

УДК: 75.046

ББК: 85.103(3)4

А43

DOI: 10.18688/aa200-7-76

М. О. Онуфриенко

«Небесная литургия» в монументальной живописи Македонии XV—XVI веков¹

Сцена «Небесная литургия» появляется в византийском искусстве в палеологовское время как «литургизированный» образ Царства Небесного. В искусстве православного мира XIV—XVIII вв. существует несколько вариантов иконографии этого сюжета, которые имеют схожую композицию, но не совпадают в деталях и достаточно сильно различаются.

Изображения «Небесной литургии» византийского времени изучены достаточно хорошо², в то время как поствизантийские сцены практически никогда не исследовались. Описания отдельных памятников встречаются в монографии Т. Цомбаниса «Н μεγάλη εἰσοδος στὴν εἰκονογραφία» [29]. Автор прослеживает историю иконографии, начиная с мотива шествия и предстояния в раннехристианских памятниках, и разделяет все известные ему произведения на несколько групп, исходя из иконографических различий образа Христа в центре композиции. Основным преимуществом этой работы является то, что Цомбанис рассматривает памятники всех регионов поствизантийского мира, не ограничиваясь одной страной или епархией. Однако он практически не анализирует композицию этого сюжета и приводит только формальное описание сцены.

Другие работы в основном затрагивают проблемы бытования литургических сюжетов в отдельных регионах поствизантийского мира. Так, Ж. Штефанеску [20] уделяет внимание преимущественно румынским памятникам, И. Спатаракис [19] — критским, а Е. М. Саенкова [12] и Т. Л. Никитина [9] — русским. При этом произведения, созданные на территории Охридской архиепископии и Печской патриархии (1557–1766), остаются практически не исследованными³.

В византийское время было выработано несколько иконографических типов «Небесной литургии», которые размещаются либо в куполе, либо в алтаре (центральной апсиде или жертвеннике). Все их можно разделить на две большие группы: первый тип — самый распространенный и, судя по всему, самый древний — представляет собой

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

² Среди основных исследователей следует назвать Т. Стародубцев [15], М. Томич Джурич [21], К. Уолтера [24], Т. Папамасторакиса [26].

³ За исключением нескольких статей, посвященных отдельным памятникам, где присутствует этот литургический сюжет. Например, см: [5] и [3].

изображение божественной службы, которую совершают небесные силы. Он формируется в начале XIV в. и существует на протяжении всего поствизантийского времени. Во втором изводе литургию служат земные клирики вместе со святыми.

Первый иконографический извод сюжета размещается в куполе или алтаре. Купольная композиция представляет собой шествие ангелов в диаконских и священнических одеждах, несущих Святые дары к престолу. Эта иконографическая схема может немного усложняться, развиваться, но суть остается неизменной. Судя по всему, впервые она появляется в росписи купола Кралево́й церкви в Студенице (1314)⁴. К этой же группе можно отнести роспись церкви Св. Георгия в Старо Нагоричино (1316–1318), Успения Богородицы в Грачанице (1320–1321), свв. Константина и Елены в Охриде (1380-е гг.) и ряд других, в том числе плохо сохранившиеся⁵.

В алтаре сцена «Небесная литургия» может помещаться как непосредственно в апсиде, так и на стенах рядом с ней. Она представлена в жертвеннике церкви Богородицы Перивлелты в Мистре (1350–1380), алтарной апсиде Дмитриевской церкви Маркова монастыря (1376/1377 г.) и других памятниках. Если в купольной росписи центром композиции являлся Христос Пантократор, вокруг которого шествовали ангелы, то в алтарных композициях таким центром становится Христос Великий архиерей, к которому подходят ангелы в одеяниях диаконов и священников. По сути, образ Великого архиерея является адекватной заменой центральному образу Спасителя в куполе.

Второй извод композиции представлен небольшим количеством памятников. К сожалению, все они сильно пострадали, так что практически ни в одном из них «Божественная литургия» не представлена полностью. Одной из особенностей этих росписей является то, что мотив Великого входа, который был в основе композиций первого извода, играет здесь не ведущую роль. Акцент смещается на изображения деталей реальной службы: литургию совершают не небесные силы и Христос, а земные клирики в обычном храме. Он представлен росписью барабана церкви Спасителя в Фессалониках (середина XIV в.) [25], декорацией южной стены церкви Св. Георгия в Агиос Георгиос (Иерапетра, Крит, вторая половина XIV в.), декорация каменного стола жертвенника церкви Св. Фанурия в Вальсамонеро (Крит, XV в.) [19, р. 293–335].

В поствизантийское время сцена «Божественная литургия» продолжает включаться в состав храмовых росписей. Часто она помещается в алтарь, как, например, в росписи Великой Лавры (1535 г.) и капеллы Св. Николая этого монастыря (1560 г.), собора монастыря Дохиар (1568 г.), Варлаам в Метеорах (1548 г.). Также, в росписи афонских храмов встречаются купольные композиции (соборы монастыря Ставроникита (1546 г.), Григориат (1768–1779)). Обыкновенным становится присутствие в центре композиции

⁴ Большинство исследователей (в частности К. Уолтер) считают самым ранним примером купольной композиции «Великий вход» роспись церкви Богородицы Олимпиотиссы в Элассоне, датируя ее 1295–1304 гг. (см.: [17]). Однако Г. Веленис высказал мнение, что роспись может быть датирована 1344/1345 г. Подробнее см.: [23].

⁵ К этой же группе следует добавить и остатки фресок в куполе жертвенника церкви Христа Спасителя монастыря Хора (1320–1321) в Константинополе. Подробнее об этих росписях см.: [22, р. 262–266; 26, с. 136].

Спаса Великого архиерея, стоящего за престолом и отправляющего процессию ангелов. В росписи алтарей Спаситель нередко изображается за престолом дважды: в начале шествия и принимающим Святые дары [28, с. 216] — это позволяет формально соотнести сцену с «Причащением апостолов», которое также помещается в алтаре, но ярусом ниже (как, например, в росписи собора монастыря Некреси или Варлаам).

В XV–XVI вв. на территории Македонии почти не возводятся купольные храмы, однако расписываются старые, так что византийская традиция декорации куполов образами Спаса Вседержителя и «Небесной литургии» продолжается. Эта литургическая сцена наглядно демонстрирует богоустановленность церковной службы, реальность присутствия Тела и Крови Христовой в причастии. Она дает видение непостижимого таинства, некую общую характеристику литургии, вечно совершающейся на небесах. Вместе с образом Спасителя они демонстрируют возможность спасения в лоне церкви, что было актуально в поствизантийское время.

«Небесная литургия» в куполе Успенского собора монастыря Трескавац (1480–1490-е гг.)⁶ — самая ранняя среди поствизантийских литургических сцен в Македонии (Илл. 93). В восточной части купола изображён престол; на нем лежит покрытый воздухом Младенец, которому поклоняются ангелы в лоратных одеяниях. Напротив него, в западной части, располагается пустой престол с киворием, по бокам от которого стоят два ангела, встречающие процессию Великого входа. Как показали Т. Стародубцев и Г. Бабич, один из престолов может пониматься как жертвенник или они оба могут являться престолами (как в росписи Печской патриархии, где на втором изображены Евангелие, копия и литургический свиток) [15, с. 398; 1, с. 378–380]. Поскольку в Трескаваце второй престол изображён пустым, можно предположить, что он является жертвенником, как то было в Кралевои церкви в Студенице и Успенской церкви в Грачанице. В таком случае, процессия ангелов со Святыми дарами отходит от жертвенника на западной стороне купола и идёт по направлению к востоку — к престолу, — а затем продолжает шествовать обратно на запад. По сути, две части этой композиции изображают единую процессию, которая перемещается по храму, совершая Великий вход.

Среди участников обряда представлены ангелы-диаконы: двое несут на голове дискос, покрытый воздухом⁷, а двое — потиры. Необычно, что в шествии не участвуют ангелы в одеждах священников, а также не изображено несение большого аэра — эти мотивы были характерны для поздне- и поствизантийских сцен Небесной литургии. Вероятно, в качестве образца художники использовали достаточно раннюю композицию, для которой еще характерно наличие двух престолов, служение исключительно ангелов-диаконов, но при этом уже сформировалось единое круговое движение композиции.

В XV в. в православном мире не встречается хорошо сохранных купольных изображений литургии⁸, поэтому трудно сказать, насколько уникальна эта роспись. Рассма-

⁶ О программе росписи и датировке см.: [8, с. 37–53; 14; 4, с. 35].

⁷ Дискос узнается с трудом: он почему-то имеет прямоугольную форму. Может быть, такая необычная форма — результат позднейших поновлений.

⁸ Декорации куполов церкви Троицы в Манасии, Богородицы в Калениче, Никольской церкви

тривая эволюцию купольных композиций XIV в., можно заметить, что первоначально росписи следуют схеме с двумя престолами, использовавшейся в Кралевој церкви Студеницы и Успения Богородицы в Грачанице. В этих сценах шествие располагалось с двух сторон симметрично и двигалось от жертвенника на западе к престолу на востоке; только в куполе церкви Богородицы Печской патриархии ангелы образуют единое круговое движение. Однако начиная с 1340-х гг. престол в западной части композиции исчезает, и остается только один восточный, который соответствует реальному престолу в алтаре — впервые это можно заметить в живописной декорации церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря. Вариант изображения с одним престолом лаконичнее, он акцентирует внимание только на самой процессии Великого входа и на Святых дарах. Благодаря этому Великий вход становится доминирующей темой в композиции. Единственным исключением, судя по всему, является роспись церкви Св. Николая в Йошанице (около 1430 г.), где представлена архаичная композиция с двумя престолами [15, с. 396]⁹. Начиная с середины XIV в. в процессию Великого входа добавляются образы священников (ангелов, одетых в священнические одежды). Впервые это встречается в росписи храма Высокие Дечаны (1345 г.).

Общая композиция сцены в соборе монастыря Трескавац похожа на «Небесную литургию» церкви Богородицы Одигитрии Печки патриаршей (1337 г.): в обеих сценах представлено два престола, которые разбивают единое движение процессии. Также их роднят и некоторые детали: одинаковое число участников процессии, характер их мерного движения, сходство поз, жестов и положения крыльев (в частности, почти одинаковы позы ангелов в лоратных одеяниях, поклоняющихся Младенцу на престоле).

Вряд ли кастирийские мастера, расписавшие собор в XV в. [14, с. 43–44], были носителями столь древней традиции. Скорее, художники (как в свое время мастера Йошаницы) сознательно избрали архаичный вариант композиции, который был распространен в первой половине XIV в. Можно осторожно предположить, что первоначальная декорация собора включала в себя именно такую сцену, и мастера XV в. восстановили ее¹⁰. В таком случае, она могла быть почти современна росписям Печи, и ее можно было бы широко датировать 1340–1350-ми гг. Однако, несмотря на возможность повторения существовавшей ранее росписи, проблема актуальности старой иконографии шире: ее необходимо понимать как часть общего ретроспективизма поствизантийской культуры, который, в данном случае имеет одну особенность.

Монастырь занимал высокое положение в сербском государстве: король Душан вы-

монастыря Йошаницы очень сильно утрачены. Прориси см.: [15, с. 394–397]. Хорошую сохранность имеет купол церкви монастыря Поганово (1499 г.), но там композиция стандартна для поствизантийского времени.

⁹ Роспись имеет очень большие утраты, так что сложно говорить о конкретных особенностях сцены.

¹⁰ Можно предположить, что собор был расписан полностью в 1340–1350-е гг. Сейчас имеются как достаточно сохранные участки XIV в. («Небесный двор» в северном куполе притвора, росписи капеллы Градислава), так и находящиеся под записями: ктиторийская композиция в нартексе и, скорее всего, Царский Деисус. (О живописи XIV в. см.: [2, с. 77–171]). Однако в XV в. собор был сильно поврежден, что вызвало необходимость перестройки верхней части наоса в 1480–1490-е гг. В XVI в. была перестроена восточная часть. Подробнее см.: [4, с. 168–177].



Рис. 1. Небесная Литургия. Роспись купола церкви св. Пантелеимона в Нерези. Вторая половина (последняя четверть?) XVI в. Фотография М.О. Онуфриенко

ступил ктитором росписей, а также даровал монастырю несколько сел [2, с. 82–86]. После завоевания этих территорий турками, Трескавац был освобожден от налогов [14, с. 46–47] — это позволяет считать, что он обладал достаточно высоким статусом в Османской империи¹¹. В использовании (или повторении) композиции XIV в. можно увидеть желание наглядно показать связь со временем основания монастыря, великим христианским прошлым этих земель, которое продолжается и под турецкой властью. Это может объяснить, почему мастера точно восстановили столь архаичную композицию или выполнили новую, с явной ориентацией на главный собор в прошлом независимой от Константинополя патриархии.

Сцене в куполе церкви Св. Пантелеимона в Нерези (вторая половина XVI в.)¹² вряд ли можно найти однозначный прототип или объяснить особенности ее композиции повторением первоначальной декорации (Рис. 1). Она обладает достаточно типичными для поствизантийского времени чертами: в процессии принимают участие не только ангелы-диаконы, но и ангелы-священники; а встречают шествие две фигуры Спаса Великого архиерея, стоящие за престолом.

Несмотря на высокий уровень работы художников XVI в., которые качественно поновили старую живопись, мастера не очень внимательно относились к выбору сюжетов: они нередко повторяли сцены, которые уже присутствовали в слое росписи XII в. [18, р. 98]. Видимо, у них были уже устоявшиеся представления о системе росписи хра-

¹¹ Во второй половине XV в. монастырь находился в личном владении митрополита Пелагонийского [14, с. 46–47].

¹² О поствизантийской декорации купола см.: [18, р. 97–98].

ма, поэтому «Небесную литургию» в куполе следует расценивать как следование сложившейся поствизантийской традиции.

Точная дата росписи не известна¹³, однако можно предположить, что она была создана примерно в последней четверти XVI в. Считается, что роспись Нерези выполнялась касторийскими мастерами, которые работали в церкви Св. Петки в Вуково (1598 г.)¹⁴, или носителями той же традиции [18, р. 98–99]. Члены этой артели видимо были как-то связаны с росписью церквей свв. Федоров в Добарско (1614 г.) и Св. Николы в Марице (XVI в.) [6, с. 35–36; 10, с. 241]. Вокруг церкви в Добарско выстраивается целый круг памятников, в которых на рубеже XVI—XVII вв. могли работать эти мастера: церковь Рождества Богородицы монастыря Слимница в Македонии (1612 г.), церковь Успения в Зерват в Албании (1605/1606 гг.) и другие. Не вдаваясь в подробности, можно сказать, что все эти церкви если не расписаны одной артелью, то принадлежат одной художественной традиции. В церквях в Добарско и Зерват имеется «Небесная литургия»: в первом случае она расположена в алтарном пространстве, а во втором — в куполе. Однако этот сюжет решается достаточно стандартно: престол с двух сторон фланкируют фигуры Спаса Великого архиерея; процессия ангелов-диаконов и ангелов-священников движется по кругу, при этом помимо Святых даров несколько ангелов несут большой аэр с изображением Спасителя. Похожие композиции можно встретить и в церквях Печской патриархии¹⁵: в церкви Успения в Смедерове (1560-е гг.) [11, с. 170], соборе монастыря Морача (1574 г.) [11, с. 174–176], Св. Георгия в Ломнице (1580 г.) [11, с. 179–181], соборе Архангельского монастыря в Кучевиште (1591 г.)¹⁶, Св. Николая в Ново-Хопово (1608 г.) [11, с. 204–207], Св. Николая в Озрене (1608/1609 гг.) [11, с. 207–208]¹⁷.

Композиция «Небесной литургии» в церкви Св. Пантелеимона в Нерези выделяется на фоне перечисленных выше памятников изображением кивория на четырех колонках, который располагается напротив престола. В сценах первой половины XIV в. такие балдахины накрывали жертвенник или второй престол, однако здесь их нет¹⁸. Ни в византийское, ни в поствизантийское время такая деталь не встречается. Отсутствие престола под киворием объясняется тем, что художники, зная некие древние образцы, либо не совсем понимали значение мотива, либо использовали его только как композиционный акцент.

В византийскую эпоху не встречается изображений Небесной литургии одновременно с двумя престолами и образом Спаса Великого архиерея. Как было показано выше, двупрестольные композиции практически исчезают к 1340-м гг.; а Спаситель в

¹³ В 1555 г. произошло землетрясение, во время которого церковь сильно пострадала. Соответственно, после этого она была расписана. Т. Цомбанис без каких-либо объяснений датирует эту роспись 1555 г., видимо, считая ее исполненной сразу после происшествия [29, с. 189].

¹⁴ О церкви см.: [16, с. 67–80].

¹⁵ Северные епархии Македонии входили в состав Печской патриархии.

¹⁶ О программе росписи и датировке см.: [13].

¹⁷ Росписи в Ново-Хопово и Озрене частично утрачены.

¹⁸ Роспись сильно пострадала: на ней просматривается большое количество условных тонировок в местах утрат. Так что можно было бы допустить, что вина за отсутствие второго престола лежит на времени и реставраторах, не реконструировавших утраты. Но при относительно хорошей сохранности изображения кивория и драпировок никаких остатков престола не прослеживается.

архиерейском облачении появляется в этой сцене примерно в середине XIV в. — в тот момент, когда к изображениям ангелов-диаконов добавляются образы ангелов-священников. Хотя ранние византийские сцены были знакомы мастерам поствизантийского времени¹⁹, вряд ли художники ориентировались на какой-то конкретный образец. Скорее, мастера использовали отдельную «древнюю» деталь в «современной» композиции.

Также в этой сцене отсутствует мотив перенесения большого воздуха с образом Спасителя, что не совсем характерно для «Небесной литургии» в церквях Печской патриархии. Однако он также отсутствует и в росписи купола церкви монастыря Морача и в Озрене — видимо, этот мотив был не очень популярен в этом регионе (в отличие от монастырей Афона и Метеор или Румынии).

В шествии Великого входа, помимо ангелов-диаконов и ангелов-священников, принимают участие шестикрылые серафимы, которые расположены на северной и южной сторонах купола, разбивая ритм шествия, а один — рядом с киворием. Изображения крылатых серафимов, участвующих в процессии, не встречаются в росписях храмов Печской патриархии второй половины XVI в. В византийском искусстве и поствизантийской живописи других регионов они изображались либо за престолом, либо напротив него, задавая еще один акцент композиции. Это можно увидеть в росписи Успения Богородицы в Грачанице, церкви Архангела Михаила Лесновского монастыря (ок. 1347 г.), монастырей Св. Николая Анапавса (1525 г.), Ставреникита на Афоне (1546 г.) и ряде других памятников. Нередко образы небесных сил помещаются над изображением Литургии, рядом с Христом Пантократором. В нартексе Никольской церкви в Топлички (1534/1535 гг.), серафимы и престолы с одной стороны, включены в общее шествие, а с другой — играют декоративную функцию, организуя углы сцены. Почти такое же решение встречается и в церквях свв. Константина и Елены и Богородицы Больнички в Охриде. Поэтому появление небесных сил в процессии Великого входа в куполе Нерези не является чем-то уникальным, хотя и не совсем обычно для этого региона и своего времени.

Судя по всему, их появление связано с упоминанием этих образов в текстах песнопений. Несмотря на то, что данная композиция никак не надписана, широко известны примеры, когда «Небесная литургия» подписывается либо цитатами из «Да молчит всякая плоть человека...», либо парафразами на этот текст²⁰. В песнопении рассказывается, как хоры небесных сил предводительствуются Господом, который приходит для того, чтобы быть принесенным в жертву и быть данным в пищу верующим. Этот текст, с одной стороны, и визуальные образы, с другой, могли повлиять на включение серафимов в композицию Нерези.

Все вышесказанное показывает, что мастера Нерези XVI в. пытались создать уникальную сцену, заимствуя отдельные детали из сложившейся в византийское время композиции. Судя по всему, такое решение является результатом поиска чего-то нового через соединение мотивов, бытовавших в поствизантийском искусстве, и архаичных элементов.

¹⁹ Литургия в куполе Трескаваца была если не возобновлена с сохранением иконографии, то написана заново с явной ориентацией на роспись собора Печской патриархии.

²⁰ Например, в росписи кафоликона Великой Лавры на Афоне (1535 г.), а также в большинстве русских памятников и на критских иконах.



Рис. 2. Небесная литургия. Роспись свода нартекса церкви св. Николая монастыря Топлички. 1534/1535 гг. Фотография М.О. Онуфриенко

Несмотря на то, что купольные церкви в поствизантийское время на территории Македонии — редкость, и чаще всего строились и расписывались бескупольные базилики, перекрытые цилиндрическим сводом, известно мало случаев перенесения сцены «Небесная литургия» на свод. Обычно она помещалась в алтарной части (как, например, в росписи церкви Успения Богородицы в Дивровуни (1603–1604 гг.)) или в центральной части свода (как в Богородичной церкви монастыря Побожье (1593 г.) [11, с. 190–191]²¹). Однако в церкви Св. Николая монастыря Топлички (1534/1535 гг.)²² эту сцену поместили в нартекс [7, с. 15–26; 27, с. 286–290] (Рис. 2).

Хотя живопись сильно утрачена, хорошо видно, что в центре свода размещается образ Спаса Пантократора, вокруг которого изображено шествие Великого входа. На восточной стороне — престол с Евангелием, по сторонам которого стоят ангелы с

кадилами; в углах композиции помещаются небесные силы (серафимы и престолы), а с южной стороны ангелы переносят большой воздух. В сцене отсутствует образ Спаса Великого архиерея, что не совсем обычно для «Небесной литургии».

В западной части композиции представлено четыре фигуры, две из которых практически полностью утрачены. Слева изображен человек в одеждах диакона, а за ним — епископ в омофоре. Длинная борода указывает на то, что это Василий Великий. В таком случае можно предположить, за ним следует Иоанн Златоуст: оба этих святителя прославились как авторы литургии, поэтому их включение в литургическую сцену вполне закономерно. Четвертая фигура в ряду утрачена полностью. Исходя из

²¹ Сейчас живопись XVI в. находится под записями XIX в.

²² Строительная история этой церкви достаточно сложная. Нынешняя церковь стоит на основании церкви XIV в., от которой сейчас сохранились только западная стена, западный вход и, вероятно, пол из каменных плит. Около 1534 г. к старой церкви XIV в. был пристроен нартекс такой же ширины, что и церковь. В 1536/1537 гг. наос был перестроен. В то же время или чуть позже были построены приделы с южной и северной стороны (южный сейчас разрушен). Церковь расписывалась в два этапа: сначала нартекс, а на следующий год — основной объем [7, с. 15–16; 27, с. 286–287].

симметричного характера всей композиции, можно предположить, что на этом месте располагался диакон. В северной части утрачены три фигуры, однако по остаткам орара с надписью «ἄγιος» и красных крыльев можно понять, что это были изображения ангелов-диаконов.

Контур утрат позволяет осторожно предположить, что то были ангелы-диаконы, переносящие большой воздух, — такая же сцена, как и в южной части композиции. В таком случае, никто из действующих лиц не переносит Святые дары, и всю сцену можно понимать как изображение «Перенесения плащаницы в Великую Пятницу». Это может объяснить отсутствие образа Спаса Великого архиерея, встречающего процессию. Такой сюжет встречается в наосе церкви Сошествия Св. Духа монастыря Добровэц (ныне Румыния), расписанной при молдавском государе Петре Рареше в 1527–1531 гг. [29, с. 107; 20, р. 76–77]. Центральное место в этой сцене занимает мотив перенесения ангелами Господской плащаницы (аэра с изображением тела Спасителя), который фланкируется шестикрылыми Серафимами спереди, и группой ангелов позади. Перед двумя Серафимами находится группа земных диаконов с кадилами, а замыкают шествие три святителя и три преподобных²³. Вся процессия движется слева направо к престолу с киворием, который в данном случае можно понимать как стол-гробницу, возвышающийся посреди храма, на который будет положен эпитафий.

Однако в Топличке на воздухе нет изображения Спасителя, что не позволяет понимать его как Господскую плащаницу; а на престоле лежит Евангелие, что исключает иные трактовки этого образа. Композиция этих сцен сильно отличается. К тому же нельзя отрицать, что на месте утраченных фигур были изображены ангелы-диаконы, несущие Святые дары.

Скорее всего, здесь представлена обычная сцена «Небесная литургия», на которую повлияли редкие византийские композиции типа росписи барабана церкви Спасителя в Фессалониках (середина XIV в.) [25, с. 116–130], жертвенника церкви Св. Фанурия в Вальсамонери (Крит, XV в.) [19, р. 301–302]. Правда, в данном случае мастера отказались от изображения мирян и богослужебных реалий. Изображение святых иерархов вместе с земными клириками позволяло выразить идею соборного единства Церкви и передать молитвенное состояние находящихся в храме — это было актуально в поствизантийское время. Видимо, акцент на идее зримого единства земной и небесной церкви стал причиной размещения этой сцены в притворе — части церкви, открытой абсолютно для всех людей.

С восточной стороны от «Небесной литургии» изображен Спас Эммануил в медальоне, а с западной — Богородица. На склонах сводов рядом с этими изображениями помещены пророки. Ниже, на стенах представлены циклы жития св. Николы и Богородицы, а в самом нижнем ярусе — стоящие фигуры святых. Декорация свода семантически никак не связана с остальными сценами. Свод образует отдельную зону, на которую перенесены сюжеты, характерные для куполов и сводов купольных храмов.

²³ К сожалению, многочисленные высолы на поверхности фрески не позволяют распознать, кто именно там изображен. Вряд ли можно исключать возможность присутствия Трех Вселенских святителей (свв. Василия Великого, Григория Богослова и Иоанна Златоуста), однако однозначно это утверждать не возможно.



Рис. 3. Небесная литургия. Роспись поперечного свода церкви свв. Константина и Елены в Охриде. 1380-е гг. Фотография М.О. Онуфриенко

Из-за сильной разницы масштабов фигур, чёткой очерченности каждой композиции создается ощущение, что они были искусственно соединены между собой. Зеленые отбивки по краям литургической сцены, имитирующие позем, нарисованный квадрат с декоративными листьями в углах вокруг центрального медальона со Спасителем, нарочитая группировка фигур по четверо ради создания ровной структуры — все это говорит в пользу приспособления композиции под не свойственный ей формат.

В целом, эта композиция близка «Небесной литургии» в росписи церквей свв. Константина и Елены (1380-е гг.) и Богородицы Больнички (1380-е гг.) в Охриде²⁴ (Рис. 3). Также, в этих сценах, как и в Топлички, отсутствует образ Спаса Великого архиеерея, вместо которого изображены два ангела, фланкирующие престол. В церкви Константина и Елены в северо-восточном углу изображены престолы и серафимы как участники процессии — это могло повлиять на выбор именно этих небесных сил по углам сцены в церкви Св. Николая.

Судя по всему, мастера знали такой принцип декорации сводов, разработанный в византийское время. Поэтому можно считать, что на формирование композиции в Топлички купольные росписи повлияли лишь опосредованно, а непосредственно — декорация сводов церквей типа ставроэпистегос²⁵. В пользу этого говорит «ква-

²⁴ Об этих сценах см.: [15, с. 394–395]. Видимо, композиции этих церквей опираются на сцены середины XIV в. типа купола Дечан, где еще нет образа Спаса в архиерейских одеждах, но уже исчез второй престол и появились изображения ангелов-священников.

²⁵ Композиция в своде этих церквей, в свою очередь, восходит к сценам в куполе. Рассматривая в целом росписи сводов церквей XVI–XVII вв., можно предположить, что, судя по набору сюжетов и особенностям их размещения, принцип декорации сводов церквей типа ставроэпистегос повлиял на

дратный», а не «круглый» формат сцены в своде Никольской церкви. Однако композицию в данном случае необходимо было разместить в центре цилиндрического свода, что повлекло за собой некоторые изменения: только один образ Господа в центре и необходимость заполнения угловых частей композиции. При этом «Небесная литургия» Богородичной церкви монастыря Побожье — ближайший аналог сцены в Топлички — лишена таких особенностей: она практически дословно повторяет купольную сцену²⁶.

Как своего рода следствие Фессалоникийского типа «Небесной литургии» следует также рассматривать изображение в алтарной части церкви Св. Николы в Зрзе (середина XVI в.) [8, с. 73–79]. В алтарной апсиде и на восточной стене представлена «Служба святых отец». Как показали Н. Митриевски и А. Гулевски, эта сцена, благодаря включению литургических текстов, а также ряда деталей, очень емко изображает архиерейскую литургию [3]. На южной стороне восточной стены, непосредственно с центральной апсидой изображен св. Кирилл Александрийской с потиром в руках, а за ним — Спиридон Тримифунтский с крестом.

В этой композиции художники сохранили только основную идею сцен типа Фессалоникийской или Критской — участие святителей в процессии Великого входа, которая здесь сократилась до двух человек и соединилась со сценой «Служба святых отец». Такое совмещение сцен напоминает роспись алтаря церкви Св. Димитрия Солунского Маркова монастыря (1366–1371 гг.), где их соединение происходит по такому же принципу [21].

Итак, в поствизантийской монументальной живописи Македонии продолжают использоваться все типы сцены «Небесная литургия», которые сложились в византийском искусстве. Их включение в систему росписи храма можно объяснить продолжением бытования схем палеологовского периода в искусстве Позднего средневековья.

Художники в целом следуют единой схеме композиции, размещая ее в куполе или алтарной части, однако существует несколько примеров обращения к схемам первой половины XIV в., как то произошло в росписи Нерези и Трескаваца. Если в последнем случае можно предположить наличие некоей композиции 1340–1350-х гг., которая была восстановлена в 1480-е гг., то в первом — налицо сознательное стремление архаизировать сцену. Остается не совсем понятным выбор в пользу архаической композиции в последнем памятнике. С одной стороны, это можно было бы связать с древностью собора, желанием создать сцену, «якобы современную» остальной росписи. Однако с другой, эта идея не находит подтверждения в других древних памятниках: например, в церкви монастыря Морача (середина XIII в.) композиция в куполе 1574 г.

росписи сводов поствизантийских церквей. Несколько образов Господа в медальонах, размещенных вдоль свода, лягут в основу декорации верхней зоны базилик поствизантийского времени. В зависимости от размеров церкви они могут дополняться образами Богородицы и архангелов, но сама схема остается неизменной.

²⁶ Также, там изображены два образа Господа по сторонам престола. Видимо, первоначально они оба были одинаковыми и одеты в архиерейские одежды, однако поновители XIX в. представили одно из них старцем и наделили треугольным нимбом.

не имеет никаких архаичных черт. Видимо, это необходимо расценивать как свободное иконографическое творчество художников.

Сравнивая сцену «Небесная литургия» в памятниках Македонии с другими регионами, можно заметить тесную связь с искусством остального поствизантийского мира. Однако имеются и некоторые особенности. Так, эта сцена почти не встречается в росписи алтарной апсиды²⁷, как то нередко бывало в памятниках Сербии или Афона, но она чаще занимает пространство в куполе или на своде, либо включается в сцену «Служба святых отец» (что встречалось в искусстве Македонии XIV в.). В композиции не часто используется мотив несения большого воздуха, зато имеются сцены с земными диаконами и святителями, что также можно расценивать как продолжение традиций македонского искусства византийского времени. Все это позволяет говорить о своеобразии литургических сцен в поствизантийском искусстве Македонии.

Литература

1. Бабић Г. Литургијске теми на фрескама у Богородичној цркви у Пећи // Архиепископ Данило II и његово доба. Међународни научни скуп поводом 650 година од смрти, децембар 1989. — Београд, 1991. — С. 378–380.
2. Глигоријевић-Максимовић М. Сликаство XIV века у манастиру Трескавац // Зборник радова Византолошког института. — Београд: Византолошки институт САНУ, 2005. — 42. — С. 77–171.
3. Гулевски А., Митиревски Н. Вход со Евангелие, проскомидија, голем вход и раздробление во иконографијата на претставата литургиска служба на светите отци во црквата св. Никола во с. Зрзе, Прилепско // Митиревски Н. Студии за живописот од Западна Македонија XV–XVIII век. — Скопје, 2009. — С. 235–253.
4. Касапова Е. Архитектурата на црквата Успение на Богородица — Трескавац. — Скопје, 2009. — 243 с.
5. Марковић М., Стевановић Б. Сликани програм у куполе цркве Светог Ђорђа у Добриловни // Зограф. Часопис за средњовековну уметност. — Београд, 2018. — 42. — С. 209–229.
6. Минчева К., Ангелов С. Църкви и манастири в югозападна България от XV–XVII в. Част I. — София, 2007. — 48 с.
7. Митриевски Н. Споменници на фрескоживописот од XVI и XVII век во Демирхисарско. — Прилеп, 2003. — 170 с.
8. Митриевски Н. Фрескоживописот во Пелагонија. Од средината на XV до карјот на XVIII век. — Скопје, 2009. — 360 с.
9. Никитина Т. Л. Иконография Великого входа в русской монументальной живописи XVII века // 14 Научные чтения памяти Ирины Петровны Болотцевой (1944–1995). — Ярославль, 2010. — С. 43–53.
10. Панайтова Д. Църквата Св. Петка при Вуково // Известия на института за изобразителни изкуства. — 1965. — Т. 8. — С. 221–254.
11. Петковић С. Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614. — Нови Сад, 1965. — 254 с.
12. Саенкова Е. М. О некоторых особенностях иконографии Великого Входа в древнерусском монументальном искусстве // Искусство христианского мира. — Вып. 8. — М., 2004. — С. 144–151.
13. Серафимова А. Кучевишки манастир Свети Архангели. — Скопје, 2005. — 459 с.
14. Смолчић-Макуљевић С. Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичног Успења // Зборник Матице србске за ликовне уметности. — 2009. — 37. — С. 43–79.
15. Стародубцев Т. Представа Небеске литургије у куполи // Трећа југословенска конференција византолога. — Крушевац, 2000. — С. 381–415.

²⁷ За исключением, разве что, церкви вмч. Георгия Победоносца «тис Политиас» в квартале Иконному в Кастории.

16. Стефанов П. Фрескови надписи и графити в Вуково (1598). // *Palaeobulgarica* / Старобългаристика. — 1989. — No. 1. — С. 67–80.
17. Constantinides E. The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly, Vol. I–II. — Athens, 1992. — 401 p. (I), 24 p. (II).
18. Sinkević I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. — Wiesbaden: Riechert Verlag, 2000. — 209 p.
19. Spatharakis I. Representations of the Great Entrance in Crete // *Spatharakis I. Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*. — London, 1996. — P. 293–335.
20. Ștefănescu J. D. L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient. — Bruxelles, 1936. — 191 p.
21. Tomić Đurić M. To Picture and To Perform: The Image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir // *Зорграф. Часопис за средњовековну уметност*. — Београд, 2015. — Бр. 39. — С. 129–150.
22. Underwood P. A. The Karye Djami. Vol. 1: Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes. — New York: Pantheon, 1966. — 321 p.
23. Velenis G. L'église Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos // *Зорграф. Часопис за средњовековну уметност*. — Београд, 1998. — 27. — P. 103–112.
24. Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. — Variorum Publications. London, 1982. — 279 p.
25. Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου Ε. Ναός του Σωτήρος Χριστού Θεσσαλονίκη. — Αθήνα: Εκδοσεις Καπόν, 2008. — 134 σ.
26. Παπαμαστοράκης Τ. Ο διακόσμος του τρούλλου των ναών της Παλαιολόγειας περιόδου στη Βαλκανική χερσονήσο και την Κύπρο. — Αθήνα, 2001. — 391 σ.
27. Τσάμπουρας Θ. Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την προίχη του Γράμμου κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα: ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουτσικό. Τ. 1. — Θεσσαλονίκη, 2013. — 432 σ.
28. Τσέλιγκα-Αντουράκη Α. Ένα εικονογραφικό άπαξ στην αψίδα του Ιερού Βήματος των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Χρύσαφα Λακωνίας (1620) // *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*. — Αθήνα, 2013. — 34. — С. 215–226.
29. Τσομπάνης Τ. Η μεγάλη είσοδος στην εικονογραφία. — Θεσσαλονίκη, 1997. — 280 σ.

Название статьи. «Небесная литургия» в монументальной живописи Македонии XV–XVI веков

Сведения об авторе. Онуфриенко Максим Олегович — аспирант. Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, Москва, Российская Федерация, 119991. maksimonufrienko@icloud.com

Аннотация. В статье рассматриваются сцены «Небесная литургия», в монументальной живописи Македонии в XV–XVI вв. В это время продолжают использоваться оба иконографических извода этого сюжета, которые сложились в византийском искусстве. Чаше всего они размещаются в куполе и алтарной части. Их включение в систему росписи храма можно объяснить продолжением бытования схем палеологовского периода. Художники в целом следуют единой схеме композиции: ангелы-диаконы и ангелы-священники шествуют со Святыми дарами к престолу, рядом с которым стоят две фигуры Христа Великого архиеерея. Однако существует несколько примеров обращения к схемам первой половины XIV в., как то произошло в росписи собора Успения Богоматери монастыря Трескавац (1480-е гг.) и церкви св. Пантелеимона в Нерези (вторая половина XVI в.). Также известны два памятника, на которые повлияли редкие византийские композиции типа росписи барабана церкви Спасителя в Фессалониках (середина XIV в.) и жертвенника церкви св. Фанурия в Вальсамонери (Крит, XV в.) — это роспись нартекса Никольской церкви монастыря Топлички (1534/1535 гг.) и Никольской церкви в Зрзе (середина XVI в.). В первом случае к ангельскому шествию Великого входа добавляются образы земных диаконов, а также свв. Василия Великого и, предположительно, Иоанна Златоуста. Изображение святых иерархов вместе с земными клириками позволяло выразить идею соборного единства Церкви и передать молитвенное состояние находящихся в храме. Во втором — мотив «Великого входа» включается в сцену «Служба святых отец», что напоминает сцену в алтаре церкви Св. Димитрия Солунского Маркова монастыря. Все это позволяет говорить о своеобразии литургических сцен в поствизантийском искусстве Македонии.

Ключевые слова: литургические сюжеты, Небесная литургия, поствизантийское искусство, искусство Македонии, монастырь Топлички, монастырь Трескавац

Title. The *Divine Liturgy* in the Wall Paintings of the 15th–16th Centuries in Macedonia

Author. Onufrienko, Maksim Olegovich — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation. maksimonufrienko@icloud.com

Abstract. The article examines the *Divine Liturgy* scenes in the wall paintings of the 15th–16th centuries in Macedonia. At this time, both iconographic versions of the *Divine Liturgy* plot, which developed in Byzantine art, were still used. Frequently these scenes are located in the dome or altar apse. Their inclusion in the wall decoration can be explained by the continuation of the usage of the Paleologan period schemes. Artists follow a single compositional scheme: angels-deacons and angels-priests march with the Holy Gifts to the altar, next to which there are two figures of Christ the High Priest. However, there are several examples of referring to the first half of the 14th-century schemes: Assumption Cathedral of Treskavac Monastery (1480s) and St. Panteleimon Church at Nerezi (second half of the 16th century). Also, there are two churches, which were influenced by the rare Byzantine compositions such as the drum painting of the Savior Church in Thessaloniki (mid-14th century) and the altar of St. Fanourios church in Valsamonero (15th century). There are the narthex frescoes of St. Nicholas church of the Toplici monastery (1534/1535) and St. Nicholas church in Zrze (mid-16th century). In the first case, the angelic Great Entrance procession was supplemented with the images of earthly deacons as well as Sts. Basil the Great and, presumably, John Chrysostom. The depiction of the holy hierarchs together with earthly clergy express the idea of the conciliar unity of the Church and convey the state of prayer of those in the church. In the second case, the *Great Entrance* motif is included in the *Officiating Bishops* scene, which resembles the altar program of St. Demetrius church of Markov Monastery. So, liturgical plots in Macedonian post-Byzantine art had some originality.

Keywords: Liturgical Plots, Divine Liturgy, Post Byzantine Art, Macedonian Art, Toplica Monastery, Treskavec Monastery

References

Babić G. Liturgijske teme na freskama u Bogorodičnoj crkvi u Peći. (The Liturgical Plots in the frescoes of the Theotokos Church in Pech). *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba. Međunarodni naučni skup povodom 650 godina od smrti, decembar 1989* (Archbishop Danilo II and His Time. The international Scientific Conference in honor of the 650th anniversary of death, December, 1989). Beograd, 1991, pp. 378–380 (in Serbian).

Constantinides E. *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elason in Northern Thessaly*, vol. 1–2. Athens, 1992. 401 p. (vol. 1), 24 p. (vol. 2).

Glorigorijević-Maksimović M. Slikarstvo XIV veka u manastiru Treskavcu (The 14th Century Painting in the Treskavec monastery). *Zbornik radova Vizantološkog instituta* (Proceedings of the Byzantine Institute). Beograd, Vizantološki institut SANU, 2005, no. 42, pp. 77–171. (in Serbian).

Gulevski A.; Mitrevski N. Vhod so Evangelie, proskomidija, golem vhod i razdroblenie vo ikonografijata na pretstavata liturgiska služba na svetite otci vo crkvata sv. Nikola vo s. Zrze, Prilepsko (The Entrance of the Gospel, the Proskomide, the Great Entrance and the Melismos in the Iconography of the Holy Fathers in the Church of St. Nicholas at the Village of Zrze near Prilep). *Studii za živopisot od Zapadna Makedonija XV–XVIII vek* (Studies of Fresco Paintings from Western Macedonia). Skopje, 2009, pp. 235–253 (in Macedonian).

Kasapova E. *Arhitekturata na crkvata Usenie na Bogorodica – Treskavac* (Architecture of the Church of the Dormition of the Holy Mother of God – Treskavec). Skopje, 2009. 243 p. (in Macedonian).

Kourkoutidou-Nikolaidou E. *Naos tou Sōtēros Christou Thessalonikē* (The Church of Christ the Savior in Thessaloniki). Athens, Ekdoseis Kapon Publ., 2008. 134 p. (in Greek).

Marković M., Stevanović B. Slikani program u kupole crkve Svetog Dzordza u Dobrilovni (The Painted Program in the Dome of the Church of St. George in Dobrilovina) // *Zograf. Časopis za srednovkovnu umetnost* (Zograph. Journal of Medieval Art). Beograd, 2018, no. 42, pp. 209–229 (in Serbian).

Mincheva K., Angelov S. *Tarkvi i manastiri v jugozapadna Balgariya ot XV–XVII v.* (Churches and Monasteries in the South-West Bulgaria of the 15th–17th c.), vol. 1. Sofia, 2007. 48 p. (in Bulgarian).

Mitrevski N. *Freskoživopisot vo Pelagonija. Od sredinata na XV do karjot na XVIII vek* (The Fresco Painting in Pelagonia from the Middle of the 15th to the End of the 17th Centuries). Skopje, 2009. 360 p. (in Macedonian).

Mitrevski N. *Spomenici na freskoživopisot od XVI i XVII vek vo Demirhisarsko* (Monuments of Fresco Decoration from the 16th and 17th Century in the Demir Hisar Region). Prilep, 2003. 170 p. (in Macedonian).

Nikitina T. L. Ikonografia Velikogo vkhoda v russkoi monumental'noi zhivopisi 17 veka (Iconography of the Great Entrance in Russian Wall Painting of the 17th century). *14 Nauchnye chteniia pamiati Iriny Petrovny*

Bolottsevoi (1944–1995) (14th Scientific conference in memory of Irina Petrovna Bolotseva (1944–1995)). Iaroslavl', 2010. pp. 43–53. (in Russian).

Panaytova D. Tsarkvata Sv. Petka pri Vukovo (The St. Petka Church in Voukovo). *Izvestiya na instituta za izobrazitelni izkustva (Proceedings of the Institute of fine arts)*. 1965, vol. 8, pp. 221–254 (in Bulgarian).

Papamastorakēs T. *O diakosmos tou troullou tōn naōn tēs Palaiologeias periodou stē Balkanikē chersonēso kai tēn Kypro (The decoration of the dome of the temples of the Palaiologan period in the Balkan Peninsula and Cyprus)*. Athēna, 2001. 391 p. (in Greek).

Petković S. *Zidno slikarstvo na području Pečke patrijaršije 1557–1614 (Wall Painting in the Area of the Pech Patriarchy 1557–1614)*. Novi Sad, 1965. 254 p. (in Serbian).

Saenkova E. M. About Some Features of the Iconography of the Great Entrance in Ancient Russian Monumental Art. *Iskusstvo khristianskogo mira (Art of the Christian World)*. Moscow, 2004, vol. 8, pp. 144–151 (in Russian).

Serafimova A. *Kučeviški manastir Sveti Arhangelj (Monastery of Kučevište, The Church of the Holy Archangels)*. Skopje, 2005. 459 p. (in Macedonian).

Sinkevič I. *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*. Wiesbaden, Riechert Verlag Publ., 2000. 209 p.

Smolčić-Makuljević S. Manastir Treskavac u 15. veku i program zidnog slikarstva naosa crkve Bogorodičnog Uspenja (The Treskavac Monastery in the 15th Century And the Programmed of Fresco Painting of the Nave in the Church of the Dormition of the Mother of God). *Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti (Matica Srpska Journal of Fine Arts)*, no. 37, 2009, pp. 43–79 (in Serbian).

Spatharakis I. Representations of the Great Entrance in Crete. *Studies in Byzantine Manuscript Illumination and Iconography*. London, 1996, pp. 293–335.

Starodubcev T. Predstava nebeske liturgije u kupoli (The Performance of Heavenly Liturgy in the Dome). *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa (The Third Yugoslavian Byzantine Conference)*. Kruševac, 2000, pp. 381–415 (in Serbian).

Ștefanescu J. D. *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient (The Illustration of Liturgies in the Art of Byzantium and the East)*. Bruxelles, 1936. 191 p. (in French).

Stefanov P. Freskovi nadpisi i grafiti v Vukovo (1598) (Fresco Inscriptions and Graffiti in Voukovo (1598)). *Palaeobulgarica*, no. 1, 1989, pp. 67–80 (in Bulgarian).

Tomich Dzurich M. To Picture and To Perform: The Image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir. *Zograf. Chasopis za srednovekovnu umetnost (Zograph. Journal of Medieval Art)*. Beograd, 2015, no. 39, pp. 129–150.

Tsampouras T.H. *Ta kallitechnika ergastēria apo tēn periochē tou Grammou kata to 16o kai 17o aīōna: zōgraphoi apo to Linotopi, tē Grammōsta, tē Zerma kai to Mpourmpoutsiko (The art workshops from the area of Grammos during the 16th and 17th century: painters from Linotopi, Grammōsta, Zerma and Bourboutsiko)*, vol. 1. Thessalonikē, 2013. 432 p. (in Greek).

Tselinka–Antourakē L. Ena eikonographiko apax stēn apsida tou Ierou Bēmatos tōn Agiōn Tessarakonta sta Chrysapha Lakōnias (1620) (An Iconographic Hapax in the Arch of the Holy Bema of Agios Tessarakontas in Chrysafa, Laconia (1620)). *Deltion tēs Christianikēs Archaialogikēs Etaireias (Bulletin of the Christian Archaeological Society)*, no. 34, 2013, pp. 215–226 (in Greek).

Tsompānēs T. *Ē megalē eisodos stēn eikonographia (The Iconography of the Great Entrance)*. Thessalonikē, 1997. 280 p. (in Greek).

Underwood P. A. *The Karye Djami. Vol. 1: Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*. New York, Pantheon Publ., 1966. 321 p.

Velenis G. Eglise Panagia Olympiotissa et la chapelle de Pammacaristos. *Zograf. Chasopis za srednovekovnu umetnost (Zograph. Journal of Medieval Art)*. Beograd, 1998, no. 27, pp. 103–112 (in French).

Walter Ch. *Art and Ritual of the Byzantine Church*. London, Variorum Publ., 1982. 279 p.



Илл. 93. Небесная литургия. Роспись купола церкви Успения Богородицы монастыря Трескавац. 1480-е гг.
Фотография М.О. Онуфриенко