.

Этот принцип мы так или иначе встречаем почти во всех композициях. Присутствует он и в «Тайной вечере», обретающей благодаря палатам особенную «наполненность» и даже шумность. Эта атмосфера необходима здесь и из-за конкретного момента, выбранного художниками: практически в центре расположен Иуда в профиль, тянущийся к блюду на столе. Аналогично решены и сцены в нартексе. По крайней мере таким образом мы считаем возможным реконструировать сцену «Уверение Фомы» и неизвестную евангельскую сцену на западном склоне южного свода нартекса.

В «Распятии» этот композиционный приём трансформируется: в левой части, как и в предыдущих случаях, изображаются палаты, символизирующие Иерусалим, а справа — уступчатая скала, символическое изображение Голгофы.

В целом композиционные ритмы в сценах строятся по одному и тому же принципу. Ни одна сцена не размещена на абстрактном фоне, все они развиваются в пейзажном

или архитектурном пространстве, трактованном более или менее подробно. Практически во всех случаях элементы на фоне фланкируют композицию, обрамляя, таким образом, смысловой центр.

В наиболее драматичных страстных сценах возрастает количество второстепенных персонажей, появляются целые толпы, сопровождающие Христа, что подчёркивает трагедию происходящего, а сцены детства Христа и Его чудес в южном рукаве креста более лаконичны, статичны и спокойны. Более того, они соотносятся друг с другом не через сложные ритмы движений второстепенных персонажей, а через правильную окружность, сформированную мандорлой Христа в «Преображении» и сводом кивория в «Сретении». Так как эти первые сцены Господского цикла (до «Входа в Иерусалим», который, судя по сохранившимся фрагментам, находился в люнете южной стены) расположены только в южном рукаве креста, а остальные пространства сводов и стен занимают страстные сюжеты, композиционный и эмоциональный строй всего ансамбля смещается в сторону динамики и драматизма.

Из-за масштаба сцен, а также из-за внушительной высоты церкви фигуры в евангельском цикле выглядят не так мощно и монументально, как фигуры святых в нижнем ярусе. Однако характер трактовки одежд и, главное, физиогномика имеют больше сходств, чем различий, вызванных расположением фигур и масштабами. По этой причине мы осторожно выделяем только две индивидуальные художественные манеры: в первой созданы фрески основного пространства храма, алтарного пространства и купола, а во второй — фигуры на столпах.

Особенно хорошо различие этих манер прослеживается по особенностям техники личного письма и физиогномическим типам представленных святых.

Лики святых, написанные в обеих манерах, в целом выглядят довольно объёмно и пластично. В их основе лежит серо-зелёный санкирь, по которому нанесены вохрения телесного тона и полукруглые пятна подрумянки на скулах. Тени остаются санкирными, при этом они ложатся не только по краям лика, но и на правой части носа и под подбородком, в правой части шеи. Этот нюанс очень характерен: таким образом мастер достаточно убедительно демонстрирует понимание объёма и умение его выявлять.

Образы, написанные в первой манере (Илл. 85, 86), в особенности образы старцев, отличают мощные брови, переходящие в тёмную «дугу» на переносице. Под этой деталью ложится ещё одна, почти незаметная дуга, формирующая своеобразную плоскую площадку.

Характерна и разработка глаз. Нижнее веко отчёркивается дугообразным штрихом, использованным и для обозначения контура носа. Этим же тоном отчёркиваются скулы по границе подрумянки, а по росту ресниц на верхнем веке выведена насыщенная чёрная линия. Такой же чёрный контур проходит по границе личного письма.

Лики старцев в евангельском цикле несколько отличаются от тех, что изображены в алтарной части и на барабане купола. Они менее «рельефные» и цветные, однако физиогномика совпадает абсолютно точно, в особенности уже описанные мощные брови, расположенные практически по одной линии.

Молодые лики (Илл. 86) строятся по несколько иному принципу. Колористический строй повторяет уже разобранный на предыдущем примере решение, однако сам лик

оказывается намного более сглаженным. Основным способом достижения его напряжённости и драматичности, переданных в случае старческих ликов при помощи выдающихся скул и полукруглой формы румян, становится утрирование бровей и дуги на переносице. Характерно, что при этом с одной из сторон лица санкирь не перекрывается вохрениями и превращается в изображение тени. И хотя этот приём создаёт некоторую динамику и внутреннюю подвижность образов, они одновременно остаются очень «весомыми» из-за чёрной обводки контуров ресниц и всего лица.

Вторая манера живописи встречается в декорации подкупольных столпов церкви. На каждой грани квадратных в сечении столпов расположена фигура святого воина в полный рост. Исключение составляют восточные грани восточных столпов, где изображены апостолы Пётр и Павел.

Живопись на столпах сохранилась достаточно хорошо, несмотря на покрывающие её насечки (Илл. 87). Этот мастер (а здесь мы, безусловно, говорим об индивидуальной авторской манере) работал в технике, близкой к иконописной, о чём свидетельствует виднеющийся в местах осыпания живописи санкирь характерного серо-зелёного цвета, который использовался и в остальных композициях ансамбля. Каждый лик, написанный мастером фигур на столпах (например, лики святого Димитрия Солунского и святого Нестора), строится по абсолютно идентичному принципу. Это всё те же сочетания розового и серо-зелёного цветов, но уже знакомые нам приёмы трактуются этим художником абсолютно индивидуально. Он стилизует эти детали и доводит до подчёркнутой графичности, которая отсутствует в других композициях и образах. Контур верхнего века, выведенный чёрной краской, выходит за пределы внешнего уголка глаза, но при этом становится подчёркнуто прямым. Именно на эту линию в образах святых воинов опирается внешний конец брови, и из этого же угла начинает своё движение зелёная линия нижнего века. Столь же графично написаны носы с трапециевидной переносицей (как в образах святителей в алтарной части) и другие детали, в которых чувствуется ориентированность на остальные образы, выполненные другой рукой, но одновременно — самостоятельность и свежесть трактовки приёмов. При этом каждый мазок мастер кладёт пастозно, открыто, что также выделяет эту живопись по сравнению с более «гладкой» поверхностью сцен в сводах.

Найти контекст для фресок церкви Святого Георгия, казалось бы, не так трудно. Стремление к подчёркнутой объёмности ликов в абсолютном большинстве композиций, к монументальности и даже скульптурности фигур и драпировок, которые, по словам С. Калописси-Верги, придают изображению некоторую реалистичность [14, р. 222], очень характерно для магистрального направления в живописи времени правления Михаила VIII.

На рубеже XIII–XIV вв. зарождаются (или, точнее, выкристаллизовываются из предшествующей художественной традиции) два, казалось бы, фундаментально разных художественных направления «македонской школы», строго разведённые Е. Цигаридасом в статье, посвящённой иконам Македонии и Афона XIII в. [23]. Первое, названное автором «классицистическим», задано художником Георгием Каллиергисом.

Для этого направления характерна успокоенность фигур и ликов, их тихая грусть. Практически все особенности этой живописи можно противопоставить художественному направлению, созданному Михаилом Астрапой и Евтихием в целом ряде ансамблей на славянских землях. Если живопись круга Каллиергиса спокойная и гармоничная, то у Михаила и Евтихия — повышено динамичная и взволнованная. Один из ярчайших примеров живописи Михаила и Евтихия, укладывающийся в интересующие нас хронологические рамки, — фрески церкви Богоматери Перивлепты в Охриде (1294/95 г.) [8; 1, с. 54].

Роспись Перивлепты имеет не слишком много общего с нашим ансамблем, однако её присутствие в близком к Кастории Охриде, безусловно, важно учитывать. При анализе художественных приёмов артели, работавшей во время первой фазы декорации церкви Святого Георгия, мы обращали внимание на стилизацию ликов, подчёркнутых дополнительными цветами. Подобная стилизация присутствует и в намного более динамичной и контрастной живописи Перивлепты. При этом, с нашей точки зрения, приёмы и характер трактовки ликов, их строение в Оморфокклисии можно до некоторой степени сопоставить с охридским ансамблем. Акцентированная разгранка почти «архитектурных» элементов ликов как старцев в апсиде, так и молодых святых воинов на столпах в церкви Святого Георгия, их стилизованность явно возникли на той же «почве», что и охридские образы, хотя, безусловно, они относятся к разным художественным тенденциям. Образы Оморфокклисии вобрали в себя многое от новой «прогрессивной» художественной традиции конца XIII в., истоки которой исследователи видят в художественных мастерских Салоник [10, с. 198–222]. Однако фрески Оморфокклисии, при всей схожести отдельных приёмов и характера образов в целом, намного более спокойны и монументальны, чем фрески Перивлепты в Охриде. Линия в них становится более мягкой, что особенно заметно в трактовке драпировок. Мастера, работавшие в церкви Святого Георгия, не просто заимствовали новую художественную систему, они перерабатывали её и наслаивали на собственную традицию и собственный художественный опыт.

Какая же традиция была для них основной? Ответ на этот вопрос отчасти уже был дан исследователями. Во второй половине XIII в. в целом ряде балканских регионов формируются собственные стилистические тенденции, которые объединяет их ориентированность на позднекомниновское искусство [1, с. 48–53; 3, с. 126]. Это очень симптоматичная особенность, которая иллюстрирует единство интенций художников и заказчиков XIII в. из совсем разных мест: все они пытались таким образом возродить (или поддержать) былое величие Империи, утраченное после Четвертого крестового похода [15, р. 41, 48]. Подобные тенденции в живописи были характерны и для некоторых центров Македонии, и для соседнего с ней Эпира.

Весьма интересные результаты даёт сопоставление как физиогномических типов, так и некоторых композиционных особенностей в росписях Оморфокклисии и в памятниках эпирского искусства.

Например, в церкви Влахернского монастыря в Арте (фрески наоса датируются серединой XIII в. [19, р. 277–310]) присутствуют очень похожие образы старцев в сценах «Суд Пилата» и «Предательство Иуды» (две крайние левые фигуры в толпе, окружив-

шей Христа). Мы не будем подробно их описывать, так как построение ликов, физиогномика, как нам кажется, практически совпадают с образами из Оморфокклисии. Среди особенностей фресок влахернской церкви можно выделить графичность и декоративность, особенно в «Суде Пилата». В своей стилизованности эта живопись, видимо, опирается на комниновские прототипы, но при этом характер образов, количество деталей, орнаменты одежд, как и в целом построение композиции, говорят о том, что это живопись зрелого XIII в.

Подобное сходство можно найти и с другими эпирскими памятниками. Например, для сравнения интересно привлечь образы святых на подпружных арках в церкви Святого Димитрия Кацуриса близ Арты конца XIII в. [14, р. 226]. Пророка Соломона, представленного на подпружной арке, можно поместить в один ряд с молодыми персонажами из страстных сцен Оморфокклисии (например, из окружившей Христа толпы в «Предательстве Иуды»). Они обладают схожими пухлыми губами, широкими и вытянутыми носами и бровями, строго перпендикулярными осями лица. Более того, когда мастер Оморфокклисии пишет молодые лики, он, как правило, моделирует их жёлто-коричневыми охрами, что характерно и для образа из церкви Святого Димитрия.

Однако наиболее близкой аналогией первой манере Оморфокклисии в эпирской художественной среде нам кажется святительский чин в церкви Порты Панагия близ Трикалы 1283 г. Это касается как физиогномических типов, так и стилизованной разработки ликов, как, например, в случае образов святого Василия Великого.

Не менее интересные параллели обнаруживаются и в Северной Македонии. Живопись Эпира и Македонии связал друг с другом В. Джурич, противопоставив их, с его точки зрения, архаизирующую живопись более «прогрессивной» Сербии [1, с. 136].

Например, сопоставляя с Оморфокклисией фрески церкви Святого Николая в Вароше близ Прилепа (согласно последним исследованиям, обе фазы её росписей выполнены около 1298 г. [5; 12]), можно обнаружить интересное сходство как иконографии, так и в целом типажей и ликов. Лики старцев в прилепском храме имеют идентичный со старцами из Оморфокклисии и Влахерны физиогномический тип и особенности изображения бороды, состоящей из крупных объёмных прядей. Глаза старцев (например, в «Воскрешении Лазаря» в Оморфокклисии и в «Снятии с Креста» в Прилепе) всегда находятся на одной линии, заданной линией верхних век. Столь же графичны и ярко выделяющиеся на фоне лиц тёмные брови, создающие в ликах ещё одну «горизонталь». Здесь можно встретить и другие приёмы, характерные для старцев Оморфокклисии, — например, специфичный полукруглый румянец, подчёркивающий выступающие скулы.

Эти строгие, суховатые лики в случае Оморфокклисии написаны на основе серо-зелёного санкиря, и таким же цветом прорабатывалась основа для их бород. Колорит в Вароше более тёплый, охристый. Здесь, в отличие от Оморфокклисии, использовано большое количество красного цвета для подрумянки, и эта особенность меняет характер всего изображения со строгого, сосредоточенного в Оморфокклисии на более торжественный в Вароше.

Ещё более близкое сходство образы Оморфокклисии имеют с ликами некоторых старцев из евангельского цикла церкви Святых архангелов в Прилепе 1270–1280-х гг. [1, с. 50; 6; 7; 2]. Так, в Оморфокклисии и в церкви Святых архангелов практически идентичны сцены «Несение Креста» с характерным перекинутым через шею Христа белым платом, за концы которого Его ведут на Голгофу. И хотя остальные сцены не имеют такого же сходства, принципы построения композиций очень похожи. Почти всегда действие происходит на фоне архитектурных кулис, фланкирующих сцены с двух сторон. При этом палаты, стены и другие архитектурные формы не задают развивающееся в глубину пространство, а наоборот, делают его двумерным. Фигуры же действующих лиц в обоих ансамблях оказываются «наложенными» на такие архитектурные композиции.

Но особенно близки манеры проработки ликов. Например, самая правая фигура в толпе в сцене «Суд Синедриона» и самая правая фигура среди идущих за Христом жителей Иерусалима в сцене «Несение Креста» в церкви Святых архангелов имеют идентичный физиогномический тип с описанными выше образами старцев-иудеев из Оморфокклисии и Влахернского монастыря в Арте. При этом сходство с Оморфокклисией дополняется ещё и более сдержанным по сравнению с церквями в Вароше и в Арте колоритом. В церкви Святых архангелов встречаются и другие образы, очень напоминающие фрески Оморфокклисии. Например, ростовые фигуры преподобных в нижнем ярусе церкви Святых архангелов по особенностям личного письма близки образам пророков и святителей из Оморфокклисии. Помимо некоторого сходства колорита у них идентична форма голов, вытянутых носов с выступающими округлыми ноздрями, с одной стороны обведённых тёмно-коричневым контуром, за которым лежит серо-зелёная падающая тень. Особенно выделяются тёмные мощные несколько сведённые брови, делающие образы подчёркнуто сосредоточенными и одновременно живыми.

Помимо всего перечисленного фрески Оморфокклисии связывает с эпирским искусством применение орнаментов. Очень характерно, что они используются в зените каждого свода вместо разгранки. Подобные орнаменты можно встретить, например, в сводах нартекса церкви Влахернского монастыря и церкви Святого Димитрия Кацури-са близ Арты.

Таким образом, первая фаза росписи церкви в Оморфокклисии хорошо вписывается в контекст византийского искусства конца XIII в. В художественной манере работавших здесь мастеров можно обнаружить как отголоски «магистрального» искусства своего времени (Перивлепта в Охриде, Протат в Карее), так и некоторые черты, свидетельствующие о связи с эпирскими ансамблями (церкви Порты Панагия в Трикале, Влахернского монастыря и Святого Димитрия Кацури-са близ Арты) и памятниками Северной Македонии (церкви Святого Николая и Святых архангелов в Прилепе). Особенно близки композициям и образам Оморфокклисии фрески церкви Святых архангелов в Прилепе. Их объединяет не только общность физиогномических типов, восходящих в обоих случаях к эпирской живописи, но и логика построений композиций, и иконографические особенности ряда сцен. Учитывая очевидную связь художественных и архитектурных традиций Северной Македонии и Эпира, мы можем уверенно

говорить, что эфирские артели во многом задавали тон искусству Северной Греции³, что нашло своё отражение и в живописи Оморфоклисии.

Литература

1. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, Македония. — М.: Индрик, 2000. — 592 с.
2. Дятлова Е.С. Фрески церкви Архангела Михаила в Прилепе. Особенности иконографической программы и стиля // Византийский временник. — 2020. — № 104. — С. 289–305.
3. Захарова А.В. Фрески церкви Св. Николая в селе Манастир и основные направления в живописи Македонии XIII в. // Лазаревские чтения: искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. 4 (XXXV). — М., 2012. — С. 123–136.
4. Касторийская митрополия // Православная энциклопедия. — М.: Изд-во Московской патриархии. — 2000. — Т. 31. — С. 602–636.
5. Костовска П. Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела // Зборник за средновековната уметност на музеј на Македонија. — 2001. — No. 3. — С. 70–71.
6. Костовска П. Непозната претстава од Архангелскиот циклус во манастириот Св. Архангели во Варош кај Прилеп // Зборник за средновековна уметност. — 2003. — No 4. — С. 7–22.
7. Костовска П. Фигурите на монасите во Св. Архангел Михаил, Варош: прилог кон нивната идентификација // Патримониум.МК. — 2011. — No. 9. — С. 79–95.
8. Миљковиќ-Пепек П. Делото на Зографите Михаило и Евтихије. — Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1967.
9. Миљковиќ-Пепек П. Живописот и прилепските зографи // Прилеп и прилепско низ историјата. — Прилеп, 1971. — С. 99–101.
10. Яковлева М. И. К вопросу о роли Фессалоники в византийской художественной жизни рубежа XIII–XIV вв. // Македония — Рим — Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков. — М.: КДУ, 2017. — С. 193–222.
11. Ćurčić S. Epirote input in Architecture of Byzantine Macedonia and Serbia around 1300 // Αφιέρωμα στον Ακαδημαϊκό Παναγιώτη Α. Βοκοτόπουλο. — Αθήνα: Καπόν, 2015. — P. 127–140.
12. Dimitrova E. The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the Issue of Aesthetical Re-branding // Патримониум.МК. — 2014. — No. 12. — P. 345–358.
13. Fundić L. A New Hermeneutical Proposal and Redating of the Wall Painting from the Church of Hagios Ioannis the Theologian in Veria // Δελτίον της Χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας. — 2015. — Т. 36. — P. 65–78.
14. Kalopissi-Verti S. Tendenze Stilistiche della Pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo // XXXI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — Ravenna, 1984. — P. 221–253.
15. Kalopissi-Verti S. Aspects of byzantine art after the recapture of Constantinople (1261 – c.1300): Reflection of imperial policy, reactions, confrontations with the Latins // Orient et Occident Méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux. — Paris: Édition A. et J. Picard, 2012. — P. 41–65.
16. Nicol D. Two Churches of Western Macedonia // Byzantinische Zeitschrift. — 1956. — Bd 49. — P. 96–105.
17. Sisyu J. The Painting of Saint George in Omorfokklisia, Kastoria and the Scene of the Koimisis of the Virgin Mary // Ниш и Византија. — 2004. — No. 3. — P. 279–292.
18. Stikas E. Une église des Paléologues aux environs de Castoria // Byzantinische Zeitschrift. — 51. — 1958. — P. 100–112.
19. Παννούλης Δ. Οι τοιχογραφίες των βυζαντινών μνημείων της Άρτας κατά την περίοδο του Δεσποτάτου της Ηπείρου. — Ιωάννινα: Εταιρία Ηπειρωτικών Μελετών, 2010. — 608 σ.
20. Fundić L. Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318) (Διδακτορική διατριβή). — Θεσσαλονίκη, 2013.

³ В своей диссертации Л. Фундич [20] собрала каталог памятников, которые можно связывать с эфирскими артелями или по крайней мере с их влияниями. В него вошли как памятники самого Эпира, так и Салоник, Верии и даже соседней Албании, поскольку эти территории в разное время входили в состав Эпирского деспотата.

21. Κίσσας Σ. Ομορφοκκλησία. Οι τοιχογραφίες του ναού του Αγίου Γεωργίου κοντά στην Καστοριά. — Beograd, Srpska akademija nauka i umetnost, 2008. — 56 p.
22. Παϊσιδου Μ. Η ανθρωπόμορφη Αγ. Τριάδα στον Άγιο Γεώργιο της Ομορφοκκλησίας // Ελληνική εταιρεία σλαβικών μελετών. — 2001. — Σ. 371–392.
23. Τσιγαρίδας Ε.Ν. Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά το 13ο αιώνα // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας. — 2011. — Τ. 21. — Σ. 123–156.

Название статьи. Фрески церкви Святого Георгия в Оморфокклинсии (Кастория) 1295–1317 годов и их художественный контекст

Сведения об авторе. Лихенко Анастасия Вячеславовна — аспирант. МГУ имени М. В. Ломоносова, Ленинские Горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. a.likhenko@gmail.com

Аннотация. Фрески церкви Святого Георгия в Оморфокклинсии близ Кастории — хорошо известный учёным памятник, который, как правило, лишь бегло описывается в общих работах. В экзонартексе храма сохранилась надпись, согласно которой он был построен и расписан «в царствование императора Андроника Палеолога с супругой Ириной и его сына Михаила с супругой Марией в 6795 (1286–1287) г.» Однако Михаил IX был коронован только в 1294 г., а женился в 1295 г., что даёт основание датировать фрески промежутком между 1295 г. (год свадьбы Михаила и Ксении-Марии) и 1317 г. (год смерти императрицы Ирины).

Сравнение фресок в Оморфокклинсии с другими памятниками конца XIII в. позволяет обнаружить в манере работавших здесь мастеров как отголоски «магистрального» искусства своего времени (Перивлепта в Охриде, Протат в Карее), так и некоторые черты, свидетельствующие о связи с эписирскими ансамблями (церкви Порта Панагия в Трикале, Святого Димитрия Кацуриса близ Арты) и памятниками славянской Македонии (церкви Святого Николая и Святых Архангелов в Прилепе), в свою очередь также связанными с эписирскими мастерами.

Ключевые слова: византийское искусство, монументальная живопись Северной Греции, палеологовский стиль, Кастория, искусство византийских провинций

Title. Frescoes of Saint George Church in Omorfokklisia, Kastoria (1295–1317) and Its Artistic Context

Author. Likhenko, Anastasia Viacheslavovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. a.likhenko@gmail.com

Abstract. Frescoes of Saint George Church in Omorfokklisia, Kastoria are a well-known monument which is usually briefly described in general, but till nowadays no special research dealt with this ensemble. In its exonarthex there is an inscription that provides the names of the emperor Andronikos II Palaiologos, his wife empress Eirene and his son Michael IX and also the date 6795 (1286–1287 A.C.). However, Michael IX was crowned in 1295 and got married in 1295 only. Thus, terminus post quem of the frescoes is 1295, while terminus ante quem is 1317 (the death of the empress Eirene).

After comparative analyses had been implied, we came to the conclusion that the style of its painters was to some extent under influence of the new stylistic trend, well known for the frescoes of St. Virgin Periblepta in Ohrid and the Protos in Karyes. On the other hand, it contains some features that are common for Epirote art and some ensembles in the Northern Macedonia, produced under Epirote influence.

Keywords: Byzantine art, monumental painting of the Northern Greece, Palaeologan style, Kastoria, art of Byzantine province

References

Chatzidakis M. Aspects de la peinture murale du 13 s. en Grece. *L'art byzantin du XIIIe siècle. Symposium de Sapočani*. Beograd, Faculté de philosophie, Département de l'histoire de l'art Publ., 1967, pp. 59–76 (in French).

Chatzitritifonos E. The Campanile of the Church of Saint George in Omorfokklisia near Kastoria. *Collection of Articles in Honor of Academician P. L. Vokotopoulos*. Athens, Kapon Publ., 2015, pp. 141–154 (in Greek).

Čurčić S. Epirote Input in Architecture of Byzantine Macedonia and Serbia around 1300. *Collection of Articles in Honor of Academician P. L. Vokotopoulos*. Athens, Kapon Publ., 2015, pp. 127–140.

Daniilia S.; Tsakalof A.; Bairachtari K.; Chrysoulakis Y. The Byzantine Wall Paintings from the Protaton Church on Mount Athos, Greece: Tradition and Science. *Journal of Archaeological Science*, 2007, no. 34, pp. 1971–1984.

Demus O. Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. *Berichte zum 11. Internationale Byzantinisten-Kongress*. Munich, In Kommission bei C. H. Beck Publ., 1958, pp. 1–63 (in German).

Dyatlova E. Frescos of Archangel Michael church in Prilep, Northern Macedonia: stylistic and iconographic specifics. *Vizantiiskii vremennik*. 2020, vol. 104, pp. 289–305 (in Russian).

Đurić V. *Vizantijske freske u Jugoslaviji (Byzantine Frescoes in Yugoslavia)*. Beograd, Jugoslavija Publ., 1974. 232 p. (in Serbian).

Fundić L. *H Mnimeiaki technē tou Despotatou tis Epeirou tin periodo tis dynasteias ton Komninon Aggelon (1204–1318)*, Ph. D. Dissertation. Thessaloniki, 2013 (in Greek).

Giannoulis D. *Oi toichografies ton byzantinon mnimeion tis Artas kata tin periodo tou Despotatou tis Epirou (The Frescoes of Byzantine Monuments of Arta in the Period of the Despotate of Epirus)*. Ioannina, Etaireia Epirotikon meleton Publ., 2010. 608 p. (in Greek).

Grabar A. The Artistic Climate during Palaeologan Period. *The Kariye Djami*, vol. 4. Princeton, Princeton University Press Publ., 1975, pp. 1–17.

Iakovleva M. On the Role of Thessaloniki in Byzantine Artistic Life on the Edge of 13th–14th Century. *Rim — Vizantiia: iskusstvo Severnoi Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov (Rome — Byzantium: Art of the Northern Greece from the Antiquity to the Middle Ages)*. Moscow, KDU Publ., 2017, pp. 198–222 (in Russian).

Kalopissi-Verti S. Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261– c.1300): Reflection of Imperial Policy, Reactions, Confrontations with the Latins. *Orient et Occident Méditerranéens au 13^e siècle. Les programmes picturaux*. Paris, Édition A. et J. Picard Publ., 2012, pp. 41–64.

Kalopissi-Verti S. Osservazioni iconografiche sulla pittura monumentale della Grecia durante il 13 secolo. *31 Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, Edizioni del Girossole Publ., 1984, pp. 191–220 (in Italian).

Kalopissi-Verti S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il 13 secolo. *31 Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna, Edizioni del Girossole Publ., 1984, pp. 221–253 (in Italian).

Kissas S. *Omorfokklisia. Oi toichografies tou naou tou Agiou Georgiou konta stin Kastoria (Omorfokklisia. Frescoes of the Church of Saint George near Kastoria)*. Beograd, Srpske akademije nauka i umetnost Publ., 2008. 56 p. (in Greek).

Lazarev V. *Storia della pittura bizantina*. Torino, Einaudi Publ., 1967. 497 p. (in Italian).

Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century. *Vizantijska umetnost početkom 14 veka. Naučni skup u Gračanici 1973 (Byzantine Art of the Beginning of 14th Century. Scientific Symposium of 1973 in Gračanica)*. Beograd, Filozofski fakultet, Odeljenje za istoriju umetnosti Publ., 1978, pp. 55–84.

Nicol D. The Byzantine Reaction to the Second Council of Lyons, 1274. *Studies in Church History*. 1971, vol. 7, pp. 113–146.

Nicol D. Two Churches of Western Macedonia. *Byzantinische Zeitschrift*, 1956, no. 49, pp. 96–105.

Paisidou M. Anthropomorphic Trinity in Saint George of Omorfokklisia. *Afieroma sti mnimi tou Sotiri Kissa (Dedication to Sotiris Kissas)*. Thessaloniki, University Studio Press Publ., 2001, pp. 371–392 (in Greek).

Popova O. S. *Puti vizantijskogo iskusstva (Paths of Byzantine Art)*. Moscow, Gamma press Publ., 2013. 458 p. (in Russian).

Safran L. Exploring Artistic Links Between Epiros and Apulia in the Thirteenth Century: The Problem of Sculpture and Wall Painting. *Despotato tis Epeirou*. Arta, O Skoufos Publ., 1992, pp. 455–474.

Sisyu J. The Painting of Saint George in Omorfokklisia, Kastoria and the Scene of the Koimisis of the Virgin Mary. *Nish i Vizantiija (Nish and Byzantium)*. 2004, no. 3, pp. 279–292.

Stikas E. Une église des Paléologues aux environs de Castoria. *Byzantinische Zeitschrift*, 1958, no. 51, pp. 100–112 (in French).

Tsigaridas E. N. Icons in Macedonia and Mount Athos in 13th century. *Deltion of Christian Archaeological Society*. 2000, vol. 21, pp. 123–156 (in Greek).

Zakharova A. V. Frescoes of Saint Nicholas Church in Manastir and the Main Trends of Painting of Macedonia in 13th Century. *Lazarevskie chteniia: iskusstvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy (Symposium in memoriam V. Lazarev: Art of Byzantium, Old Russia, Western Europe)*, 2012, vol. 4, pp. 123–136 (in Russian).



Илл. 82. Успение. Фреска. Церковь Святого Георгия в Оморфокклиси, Греция. 1295–1317.
Фотография Р. В. Новикова



Илл. 83. Сретение. Фреска. Церковь Святого
Георгия в Оморфокклиси, Греция. 1295–1317.
Фотография Р. В. Новикова



Илл. 87. Св. Нестор. Фреска. Церковь Святого
Георгия в Оморфокклиси, Греция. 1295–1317.
Фотография Р. В. Новикова



Илл. 84. Троица. Фреска. Церковь Святого Георгия в Оморфокклисии, Греция. 1295–1317.
Фотография Р. В. Новикова



Илл. 85. Св. Василий Великий. Фреска. Церковь Святого Георгия в Оморфокклисии, Греция. 1295–1317.
Фотография Р. В. Новикова



Илл. 86. Апостол (Иоанн Богослов?). Фреска. Церковь Святого Георгия в Оморфокклисии, Греция. 1295–1317 гг. Фотография Р. В. Новикова