

ВЛИЯНИЕ ИМПЕРАТОРСКОЙ ПРОБЛЕМАТИКИ НА МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ СЕРБИИ XIV в. НА ПРИМЕРЕ КОМПОЗИЦИИ «НЕБЕСНЫЙ ДВОР» В УСПЕНСКОЙ ЦЕРКВИ МОНАСТЫРЯ ТРЕСКАВАЦ

Е. А. НЕМЫКИНА

Статья посвящена анализу иконографических особенностей фресковой композиции «Небесный двор» (ок. 1340 г.) Успенской церкви монастыря Трескавац в свете императорской тематики, активное обращение к которой характерно для монументальной живописи Сербского государства в XIV в.

С кон. XIII в. Сербия вступает в новую фазу своего развития — наступает т.н. «имперский период» (кон. XIII в. — сер. XIV в.). Сербские правители значительно расширяют границы своей державы за счет завоеванных византийских владений. Область Македонии, где располагается монастырь Трескавац, была присоединена к Сербии королем Стефаном Душаном (1308–1355), ставшим ктитором живописного убранства Успенского храма.

Период правления этого сильнейшего на тот момент государя на Балканах отмечен двумя важными историческими фактами: провозглашением сербского патриархата и венчанием Стефана Душана на царство. Оба события произошли без учета мнения Константинополя и даже вопреки ему. Усиление политических позиций Сербского государства в XIV в. и стремление Душана Сильного видеть свою страну на равных позициях с Византийской империей, а себя самого — с византийским василевсом выводит на первый план важную для искусства всего региона императорскую проблематику.

В статье рассматривается гипотеза о роли влияния имперской идеи, захватившей Душана, на иконографию сцены «Небесного двора», которая к тому же не является единственным примером подобного рода, но существует в контексте других фресковых композиций, появившихся во многом благодаря государственной идеологии того времени.

Самый ранний пример композиции «Небесный двор» — ок. 1340 г. — известен нам по фресковым росписям церкви Успения Богородицы монастыря Трескавац близ Прилепа на территории современной Македонии (ил. 1). Сцена располагается в северном куполе притвора храма и состоит из нескольких частей. В скупье купола — Христос в царской одежде с закругленной короной и надписью «Иисус Христос, Царь Царей». Под изображением Христа — богато украшенный Престол уготованный (Этимасия) с Евангелием, к которому склоняются Богородица-Царица и святой в торжественном одеянии и с короной, которого



Ил. 1. Небесный двор. Северный купол притвора церкви Успения Богородицы монастыря Трескавац, Македония. Ок. 1340 г. Фото Е. А. Немыкиной

чаще всего идентифицируют как царя Давида¹. В кольце барабана — композиция, иллюстрирующая Псалом 44 и текст Псевдо-Дионисия Ареопагита о небесной иерархии, где все небесные чины и святые воины облачены в аристократические одеяния.

Одним из иконографически близких источников данной сцены является композиция «Небесная литургия», широко распространенная в греческой живописи. Росписи в куполе, схожие с трескавацкими, можно найти в более ранних памятниках на о. Кипр (храмы Панагии Теотокос в Трикомо, нач. XII в.; Панагии Канакарии в Литранкоми, XII в.; Св. Епифания в Лиси, XIII в.). Однако специфика интересующего нас варианта заключается в наличии царских одеяний, а также в размещении святых воинов в простенках окон барабана вместо традиционных для этого места изображений пророков.

¹ Существует также предположение, что это св. Иоанн Креститель (см.: *Смолчич-Макуљевић С. Царски деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичног Успења // Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13. мај 2000. Студије и монографије / Л. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, уред. Београд, Крушевац, 2002. Књ. 2. С. 464). Однако примеры изображения этого святого в таких торжественных одеяниях нам неизвестны.*

Исследователи не раз обращались к теме иконографических особенностей росписи притвора в церкви Успения Богоматери в Трескаваце. П. Мийович наделая «Небесный двор» эсхатологическим содержанием, аргументируя свою точку зрения наличием Этимасии, связанной с темой Страшного Суда. Изображения Богородицы-Царицы и святых воинов в богатых одеждах ученый соотносил с Псалмом 44 и «Менологием» Христофора Митиленского, а образ Богородицы интерпретировал как персонификацию Церкви, ссылаясь в том числе на отдельные элементы Ее одежды². Ц. Грозданов объяснял композицию в куполе притвора Трескаваца литургическим влиянием специфического варианта Великого входа, где образ Христа-Царя воспринимается как евхаристическая жертва³. С. Радойчич связывал данную сцену с текстами Псевдо-Дионисия Ареопагита и Псалма 44, а также трактовал ее как соединение небесного и земного миров⁴.

С нашей точки зрения, ряд иконографических особенностей данной композиции, о которых речь пойдет ниже, выдвигает на первый план проблему идеологической (в данном случае — политической) составляющей сербского искусства. Настенные росписи в храмах Сербии, в состав которой в XIV в. входила и территория с монастырем Трескавац, невозможно воспринимать вне связи с историческим контекстом. В XIV в. многие из исходных парадигм, свойственных магистральной линии художественного развития, видоизменяются под давлением воли заказчика, которая, как известно, играла одну из ключевых ролей в монументальной живописи как Сербии, так и Византии. Усиление политических амбиций Сербского государства в XIV в., так же как стремление сильнейшего в его истории правителя — Стефана Душана, являвшегося заказчиком росписи монастыря Трескавац, — видеть свою страну на равных позициях с Византийской империей, а себя самого — с византийским василевсом, выводит на первый план императорскую проблематику для искусства всего региона.

Тема императорской власти в Византии, изучение ее роли и значения представляет интерес для широкого круга ученых, в том числе и искусствоведов, нередко рассматривающих в ее контексте различные архитектурные, иконографические и другие художественные особенности византийского искусства⁵. Политика и художественная жизнь были тесно переплетены на протяжении все-

² См.: *Мијовић П.* Царска иконографија у српској средњовековној уметности // Старинар. 1968. № XVIII. С. 103–117.

³ См.: *Грозданов Ц.* Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите војни во живописот од XIV и од XV век во Трескавец // Културно наследство XII–XIII. Скопје, 1988. С. 5–20.

⁴ См.: *Радойчић С.* Старо српско сликарство. Нови Сад, 2010. С. 153–155.

⁵ См.: *Беляев Д. Ф.* BYZANTINA: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Кн. 1: Обзор главных частей Большого Дворца византийских царей. СПб., 1891; *Грар А.* Император в византийском искусстве. М., 2000; *Freze A.* Byzantine Octagon Domed Churches of the 11th Century and the Roman Imperial Architecture // Актуальные проблемы теории и истории искусства / С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова, ред. СПб., 2015. Вып. 5. С. 277–286 (в том числе список литературы к данной статье); *Djurić V. I.* L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige // Byzantium and Serbia in the 14th Century. National Hellenic Research Foundation. Institute For Byzantine Research. International Symposium 3 / E. Papadopulu, D. Dialety, ed. Athens, 1996. P. 23–56; *Magdalino M.* Manuel Komnenos and the Great Palace // Byzantine and Modern Greek Studies. 1978. Vol. 4. Issue 1. P. 101–114; The Emper-

го многовекового существования Византии. Как отмечает А. Грабар, проникновение церковной иконографии в императорское искусство подчеркивало православную веру монарха⁶, которая, в свою очередь, являлась главным залогом его права, дарованного Богом, на занимаемый им престол. Представление об императоре как о высшем звене государственной иерархии Византия получила в наследство от древнеримского императорского культа. Начиная с правления первого римского императора Октавиана Августа (27 г. до н.э. — 14 г. н.э.) и в течение всего последующего периода существования Римской империи такие понятия, как «непобедимый император» и «вечный Рим», составляли основу официальной государственной идеологии. В Италии и западных провинциях преклонение перед императором выражалось в почитании гения живых и обожествленных почивших императоров, а на Востоке — в почитании правящего государя. С течением времени представление о высшей природе власти правителя, являвшегося представителем божества на земле, только укреплялось⁷. Впоследствии в христианской Византии прочно утвердилось ассоциативное сопоставление земной и небесной монархий, что прекрасно вписывалось в общую систему представлений, согласно которым глава небесного царства — Бог — через помазание на престол передает управление земными делами императору и налагает на него ответственность за благо подданных.

С IV в. начинаются поиски новых изобразительно-содержательных формул, которые могли бы удовлетворить требованиям и церкви, и государства и — что немаловажно — быть понятными простому населению огромной империи, осуществлявшей постепенный переход от языческого мировоззрения к христианскому. Неудивительно, что попытка осмысления содержания и значения самого понятия «Бог» приводит к тому, что образ Христа наделяется отдельными чертами, присущими традиционным изображениям императора: осознание Христа, стоящего на высшей ступени небесной, сакральной, иерархии, происходило в том числе через параллель с высшим звеном земной, светской, иерархии — императором⁸.

Процесс слияния императорской тематики с христианской иконографией завершается к IX в. Императорский контекст не всегда считается столь же легко, как в ранневизантийских памятниках, однако в периоды активизации имперской идеи ее воздействие на живопись весьма ощутимо если не через прямые сопоставления, то через образные ассоциации, что было свойственно метафизической по своей сути византийской живописи⁹.

ors House. Palaces from Augustus to the Age of Absolutism. Berlin / M. Featherstone, J.-M. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt, ed. Boston, 2015; etc.

⁶ См.: *Грабар*. Указ. соч. С. 185.

⁷ См.: *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры. М., 1975. С. 79–80.

⁸ В частности, в ранневизантийский период образ Христа вводился в иконографию государственных изображений, например, на императорских или консульских диптихах, отправляемых в качестве подарка официальным лицам. Также изображение Христа появляется как *clupeus* — форма изображения императора на круглом щите (см.: *Бельтинг Х.* Образ и культ: История образа до эпохи искусства. М., 2002. С. 130).

⁹ Например, в IX в. в византийском сборнике законов «Эпанахога», одном из важнейших письменных источников, была разработана теория об отношениях императора и патриарха,

В средневизантийский период (2-я пол. IX–XII вв.) изображения земных владык не исчезают полностью из монументальной церковной живописи, однако по сравнению с более ранними памятниками им отводится гораздо более скромное место и подчеркивается их подчиненная роль в отношении Христа и Богородицы¹⁰, но характерно, что во время правления Македонской династии (867–1056) образ императора связывают с образами Христа, Богородицы и святых, а представление о проявлении божественной власти через земных владык вновь выходит на первый план, что отражается и на искусстве в целом, и на придворных церемониалах, то есть в той области, где императорская идеология проявляется наиболее наглядно¹¹.

В поздневизантийском искусстве, вместе с возрождением Византийской империи после латинского завоевания, при династии Палеологов, совершается очередная попытка акцентировать преемственность с тысячелетней античной традицией, в том числе и с императорским искусством. Императорская тематика проявилась главным образом в монументальном искусстве XIV в. сильнейшего на тот момент государства на Балканах — Сербии.

В кон. XIII — нач. XIV в. Сербское государство по ряду причин оказывается под сильным влиянием Византийской империи. Во-первых, король Милутин (годы правления 1282–1321) отвоевал у Византии часть ее территорий в Северной и Средней Македонии. Во-вторых, сербский правитель в 1299 г. заключил мир с византийским императором Андроником II Палеологом и условился о браке с его дочерью Симонидой, чем устанавливалось прямое родство династии сербских правителей — Неманичей — с императорской фамилией.

Милутин не стремился завоевать Константинополь, хотя гипотетически вполне мог претендовать на византийский престол: в Византии за несколько столетий так и не было выработано четкой и ясной системы наследования, и императором мог стать как очередной представитель правящей династии, так и человек, не имеющий отношения к императорскому двору, но отличившийся, например, завоеванием большого количества земель или вступивший в брак с кем-либо из родственников императорской семьи. Известно, что король Милутин вместе с матерью своей жены, византийской императрицей Ириной Палеолог, вполне серьезно размышлял о том, чтобы его собственный престол достался кому-нибудь из династии Палеологов, рассматривая в качестве возможных

согласно которой между главными лицами государства — гражданским и церковным — должно было установиться полное согласие. Не случайно именно после эпохи иконоборчества в живописи появляется композиция «Скиния Завета» с симметрично расположенными фигурами пророков Моисея и Аарона, где первый символизирует василевса, а второй — патриарха.

¹⁰ Так, если в храме VI в. Сан-Витале в Равенне изображения императора Юстиниана со свитой и императрицы Феодоры находятся в апсиде, то мозаики Св. Софии в Константинополе с многочисленными императорскими изображениями демонстрируют иное понимание роли земных властителей: образы коленопреклоненного императора Льва VI перед Христом на троне находится в тимпане над порталом, ведущим из нартекса в храм (конец IX в.), императора Александра — в северной галерее (913), императоров Юстиниана и Константина с дарами перед Богородицей — в люнете южного вестибюля (X в.), императора Иоанна Комнина и императрицы Ирины — перед Богородицей в южной галерее (1118–1122).

¹¹ См.: Жоливе-Леви К. Образ власти в искусстве Македонской династии. 867–1056 // Византийский временник. 1988. Т. 49. С. 160.

претендентов братьев его жены Симиониды¹². Затея провалилась, но важно, что мысль о таком гипотетическом развитии событий вообще могла возникнуть у довольно сильного государя, являющегося представителем династии Неманичей, которая к тому моменту уже почти сто лет занимала сербский трон. Византийская империя всегда выступала для сербских правителей в двух ипостасях: и как соперник, и как образец для подражания. Отметим, что в период правления Милутина традиции константинопольского двора стали активно переноситься на сербскую почву¹³.

Византийское влияние сказывалось не только на политической, но и на художественной жизни Сербского государства. В частности, возводятся храмы с ориентацией на византийскую традицию с ее многокупольной структурой, технико-технологическими особенностями и с редким использованием каменной резьбы и скульптур в декоре фасадов в отличие от храмовой архитектуры XIII в.¹⁴ Что касается настенной живописи периода правления короля Милутина, то она формировалась его придворной мастерской под руководством греческих мастеров из Салоник — Михаила и Евтихия. Эти художники расписали ряд значительных памятников на территории Сербского государства в 1-й четв. XIV в.¹⁵, и их стиль во многом схож со стилем монументальных росписей в двух самых крупных византийских городах — Константинополе и Салониках¹⁶.

Присоединение большого количества новых территорий способствовало развитию имперской идеи в сознании сербских королей, которые постепенно начинают сознавать себя могущественными властителями государства, способного выступать с Византией на равных позициях. Особенно благоприятные условия для имперского мировоззрения складываются в период правления уже упомянутого выше Стефана Душана (1331–1355) — сербского правителя, который в 1346 г., в обход согласия на этот акт константинопольского двора, был коронован царской короной архиепископом Охридским совместно с болгарским патриархом и сербскими архиереями. Такое развитие событий стало возможным главным образом благодаря многочисленным военным успехам Душана, который к 1334 г. окончательно завершил завоевание Македонии, начатое Милутином. Он отвоевал у Византии такие значительные города, как Охрид, Прилеп и Струмицу, а в 1340-х гг. под его властью оказались Серры и Афон. В результате этих военных успехов к сер. XIV в. Сербия становится сильнейшим государством на Балканах.

О том что сербский правитель стремился встать наравне с византийским императором, говорит ряд фактов.

Во-первых, Душан подписывал различные административные документы красными чернилами, что на протяжении столетий было исключительной привилегией византийских василевсов.

¹² См.: *Чиркович С.* История сербов. М., 2009. С. 79.

¹³ См.: *Метохит Т.* На двору српског краља Милутина. Београд, 1998.

¹⁴ Церкви Богородицы Левишской в Призрене, Старо-Нагоричино, Грачаница и др.

¹⁵ Церковь Богородицы Левишки в Призрене (1310–1313); Кралева церковь (Иоакима и Анны) в Студенице (1314); церковь Св. Георгия в Старо-Нагоричине (1317–1318); Успенская церковь в Грачанице (ок. 1320).

¹⁶ Кахрие-джами (1315–1321) в Константинополе, придел Св. Евфимия в базилике Св. Димитрия (1303) в Салониках, церковь Св. Апостолов (1312–1315) в Салониках и др.

Во-вторых, в его титуле со временем неоднократно появляется важное упоминание: «Стефан во Христе Боге верный царь и самодержец Сербии и Романии»¹⁷, причем Романия впервые встречается в подписи Душана еще в бытность его королем, незадолго до венчания на царство. Н. Икономидис подчеркивает, что Романия — это традиционное наименование Византийской империи, даже латинские императоры-завоеватели называли себя императорами Романии и Константинополя. Важно отметить, что если в XIII в. Сербии была более близка идея западного королевства, подразумевающая власть над определенной территорией с одной нацией, имеющей свои собственные традиции и обычаи, то в XIV в. с ростом могущества государства постепенно зарождается та самая имперская идея, которая предполагала управление народами, населяющими территории и подвластными одному правителю. Стефан Душан изначально подписывался на документах как краль (король) определенных регионов, но вскоре в его подписи (и на славянском, и на греческом языках) стали перечисляться именно народы (сербы, греки), населяющие завоеванные им земли¹⁸.

В-третьих, произошло событие, важность которого трудно переоценить, — без согласия Константинополя был учрежден Сербский патриархат, который не был признан константинопольским патриархом. Однако Душану необходим был этот акт, так как его венчание на царство могло состояться только при наличии патриарха. Торжественная церемония была назначена, как и было принято в Византии, на большой церковный праздник — 16 апреля 1346 г. православные христиане отмечали Пасху. Практически сразу по окончании официальных торжеств при дворе Душана был введен пышный придворный штат и византийские обычаи¹⁹.

Душан крайне внимательно относился к использованию различных императорских инсигний и понимал необходимость обоснования легитимности своего титула, особенно в свете дальнейших притязаний на византийский трон, право на который, как уже упоминалось ранее, должно было быть освящено свыше: император считался законным только в том случае, если он являлся помазанником Божиим. В таких тонких делах Душану никак было не обойтись без содействия Церкви. С этой целью он не только пытался заручиться поддержкой греческого монашества Афона, щедро раздавая привилегии и пожалования греческим подворьям на самом Афоне и монастырям в завоеванной им Македонии (в том числе расположенным там афонским метохиям)²⁰. Кроме того, прекрасно осознавая значение монументальной храмовой живописи для имперской идеологии, сербский владыка вполне мог стремиться подчеркнуть значимую для него тему в фресковом убранстве Успенской церкви монастыря Трескавац.

Выбор монастыря не случаен. В качестве его ктиторов упоминаются и греческие властители, в частности Андроник II и Михаил IX, и сербский король Ми-

¹⁷ Васильев А. А. История Византийской империи. СПб., 2013. С. 315.

¹⁸ См.: *Oikonomides N. Emperor of the Romans — Emperor of the Romania // Byzantium and Serbia in the 14th Century. National Hellenic Research Foundation. Institute For Byzantine Research. International Symposium 3 / E. Papadopulu, D. Dialety, ed. Athens, 1996. P. 126–128.*

¹⁹ См.: Васильев. Указ. соч. С. 317.

²⁰ См.: Там же. С. 316.

лутин²¹. Византийские василевсы изображены в люнете над входными воротами монастыря по обеим сторонам от Богородицы, держащей в руках по короне. Эта сцена написана в кон. XIX в., но, как считают исследователи, она поновлена по образцу композиции, датируемой 1299–1316 гг. Примерно в тот же промежуток времени Милутин преподнес монастырю различные богатые дары (в том числе земли), о чем свидетельствует биограф Милутина — архиепископ Данило II — и грамоты Стефана Душана²². До момента завоевания Прилепа Душаном монастырь играл важную роль сербского дипломатического представительства на византийских территориях по примеру Хиландара на Афоне²³. О значимости монастыря свидетельствует также тот факт, что в грамоте, посланной в Трескавац, Душан упоминает о победе над греками и взятии Прилепа, видимо связывая свой военный триумф над Византией с помощью Богородицы²⁴. В дальнейшем он даровал Трескавацу многочисленные пожалования и стал заказчиком росписи Успенского храма, о чем свидетельствует надпись на греческом языке, сохранившаяся на восточной стене экзонартекса среди остатков ктиторской композиции, о которой ниже будет сказано подробнее.

Самый ранний из известных на данный момент примеров рассматриваемой нами композиции «Небесный двор», как было сказано выше, находится в монастыре Трескавац. Отметим, что варианты этой сцены есть и в других фресковых ансамблях на территории современной Македонии и Греции (церковь монастыря Богоматери Заумской близ Охрида (ок. 1361), церковь Св. Димитрия в Марковом монастыре близ Скопье (1376–1381), церковь Св. Николы Шишевского в Нире близ Скопье (ок. 1380), церковь Св. Афанасия ту Музаки в Кастории (1385)), однако их анализ выходит за рамки данной статьи. Для нашего исследования важно, что из всех известных на сегодняшний день композиций «Небесного двора» в монументальной живописи только в Трескаваце слева от Христа изображается пророк Давид, тогда как в остальных композициях — Иоанн Предтеча. В двух упомянутых выше храмах — Св. Афанасия ту Музаки (ил. 2) и Св. Димитрия в Марковом монастыре (ил. 3) — «Небесный двор» находится не в куполе, а на северной стене наоса. Отметим, что именно на стенах наоса (чаще всего — на северной) вблизи алтарной преграды во многих македонских памятниках изображался обычный «Деисус», включавший Христа, Богородицу и Иоанна Предтечу. Наличие целого ряда памятников на территории Македонии с именно таким расположением данной деисусной композиции свидетельствует о наличии местной традиции в этом регионе²⁵, которая заслуживает отдельного

²¹ См.: *Бабик Б.* Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородичино // Споменице за средновековната и поновата историја на Македонија. Скопје, 1981. Т. IV. С. 38.

²² См.: *Цветковски С.* Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавац // Зограф. 2006–2007. № 31. С. 153–154, 158.

²³ См.: *Славева Л., Мошин В.* Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец // Споменице за средновековната и поновата историја на Македонија. Скопје, 1981. Т. IV. С. 56.

²⁴ См.: Там же. С. 69.

²⁵ Памятники с деисусными композициями на стенах наоса вблизи алтарной преграды многочисленны: церкви Св. Николая в монастыре Манастир (1271) близ Прилепа, Св. Николая (ок. 1290) и Св. Дмитрия (ок. 1380) в Вароше, Св. Николая Больничного (1335–1336), Богоматери Больничной (1360-е гг.), Св. Стефана (последняя четв. XIV в.) в Охриде и др.



*Ил. 2. Царский Деисус. Северная стена наоса церкви Св. Афанасия
ту Музаки, Кастория, Греция. 1385 г. Фото А. А. Фрезе*

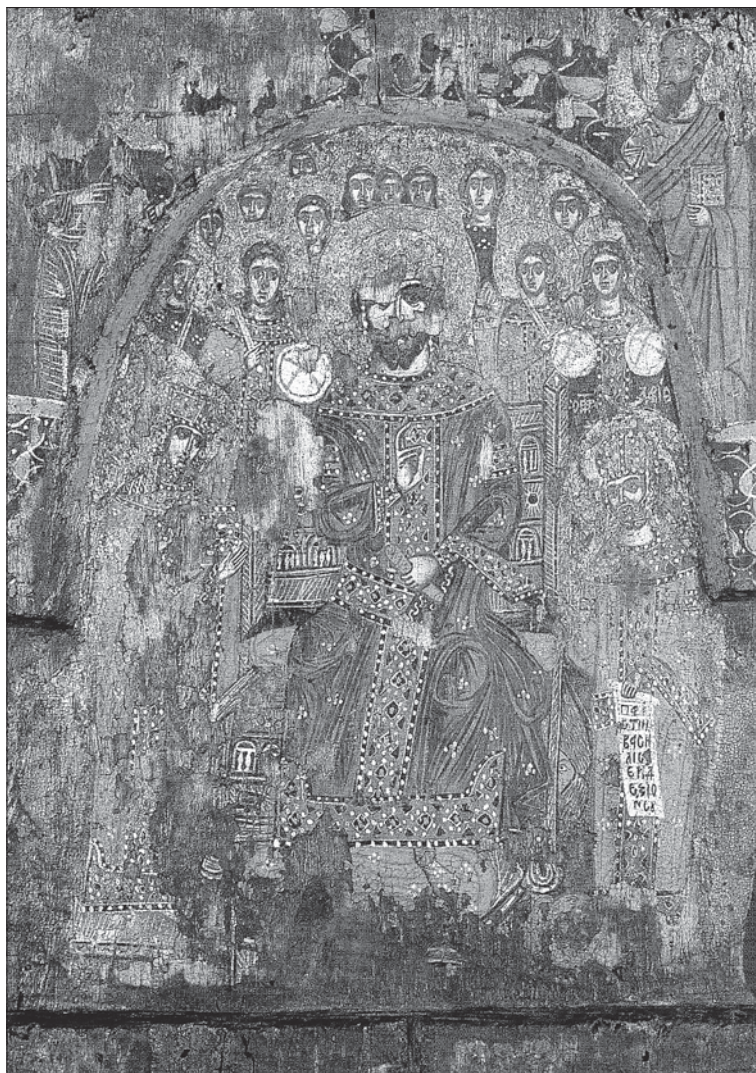


*Ил. 3. Небесный двор. Северная стена наоса церкви Св. Дмитрия
в Марковом монастыре близ Скопье, Македония. 1376–1381. Фото С. В. Мальцевой*

исследования. Видимо, в Марковом монастыре и в храме Св. Афанасия происходит слияние двух композиций — «Небесного двора» и «Деисуса».

Наличие в трескавацком изводе Давида принято связывать с миниатюрой Мюнхенской псалтири (Государственная библиотека в Мюнхене, Cod. Slav. 4. Л. 58 об.), где изображен Христос на троне с предстоящими Ему Богородицей и царем-псалмопевцем в иллюстрации к Псалму 44 «Предста Царица одесную Тебе».

Прямую параллель также можно провести с иконой из Верии, где в деисусной композиции Христу в царственных одеяниях предостоят Давид и Богородица-Царица (ил. 4). Х. Мавропулу-Циуми объясняет содержание данной иконы



Ил. 4. Икона Предста Царица. Сер. XIV в. Археологический музей в Верии, Греция. Фото Е. А. Немыкиной

толкованием Иоанна Златоуста все того же 44 Псалма и на основе стилистического анализа датирует икону сер. — 3-й четв. XIV в.²⁶ Относительно датировки Мюнхенской псалтири существуют различные мнения: С. Радойчич относит ее к 70-м гг. XIV в.²⁷, Ц. Грозданов считает, что она могла быть создана в период от

²⁶ См.: *Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ.* «Παρέστη η βασίλισσα εκ δεξιών σου». Βηζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό μουσείο της Βεροίας // *Μνείας χάριν. Τόμος στη μνήμη Μαίρης Σιγανίδου / Μ. Λιλιμπάκη-Αχαμάτη, Κ. Τσακάλου-Τζαναβάρη, έκδ. Θεσσαλονίκη, 1998. Σ. 141.*

²⁷ См.: *Радойчић С.* Минхенски српски псалтир // *Зборник Филозофског факултета. 1963. Т. VII/1. С. 281.*

1370 по 1390 гг.²⁸, М. Харисиядис склоняется к кон. XIV — нач. XV в.²⁹ Таким образом, на данный момент изображение пророка Давида в сочетании с образами Христа-Царя и Богородицы-Царицы в Трескаваце является наиболее ранним из известных нам примеров.

Предстояние Давида перед Христом вместо Иоанна Предтечи при наличии царских одежд у всех участников деисусной сцены представляется не случайным в контексте исторической ситуации, складывавшейся в сер. XIV в. в Сербии. В данном случае стоит вспомнить о том, что в византийском искусстве образ ветхозаветного царя Давида традиционно включался в императорскую тематику. В качестве помазанника Божиего царь-пророк считался идеальным образцом христианского монарха, прославляемого как «новый Давид». В частности, образ Давида в одеждах византийского императора встречается в одной из миниатюр Парижской псалтири сер. X в. (Paris gr. 139)³⁰. Ж. Дагрон, ссылаясь на труд Евсевия Кесарийского «Жизнь Константина», указывает на сопоставление императора с образом «нового Моисея», ведущего новоизбранный народ, или с образом «нового Давида», победителя на троне. Кроме того, исследователь, вслед за Н. Икономидисом, сопоставляет образ Давида и императора на примере василевса, распростертого перед Христом на троне в мозаике Софии Константинопольской³¹.

Наличие святых воинов в сцене «Небесного двора» вместо традиционных пророков в простенках барабана также отсылает к императорской тематике — известно, что в рукописях рядом с портретом императора нередко изображались воины, которые трактовались как союзники и небесные защитники василевса³². Заметим, что трескавацкий «Небесный двор» — не единственный пример данной композиции, где процессия включает в себя воинов-мучеников. К таким памятникам можно отнести уже упоминавшийся выше храм Св. Афанасия ту Музаки в Кастории. Также святые воины, по мнению Ц. Грозданова, представлены в «Небесном дворе» в церкви Св. Димитрия в Марковом монастыре близ Скопье³³. Однако относительно процессии Маркова монастыря существуют и другие мнения. В частности, П. Мийович идентифицировал изображенных персонажей как Давида, Соломона и ряд ветхозаветных царей вплоть до новозаветных царей Константина и Елены на западной стене³⁴, а В. Джурич полагал, что данная процессия состоит из неких неизвестных святых³⁵.

²⁸ См.: Грозданов Ц. Исус Христос — Цар над Царевите во живописот на охридската архиепископија од XV—XVII век // Прилози. 1999. МАНУ XXX 1—2. С. 334.

²⁹ См.: Харисиядис М. Једна не доволно објашњена сцена у Минхенском псалтиру и његовој београдској копији // Зборник за ликовне уметности. 1969. № 5. С. 78.

³⁰ См.: Жоливе-Леви. Указ. соч. С. 155—156; Buchtal H. The Exaltation of David // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1974. Vol. 37. P. 330.

³¹ См.: Dagron G. Emperor and Priest. The Imperial Office in Byzantium. Cambridge University Press, 2003. P. 98, 116—117.

³² См.: Жоливе-Леви. Указ. соч. С. 149.

³³ См.: Грозданов Ц. Из иконографије Марков манастира // Зограф. 1980. № 11. С. 91.

³⁴ См.: Мийовић П. Менолог. Београд, 1973. С. 140.

³⁵ Джурич В. Византијские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 262.

Еще одна иконографическая особенность композиции «Небесного двора» в Трескаваце, перекликающаяся с императорской тематикой, — детали одеяния Богородицы, которые во многом схожи с облачением сербских правительниц XIV в. Так, похожую лучеобразную корону можно увидеть на изображении королевы Симониды в Грачанице в сцене мистического венчания, на ктиторском портрете королевской четы в Кральевой церкви и на царице Елене в Дечанах в акафистной богородичной сцене. Также украшенный плат, спускающийся из-под короны Богородицы, можно сопоставить с традиционным головным украшением сербских властительниц³⁶.

Царская тематика в росписях Успенской церкви монастыря Трескавац проглядывает также в деисусной композиции на северной стене наоса, где фигуры Христа и Богородицы облачены в царские одеяния при сохранении традиционного облика Иоанна Предтечи по левую руку от Господа (ил. 5). Обычно данное изображение датируют XV в., однако велика вероятность, что мастера лишь поновили уже существовавшую в XIV в. живопись³⁷. Такие композиции принято называть «Царскими Деисусами». Широкое распространение данного извода приходится на более позднее время, однако его появление в восточнохристианской живописи зафиксировано уже в XIV в. как в монументальных росписях, так и в иконописи.



Ил. 5. Царский Деисус. Северная стена наоса церкви Успения Богородицы монастыря Трескавац, Македония. Фото Е. А. Немыкиной

³⁶ См.: Смолчий-Макулевий С. Царски деисис... С. 465.

³⁷ См.: Смолчий-Макулевий С. Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успенья // Зборник Матице српске за ликовне уметности. 2009. № 37. С. 77.

В «Царском Деисусе» в наосе Трескаваца в одеяниях представленных персонажей появляется еще одна значимая деталь — это длинная узкая лента ткани, именуемая лором. Лор наряду с далматикой и девитисионом был частью парадной императорской одежды с ранневизантийских времен³⁸. Лор без крестов, украшенный драгоценностями, в средневизантийский и поздневизантийский период также был деталью одежды византийских императоров, которая использовалась в определенных торжественных случаях (например, на Пасху). Кроме того, лор часто появляется на тех изображениях императоров, где ставится акцент на получении власти василевса непосредственно от Христа. Эта же деталь часто возникала в одеянии архангелов Михаила и Гавриила в различных византийских памятниках³⁹, в том числе и в «Небесном дворе» в Трескаваце, где архангел в царской одежде и с лором изображается рядом с Престолом уготованным. Также заметим, что лор просматривается и в одеянии Христа, изображенного в скупье северо-западного купола притвора.

В заключение остановимся на ктиторской композиции, расположенной в том же храмовом пространстве, что и «Небесный двор», — в притворе Успенской церкви. Ее остатки сохранились в нижней зоне восточной стены справа от входа в наос церкви. Существующая композиция, как и изображения византийских василевсов, упомянутых нами выше, относится к XIX в. Однако под поздним слоем живописи обнаружены более ранние. Исследователи выдвигали два основных предположения о личности ктитора — Милутин или Душан, остановившись в результате на последнем, в частности из-за упомянутой нами выше надписи на греческом языке, а также на основании грамот Душана. От некогда существовавшей фигуры властителя сейчас сохранилась часть короны и ореола, справа изображен ангел, коронуемый сербского правителя, слева — фрагменты ктиторской надписи. Таким образом, Душан изображается как правитель, получающий власть свыше. Известно, что первого христианского императора Константина Великого также традиционно изображали с ангелом, приносящим ему корону с неба⁴⁰. Однако надо заметить, что эта тема не была новой для сербской монументальной живописи и прекрасно вписывалась в сербскую традицию изображения правящих государей в храмовых росписях.

Наличие портретов Неманичей в притворах церквей — не редкость для храмов XIII в., но со времени правления короля Милутина активное самоутверждение сербских властителей и ощущение своей значимости не только в земной, но и в небесной жизни стало усиливаться. В правление Душана политическая составляющая иконографических программ стала данностью. Так, еще в росписях храма Богородицы Левишки (1310—1313) отдельно выделена тема предков короля Милутина, появление которой подчеркивает важность идеи наследования царской власти. Сам Милутин представлен как автократор, получающий власть от самого Христа, что немаловажно, если вспомнить о византийской традиции

³⁸ А. Грабар отмечал наличие лора (loros) как части одеяния императора еще на монетах времен Юстиниана II (685—695) (см: *Грабар*. Указ. соч. С. 34).

³⁹ См.: *Woodfin W. T.* The embodied icon. Liturgical vestments and sacramental power in Byzantium. Oxford University Press; N. Y., 2012. P. 137—142, 181, 204.

⁴⁰ См.: *Цветковски*. Указ. соч. С. 161.

«наследования» земной власти от Бога. Изображение того же правителя можно найти и в притворе церкви монастыря Жича (1309–1316) в иллюстрации к Рождественскому гимну «Что Тебе принесем, Христе». В Кралевои церкви в Студенице родители Богородицы — Иоаким и Анна, которым посвящен храм, — подводят к Христу Милутина с его женой Симонидой. В росписях Грачаницы (ок. 1320) Милутин изображается с храмом в руках, а над ним парит ангел с короной, посланной ему Христом Эммануилом. В Старо-Нагоричине (1317–1318) Милутин в качестве ктитора подносит храм Св. Георгию, а святой протягивает ему в ответ меч. Стефан Душан продолжает эту традицию. В Полошском монастыре на западном фасаде в сходной сцене изображен Душан, которого коронует Христос Эммануил, а ангел передает ему меч (ок. 1343–1345). По своей иконографии сцена уникальна, и близким аналогом ее, возможно, являлась несуществующая ныне композиция с императором Мануилом Комнином⁴¹.

Отметим также наличие нимбов у Душана, как в ктиторской композиции Трескаваца, так и в Полошском монастыре. Императоры с нимбами — это византийская традиция, несмотря на то что только некоторые из них были канонизированы. Существует несколько типов портретов византийских василевсов, где они изображаются с ореолом, среди которых есть т.н. тип «коронационного портрета»⁴², к которым можно отнести и упомянутые изображения Стефана Душана.

Таким образом, царской иконографии уделяется все больше внимания в Сербском государстве, начиная с эпохи короля Милутина, а в период правления Стефана Душана она продолжает активно развиваться в связи с историческими обстоятельствами, изложенными выше.

В отличие от Византии, с имперской идеей в Сербии тесно соприкасалась династическая. О значимости династической идеи свидетельствует и тот факт, что в XIV в. в храмах Сербии появляется новая композиция — «Лоза Неманичей». Впервые это произошло в задужбине короля Милутина — монастыре Грачаница (ок. 1320). Прототипом этой сцены послужило каноническое изображение «Древа Иесеева» (родословной Христа по линии Богородицы). Сербские канонизировали родоначальников правящей фамилии Неманичей и сделали, таким образом, династию «святородной». Ее представители воспринимались как «добрые пастыри»⁴³, а в «Лозе Неманичей» подчеркивалось, что их власть, как и власть византийских василевсов, исходит от самого Бога. Сербский правитель — избранник Божий, хранитель и защитник православной веры, стоит во главе Нового Израиля, идущего к Царству Божьему⁴⁴. В частности, в «Лозе Неманичей» в Грачанице Милутин через посредство ангела принимает от Христа значимые инсигнии земного владыки — корону и лор. Похожую композицию можно обнаружить в притворе Печской патриархии (ок. 1330–1332), где два ангела, благословляемые Христом, несут инсигнии правителям, изображенным

⁴¹ См.: *Буришић В. Ј.* Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству // Сборник за ликовне уметности. 1968. № 4. С. 76.

⁴² См.: *Piltz E.* A portrait of a Palaiologian emperor // Византийский временник. 1998. Т. 55. С. 223.

⁴³ См.: *Бирковић С.* Моравска Србија у историји српског народа // Моравска школа и њено доба. Београд, 1972. С. 103.

⁴⁴ См.: *Тодић Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд, 2005. С. 444.

вверху лозы, — Стефану Дечанскому и Душану. Включение в данную композицию являлось автоматическим подтверждением легитимности власти сербского владыки. В правление Стефана Душана «Лоза Неманичей» появляется также в храме Христа Пантократора в Дечанах (1335–1350) — памятнике энциклопедического характера, непревзойденном по многообразию и числу новых сцен и сюжетов (ил. 6). Дечаны наряду с церковью Богородицы в Матейче и церковью Св. Архангелов в Призрене В. Джурич относит к имперским постройкам Душа-



Ил. 6. Лоза Неманичей. Нартекс церкви Христа Пантократора в монастыре Дечаны, Македония. 1335–1350 гг. Фото С. В. Мальцевой

на и его семьи, подчеркивая, что они прекрасно иллюстрируют политическую идеологию и мощь правителей и государства той эпохи⁴⁵.

Я. Радованович в одной из своих статей обращает внимание на некоторые примеры изображений Душана и его семьи в монументальной живописи XIV в. В приделе церкви Св. Николая в монастыре в Дечанах он со своей женой Еленой и всей семьей входит в состав иллюстраций 12 (13) кондака Акафиста Богородицы, причем на Стефане — императорская корона. В росписи церкви Св. Николая в Люботене (ок. 1348) (ил. 7) вместо традиционной фигуры Богородицы в сцене «Деисуса» представлены члены царского дома Душана. Еще одним вероятным изображением сербского владыки и его семьи является сильно поврежденная композиция в Григорьевой галерее собора Св. Софии в Охриде: над входом — образ Христа на троне и двух ангелов, а по правую руку от Него — фрагменты фигур, как считается, Св. Стефана, царя Душана и царицы Елены⁴⁶.

Данные примеры наглядно иллюстрируют, во-первых, хорошо усвоенную византийскую идеологию, согласно которой истинным правителем является только тот, кому власть ниспослана свыше, и, во-вторых, ключевую роль заказчика, имеющего возможность вносить в иконографическую программу изменения и различные новшества. Весьма вероятно, что Стефан Душан воплощал собственную идеологическую программу как в архитектуре, так и в живописи, и



Ил. 7. Деисус и члены царского дома Душана. Фреска на северной стене наоса в церкви Св. Николая в Люботене, Македония. Сер. XIV в. Фото С. В. Мальцевой

⁴⁵ См.: *Djurić V. J. L'art impérial serbe...* P. 29.

⁴⁶ Есть мнение, что донатор этой декорации галереи Св. Софии — архиепископ Николай, однако для этого утверждения нет достаточных оснований. Существование изображения императорской семьи над главным входом галереи — зона, которая часто отводилась для основателей, — наводит на мысль, что это император, который в то время финансировал этот огромный фресковый ансамбль в Софии Охридской, — Стефан Душан (см.: *Ibid.* P. 31).

специфические особенности, связанные с царской тематикой в монастыре Трескавац, могли быть обусловлены его ктиторовской волей.

В момент создания основного фрескового убранства притвора Трескаваца Душан еще не был царем (до венчания на царство оставалось несколько лет), однако мысль об этом, вероятно, родилась у сербского короля не в один день. Вдохновленный своими военными успехами и зародившейся мечтой о Константинополе, он вполне мог акцентировать в убранстве Трескаваца именно императорскую тематику. Нередко иконография при сохранении традиционных форм и богословских трактовок вбирает в себя также темы, являющиеся отражением исторических событий. Представляется, что на появление композиции «Небесный двор» во время наивысшего расцвета Сербского государства в монастыре, заказчиком росписи которого являлся правитель, провозгласивший себя царем сербов и греков, могла повлиять в том числе политическая составляющая. Это предположение не входит в острое противоречие с мнением других исследователей, а лишь добавляет еще один аспект интерпретации данной сцены, в различных модификациях получившей дальнейшее распространение в монументальной живописи памятников на территориях, входивших во 2-й пол. XIV в. в состав Сербии.

Ключевые слова: средневековая монументальная живопись, иконография, «Небесный двор», Стефан Душан, монастырь Трескавац, императорская тематика, «Царский Деисус», Сербия, Византия, живопись Македонии.

THE INFLUENCE OF THE IMPERIAL TOPICS ON THE SERBIAN MONUMENTAL PAINTING OF THE 14TH CENTURY BY THE EXAMPLE OF THE COMPOSITION «THE HEAVENLY COURT» OF THE ASSUMPTION CHURCH OF THE TRESKAVAC MONASTERY

E. NEMYKINA

The article is devoted to the analysis of several iconographic features of the fresco composition «The Heavenly Court» (1340) in the Assumption church of the Treskavac monastery in view of the imperial topics which were widely in the Serbian monumental painting of the 14th century.

By the end of the 13th century Serbia had entered into a new phase of its history which was later called the «imperial period» (late 13th — middle 14th cc.). Serbian rulers conquered several Byzantine territories and significantly expanded the borders of the Serbian state. The region of Macedonia where Treskavec monastery is situated was taken over from Byzantium by the Serbian king Stefan Dushan (1308–1355) — the ktetor of the fresco painting of the Assumption church.

Two important historical events took place during Dushan's government — the proclamation of the Serbian patriarchy and the coronation of the Serbian king as the tsar. Both events happened in contravention of Constantinople's authority. The political strengthening of Serbia and growing of Dushan's political ambitions brought to the fore the imperial issues in the regional art.

In this article the author proposes a hypothesis about the impact of Dushan's «imperial idea» on the iconography of the scene «The Heavenly Court». The latter is not a unique example and should be analyzed in context with other fresco compositions that appeared under the influence of the imperial ideology during that period.

Keywords: medieval monumental painting, iconography, «The Heavenly Court», Stefan Dushan, Serbia, Treskavac monastery, imperial topics, Byzantium, «Royal Deesis», Macedonian painting.

Список литературы

1. *Бабик Б.* Манастирот Трескавец со црквата Св. Успение Богородичино // Споменице за средновековната и поновата историја на Македонија. Скопје, 1981. Т. IV. С. 37–52.
2. *Бельтинг Х.* Образ и культ. История образа до эпохи искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2002.
3. *Беляев Д. Ф.* BYZANTINA: Очерки, материалы и заметки по византийским древностям. Кн. 1: Обзор главных частей Большого Дворца византийских царей. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1891.
4. *Васильев А. А.* История Византийской империи. СПб.: Алетейя, 2013.
5. *Грабар А.* Император в византийском искусстве. М.: Научно-издательский центр «Ладомир», 2000.
6. *Грозданов Ц.* Из иконографије Марков манастира // Зограф. 1980. № 11. С. 83–93.
7. *Грозданов Ц.* Исус Христос — Цар над Царевите во живописот на охридската архиепископија од XV–XVII век // Прилози. 1999. МАНУ XXX 1–2. С. 333–357.
8. *Грозданов Ц.* Христос Цар, Богородица Царица, небесните сили и светите војни во живописот од XIV и од XV век во Трескавец // Културно наследство. 1988. № XII–XIII. С. 5–20.
9. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М.: Индрик, 2000.
10. *Ђурић В. Ј.* Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству // Зборник за ликовне уметности. 1968. № 4. С. 66–115.
11. *Жоливе-Леви К.* Образ власти в искусстве Македонской династии. 867–1056 // Византийский временник. 1988. Т. 49. С. 143–161.
12. *Метохит Т.* На двору српског краља Милутина. Београд, Младост Турист Итака, 1998.
13. *Мијовић П.* Менолог. Београд, 1973.
14. *Мијовић П.* Царска иконографија у српској средњовековној уметности // Старинар. 1968. № XVIII. С. 103–117.
15. *Радовановић Ј.* Јединство небеске и земаљске цркве у српском сликарству средњег века или ликови живих људи на фрескама и иконама средњег века // Зборник за ликовне уметности. 1964. № 20. Нови Сад. С. 47–68.
16. *Радојчић С.* Минхенски српски псалтир // Зборник Филозофског факултета. 1963. Т. VII/1. С. 215–226.

17. *Радојчић С.* Старо српско сликарство. Нови Сад: Академска књига, 2010.
18. *Славева Л., Мошин В.* Грамотите на Стефан Душан за манастирот Трескавец // Споменце за средновековната и поновата историја на Македонија. Скопје. 1981. Т. IV. С. 55–67.
19. *Смолчић-Макуљевић С.* Манастир Трескавац у 15. веку и програм зидног сликарства наоса цркве Богородичиног Успења // Зборник Матице српске за ликовне уметности. 2009. № 37. С. 43–79.
20. *Смолчић-Макуљевић С.* Царски деисис и Небески двор у сликарству XIV века манастира Трескавац. Иконографски програм северне куполе припрате цркве Богородичног Успења // Трећа југословенска конференција византолога. Крушевац 10–13. мај 2000. Студије и монографије / Л. Максимовић, Н. Радошевић, Е. Радуловић, уред. Књ. 2. Београд, Крушевац, 2002. С. 463–472.
21. *Тодић Б., Чанак-Медић М.* Манастир Дечани. Београд, Музеј у Приштини, 2005.
22. *Харисијадис М.* Једна не доволно објашњена сцена у Минхенском псалтиру и његовој београдској копији // Зборник за ликовне уметности. 1969. № 5. С. 75–86.
23. *Цветковски С.* Портрети византијских и српских владара у манастиру Трескавцу // Зограф. 2006–2007. № 31. С. 153–167.
24. *Ђирковић С.* Моравска Србија у историји српског народа // Моравска школа и њено доба. Београд, 1972. С. 101–110.
25. *Чиркович С.* История сербов. М., 2009.
26. *Штаерман Е. М.* Кризис античной культуры. М.: Наука, 1975.
27. *Buchta H.* The Exaltation of David // Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1974. Vol. 37. P. 330–333.
28. *Dagron G.* Emperor and Priest. The Imperial Office in Byzantium. Cambridge University Press, 2003.
29. *Djurić V. I.* L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige // Byzantium and Serbia in the 14th Century. National Hellenic Research Foundation. Institute for Byzantine Research. International Symposium 3 / E. Papadopulu, D. Dialety, ed. Athens, 1996. P. 23–56.
30. *Freze A.* Byzantine Octagon Domed Churches of the 11th Century and the Roman Imperial Architecture // Актуальные проблемы теории и истории искусства / С. В. Мальцева, Е. Ю. Станюкович-Денисова, А. В. Захарова, ред. СПб., 2015. Вып. 5. С. 277–286.
31. *Magdalino M.* Manuel Komnenos and the Great Palace // Byzantine and Modern Greek Studies. 1978. Vol. 4. Issue 1. P. 101–114.
32. *Oikonomides N.* Emperor of the Romans — Emperor of the Romania // Byzantium and Serbia in the 14th Century. National Hellenic Research Foundation. Institute For Byzantine Research. International Symposium 3 / E. Papadopulu, D. Dialety, ed. Athens, 1996. P. 121–128.
33. *Piltz E.* A portrait of a Palaiologian emperor // Византийский временник. 1998. Т. 55. С. 222–226.
34. The Emperors House. Palaces from Augustus to the Age of Absolutism / M. Featherstone, J.-M. Spieser, G. Tanman, U. Wulf-Rheidt, ed. Berlin; Boston; Walter de Gruyter; GmbH, 2015.
35. *Woodfin W. T.* The embodied icon. Liturgical vestments and sacramental power in Byzantium. Oxford University Press; N. Y., 2012.
36. *Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ.* «Παρέστη η βασίλισσα εκ δεξιών σου». Βηζαντινή εικόνα στο Αρχαιολογικό μουσείο της Βεροίας // Μνείας χάριν. Τόμος στη μνήμη Μαίρης Σιγανίδου / Μ. Λιλιμπάκη-Ακαμάτη, Κ. Τσακάλου-Τζαναβάρη, έκδ. Θεσσαλονίκη, 1998. Σ. 141–160 / Пер. с греч. М. В. Бородкина.