

УДК 7.033.2...6+7.033.2...7

ББК 85.113(3)

А43

DOI: 10.18688/aa199-2-27

Е. А. Виноградова

Монументальная живопись Никейской империи: границы и этапы развития

В последнее время были опубликованы прежде неизвестные фрески на малоазийских территориях, принадлежавших некогда Никейской империи. С другой стороны, с искусством этого государства был связан ряд живописных ансамблей в Греции и Болгарии. Для нашей темы особенно важны труд М. Рестле 1967 г. о живописи Малой Азии [25, р. 78–86], раздел В. Джурича в статье 1979 г. [13], диссертация Н. Р. Питамбер 2015 г. [24, р. 139–187], новая книга о византийских фресках в Турции В. Руджери и А. Це 2016 г. [26]; исследования П. Шименца, М. Борбудакиса, А. Кациоти, М. Ахима-сту-Потамиану, К. Кефалы [27; 10; 34; 18; 32; 31; 33], посвящённые росписям на островах Додеканеса и на Крите. Однако обобщающего труда, в котором воедино были бы собраны сохранившиеся памятники живописи Никейской империи и описаны их стилистические направления, до сих пор не создано.

В настоящей работе мы попытаемся дать обзор сохранившейся живописи Никейской империи, ввести в оборот новые памятники и описать их стиль. Нас интересовало, как комниновский стиль XII в., постепенно видоизменяясь, переходит в палеологовский стиль второй половины XIII в. Обычно этапы этого перехода прослеживают по ансамблям Сербии: Студенице (1208–1209), Милешевой (1225 или до 1228), церкви Свв. Апостолов в Пече (ок. 1260) и Сопочанам (1265–1272), однако все эти шедевры значительно разнятся между собой. Между тем фрагментарно сохранившиеся фрески Никейской империи также позволяют проследить этапы этого перехода и отчасти восполнить лакуны в понимании развития стиля XIII в.

Ещё О. Демус [12, S. 53–54] и В. Н. Лазарев [5, с. 124] предположили, что именно в Никейской империи возникло то классицизирующее направление в искусстве, пиком которого стали великие памятники второй половины XIII — начала XIV в.: Сопочаны и ансамбли Палеологовского ренессанса. Действительно, именно живопись Никейской империи, особенно на поздних этапах, демонстрирует самые передовые художественные идеи, что обусловлено её важной ролью в истории XIII в.

Именно здесь после латинской оккупации Константинополя в 1204 г. создаётся одно из трёх крупных греческих государств (наряду с Трапезундской империей и Эпирским деспотатом, а позже и Фессалоникской империей), а в 1206–1208 гг. избирается и свой патриарх — Михаил IV Авториан, который коронует первого никейского императора Феодора I Ласкаря (1208–1221/1222). Никея была центром классической образованности, здесь работали философские и богословские школы и скриптории, где писали на

антикизирующем языке. Сюда бежали из Константинополя образованные люди: ипат философов Димитрий Карик, Феодор Продром, Никита Хониат, Николай Месарит, Феодор Эксаптериг [3, с. 60].

В Никейской империи не было жёсткой централизации. Иоанн III Ватац (1222–1254), преемник Феодора I Ласкаря, перенес монетный двор и казну в Магнезию в 1220-х гг., а своей резиденцией сделал Нимфей в Ионии. Никейские императоры пребывали в основном там, лишь изредка наезжая в Никею, которая оставалась важной крепостью и местопребыванием патриарха. Завоевание новых территорий сопровождалось и распространением никейского искусства.

От множества построенных Ласкаридами храмов в самой Никее и на южном побережье Средиземного моря сохранились лишь руины. Многие церкви были роскошными (например, храм в Прусе, совр. Бурсе), некоторые украшались мозаиками (церковь Св. Трифона в Никее и церковь Е в Сардах). Никифор Влеммид описывает мозаики и фрески Сосандрского монастыря: в куполе был Пантократор, в апсиде — ангел, видимо, при традиционной Богородице, а также ктиторская композиция с императором, держащим модель храма, и, по-видимому, Гостеприимство Авраама [3, с. 49–50].

Наиболее ранние примеры никейской живописи сохранились на юге, в Кarii. Видимо, к первым двум десятилетиям XIII в. относятся фрески на скале Инджекемер Таш (Рис. 1), неподалеку от Латмоса [30; 26, р. 81–84, fig. 237–246]. В ряд представлены написанные в разном формате огромный архангел, Встреча свв. Иоакима и Анны, Богоматерь со свв. Иоанном Крестителем и Иоанном Богословом и ктитор перед Христом. Фигура св. Иоанна Богослова может свидетельствовать об эфесском происхождении ктитора, его имени или о какой-то реликвии, почитавшейся в этом месте. Усыпанная жемчугами и орнаментами далматика архангела придаёт изображению особую, любимую в XIII в. декоративность. При хорошем качестве росписи в ней есть отступления от классических норм: удлинённые пропорции фигур, небольшие головы на длинных шеях, маленькие руки. Прихотливый рисунок одежд апостола Иоанна, со все ещё стилизованными пучками пробелов, роднит эти фрески с живописью конца XII в. (например, с фресками Панагии ту Араку в Лагудера, 1192 г.), придавая росписи сухость и графичность. Но отход от комниновской тончённости в широких простоватых обли-



Рис. 1. Христос и ктитор. Первая четверть XIII в. Фреска. Скала Инджекемер Таш в Кarii, Турция (воспроизводится по: [26, р. 263, fig. 243])

ках ктитора и Христа, с густым тёмно-зелёным санкирем и яркой подрумянкой, — дань вкусам XIII в.

К тому же времени принадлежит Деисис с фигурами неизвестного святителя и св. Иоанна Богослова в скевофилакии церкви Св. Иоанна Богослова в Эфесе [26, р. 84, note 124, fig. 250]. Длинные субтильные фигуры, покрытые тонкими светами, кажутся отголоском комниновского стиля; плохой сохранности лик св. Иоанна сродни образу ктитора из Инджекемер Таш, а грубоватые капители и рисунок мраморировок находят аналогии в более позднем искусстве XIII в.

Скорее всего, к первой трети XIII в. относилась и фреска с Явлением ангела свв. Иоакиму и Анне в несохранившейся церкви в Пунте на мысе Микале [26, р. 80–81, fig. 234]. Грузный и мало проработанный лик св. Анны характерен для XIII в.; текст рядом взят из Протоевангелия Иакова. Правее представлен св. Иоаким, приветствующий жестом ангела¹. К первому десятилетию XIII в. А. Кациоти относит фрески первого слоя церкви Зоодохос Пиги в Монагри на о. Кос [32, σ. 273–274, 301, πιν. 84], которым, на наш взгляд, чрезвычайно близко Благовещение из четвертого слоя росписи церкви на о. Тавшан Ада в Кари, функционировавшей как минимум до конца XII в. [26, р. 52–53, fig. 122–125]. Либо жизнь на Тавшане продолжалась и в первой четверти XIII в. и роспись сделана позже, либо мастера Тавшана работали после на о. Кос, расположенном поблизости. Провинциальный вариант позднекомниновского стиля этих росписей очень специфичен: волнующиеся складки проработаны совершенно плоскостно, а отлетающие драпировки имеют неестественно округлый или ломкий изгиб. В росписи на Косе так же неестественно выглядит абрис рук апостола. Стиль этих мастеров XIII в., склонных к стилизации, остаётся архаичным, но в нём прибавляется мощь. Эти фрески — пример живописи местных художников на момент создания Никейской империи.

К раннему этапу развития искусства Никейской империи (первая треть XIII в.) можно отнести фрески Латмоса в Кари, у современного озера Бафа. На протяжении XX в., начиная с О. Вульфа [29, S. 190–228], датировки памятников Латмоса смещались постепенно от XI к XII и XIII в. Это три пещерных ансамбля: пещера за воротами монастыря Келливарон, пещерные храмы Христа над Старым Латмосом и Св. Павла Латрейского; остатки декорации церкви на о. Капыкыры Ада [23, S. 74–75]; сохранявшиеся ещё в начале XX в. остатки живописи в маленькой церковке у храма на о. Какве Асар; остатки полотенежного ряда и сцен в монастыре Килиселек (Кирсалык) [26, р. 80; 23, S. 78–79]; открытый А. Це скальный навес с орнаментами и Сошествием во ад, неверно принятым им за «Погребение монаха» [26, fig. 225, 227–233]; рукопись стихираря (Cod. Sinait. gr. 274), переписанного в монастыре Келливарон в 1236 г. domestikом иеромонахом Неофитом (ныне в монастыре св. Екатерины на Синае) [4, с. 172] с орнаментированными указателями и инициалами.

В пещере Св. Павла Латрейского (монастырь Стилус) сохранились сцены небольшого евангельского цикла: Введение, Сретение, Преображение, Крещение, Благовещение

¹ А. Це датирует фреску рубежом XII–XIII вв. и считает, что справа изображен святой или игумен в белом одеянии с книгой в двух поднятых руках. Но читается только одна рука, и это, очевидно, Иоаким, приветствующий ангела [26, р. 80–81, fig. 234].

и Рождество Христово, Богоматерь с Младенцем, с предстоящими св. Павлом и неизвестным; образы мучеников, целителей и святителей, а также редкая композиция Погребения св. Павла, в которой идентифицируются трое монахов: Гавриил (ктитор монастыря в 985–987 гг.), священники Косьма и Фотин [4, с. 172–173].

Фрески пещеры Христа над Старым Латмосом, принадлежавшей, по-видимому, ещё одному монастырскому комплексу, хуже всего сохранились. Это фрагменты Рождества, Крещение, Распятие, Сошествие во ад, а ниже в медальонах святители: Афанасий Великий, Иоанн Милостивый, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов.

Лавра Келливарон (совр. Едилер) — древнейший из монастырей Латмоса. В пещере за воротами монастыря сохранился небольшой цикл евангельских сюжетов в своде: это Сретение, Крещение, Преображение, Воскрешение Лазаря, Распятие, Оплакивание, Сошествие во ад, а также один из двух архангелов, по-видимому, воин со щитом и диакон.

Росписи трёх пещер: Христа², Св. Павла³ и Келливарон⁴, относятся к первой трети XIII в., а не к концу XII в., хотя отголоски динамического стиля XII в. и явная ориентация на искусство этого периода прослеживаются во всех трёх памятниках [1]. Роспись пещеры Св. Павла, возможно, сделана либо одновременно, либо чуть позже пещер Келливарон и Христа. Степень мастерства также различается: росписи Келливарона и пещеры Христа, скорее всего, выполнены одними и теми же художниками и выше по качеству более провинциальных грубоватых росписей пещеры Св. Павла. В Келливароне мы видим идеально выстроенные архитектурные композиции. Все сцены имеют своеобразные кулисы в виде симметричных, покатых, мягко высветленных горok с изящными лещадками и условной полукруглой «вмятиной» на середине высоты (Крещение, Преображение), а также в виде зданий (Сретение) или стен (Распятие). Уравновешенные композиции и правильных пропорций небольшие фигуры выглядят в целом классично, вызывая ассоциации с лучшими образцами искусства

² О. Вульф датировал фрески пещеры Христа XII в. [29, S. 202–215]. А. Хайзенберг в рецензии на книгу Виганда в *Byzantinische Zeitschrift* 1920 г. предложил датировать их раннекомниновским временем, сравнив с Дафни и Торчелло. М. Рестле отметил, что при посещении Латмоса пещеру Христа экспедиции найти не удалось, и датировал фрески временем чуть раньше конца XII в. [25, S. 81]. Н. Тьерри датировала пещеру Христа и пещеру св. Павла концом XII в. [28, р. VII.103–104], как и В. Джурич [13, р. 177–178]. А. Це отмечает, что после Виганда фрески были отнесены к XIII в., но непонятно, на кого он ссылается [26, р. 68].

³ О. Вульф датировал эти росписи временем ок. 1100 г. [29, S. 213–214], М. Рестле — первой половиной XII в. [25, S. 81], Н. Тьерри — кондом XII в. [28, р. VII.103–104], П. Шименц — началом — первой половиной XIII в. [27], А.-Л. Пешлов-Биндокат — рубежом XII–XIII в. [23, S. 82–83], А. Це — XII–XIII в. [26, р. 70–72].

⁴ О. Вульф датировал фрески пещеры Келливарона временем до середины XIII в. [29, S. 227], О. Демус — концом XII в. М. Рестле, единственный из исследователей, кто видел эти росписи после Виганда, отнёс их также к концу XII в., хотя допускал, с меньшей долей вероятности, их принадлежность к XIII в. [25, S. 81], как и Л. Хадерманн-Мисгиш [15, р. 71]. Н. Тьерри относил их к экспрессионистическому стилю начала XIII в. [28, р. 103–104], В. Джурич — ко времени Феодора Ласкаря [13, р. 209–210]. По особенностям иконографии П. Шименц отнёс эти фрески к рубежу XII–XIII вв. [27, S. 48–53], А.-Л. Пешлов-Биндокат — к XIII в. [23, S. 82], А. Це, по палеографическим признакам, — к концу XII — середине XIII в., соотнося их создание с обширным строительством в это время на Латмосе [26, р. 74, note 68].



Рис. 2. Лик Христа из «Сошествия во ад». Первая треть XIII в. Фреска. Пещера за воротами монастыря Келливарон, Латмос, Турция. Фото Е. А. Виноградовой

второй половины XII в., как и стилизованные, прихотливо изогнутые параллельные складки одеяний у ангелов в Крещении, написанные зелёными, слегка растушёванными линиями по белому. Однако при близком рассмотрении можно заметить большую экспрессию: фигурам свойственны живые позы, ракурсы и выразительные жесты. Художник использует известные приёмы экспрессивного стиля позднекомниновского периода: нарочито подчеркивает тёмными линиями и пробелами анатомию лиц, очерчивая морщины, впалые щёки, стекающие треугольниками слёзы (жёны в Распятии, Моисей в Преображении). Для мастера этой росписи характерны параллельные морщины на щеках, написанные тремя соединяющимися белильными линиями (Христос в Распятии, Илл. 44). Помимо позднекомниновских можно заметить немало новых оригинальных приёмов, не почерпнутых из прошлого, но являющихся данью XIII в.: тяжёлые округлые головы (жена с воздетыми руками в Оплакивании, Христос в Преображении), характерные индивидуализированные лица, лишённые идеальности комниновского типа, а иногда и вовсе гротескные. Лики людей в правой группе в сцене Воскрешения Лазаря, Христа из Крещения, Преображения и Сошествия во ад (Рис. 2) — объёмные, слегка одутловатые, с будто припухшей нижней губой, набухшими нижними веками. Крупные, слегка навывкате овальные (не миндалевидные!) глаза с удлинённым зрачком придают им большое вдохновение. Особенно впечатляет почти гротескный образ св. Иоанна Крестителя из Крещения — со вздымающимся подбородком, ширококостным лицом на тонкой шее, большими глазами, взлохмаченными

волосами. Тело Христа в Распятии написано, как кажется, с полным соблюдением реальной анатомии человека, с выпуклыми округлыми ребрами, мышцами, но обвисшими тонкими, как бы обессилившими руками холодного белёсого тона с зелёным оттенком. Личное написано свободным, стихийным мазком с живыми коричневыми и красными линиями, которые подрумянивают и одновременно оконтуривают. Одежды переданы быстро и иногда неряшливо, художник от приёмов XII в. переходит к более свободной беглой живописной трактовке белильными пятнами, нередко весьма неаккуратными, а также штрихами. Все это создаёт ощущение необыкновенной экспрессии, темпа, динамики: иногда складывается впечатление, что художник писал даже торопливо (например, одеяния апостола Петра в Преображении). Если трактовка тканей близка фрескам Панагии Крины 1197 г. на о. Хиос, то только некоторые лики из этой церкви могут служить аналогиями. Новых приёмов в Келливароне больше, и в них чувствуется наступивший XIII в.: отголоски динамического стиля XII в. соединяются с новыми признаками XIII в. — живостью ракурсов, характерностью объёмных лиц, моделированных в живой пастозной технике.

Первое десятилетие XIII в. вряд ли могло стать временем создания живописи на Латмосе, ведь это период становления Никейской империи. Конечно, мы учитываем, что заказчиками росписей, скорее всего, являлись сами монастыри, но достаточно высокое качество живописи в пещерах Христа и Келливарона говорит о привлечении мастеров извне. Мы знаем о постоянных связях Латмоса с патриархом и Никейским двором в первой половине века, когда возникали новые монастыри, а старые активно обстраивались и получали грамоты от никейских императоров и патриархов. Временем, когда в монастырь Дио Вуни (возможно, на полуострове Икиздже) (1230/31) вступил Никифор Влеммид [14, р. 38–39], — 1236 г., датируется вышеупомянутая рукопись стихираря, переписанная в Келливароне. В 1235 г. патриарх Герман II даёт самостоятельный устав монастырю Келливарон, чуть раньше был признан приоритет (первенство) монастыря Стилусу перед всеми остальными монастырями Латмоса. С другой стороны, уже во второй половине XIII в. монастырь Келливарон приходит в упадок. Верхней границей датировки его росписей является 1282 г., когда последние девять монахов были переселены отсюда в Константинополь в ктиторский монастырь Палеологов — Св. Димитрия, и древняя обитель стала метохией [4, с. 172]. Итак, живопись Латмоса относится к раннему этапу существования Никейской империи — к первой четверти XIII в.

Некоторую близость к росписям Келливарона по запоздалости стиля демонстрируют фрески Болгарии. В росписи пещерной церкви Лавры архангела Михаила в Господевом Доле начала XIII в. в долине реки Русенский Лом у Иванова [22, илл. 50] мы видим небольшие субтильные фигурки в покрытых мелкими дробными складками одеждах, в подвижных позах (сцены Сошествия во ад, Успения Богородицы). Росписи церкви Сорока мучеников в Велико Тырново (ок. 1230)⁵ [6, илл. 33–35] О. Демус назвал когда-то «самыми архаичными во всей живописи Балкан» [12, S. 44]. В сцене «Пророк Илья в

⁵ Некоторые учёные датируют росписи нартекса на 20 лет позже росписей наоса этой церкви [20, р. 94, note 60], что, на наш взгляд, представляется нелогичным, особенно учитывая характеристики стиля.



Рис. 3. Фрески Пергама. Первая половина XIII в. Не сохранились, прежде — в Берлине (воспроизводится по: [24, p. 396, fig. 136])

пустыне» большое сходство с Латмосом имеют горки. Поражает сохранение типичной для комниновского динамического стиля искажённой ради выразительности типологии лика, исчерченного морщинами, с поплёкшими аскетичными глазами — как и в Келливароне. Храм Сорока мучеников был главной церковью Великой Лавры — большого комплекса монастырей, здесь хоронили царских особ. Храм был расписан в честь победы Иоанна II Асеня над деспотом Эпира Федором Комнином Ангелом [7, с. 24–25]. Именно в это время Второе Болгарское царство переживает пик своего подъёма, расширившись до Эгейского моря, включив Фракию и став, таким образом, непосредственным соседом Никейской империи. Напомним, что в 1234–1237 гг. Никея состояла (с небольшим перерывом) в военном союзе с Болгарией, Иоанн III Ватац даже женил своего сына Феодора на дочери Ивана II Асеня Елене, оба государя воевали вместе против латинян. Нельзя исключать возможности привлечения болгарскими никейского мастера для росписи столь важного храма.

По-видимому, к первой трети (или к первой половине) века следует отнести погибшие в Берлине фрески церкви на театральной террасе в Пергаме (Рис. 3) [24, p. 183–185]. Образ св. Георгия напоминает св. Георгия из нартекса церкви Панагии в Асину на Кипре (ок. 1200). Росписи могут быть сопоставлены и с образами пещеры Св. Павла, хотя превосходят их по качеству. Выполненные уверенной рукой, эти фрески явно принадлежат другой артели: стиль их более стандартный (по сравнению, например, с Келливароном) и абсолютно вписывается в русло общего развития живописи XIII в., преимущественно провинциальной. Так, тучный лик Богородицы сопоставим с образом из церкви Св. Ильи в Фаламес на Среднем Мани, с синайской иконой Богоматери

с предстоящими Моисеем и патриархом Евфимием [16, р. 259–261, N 53] и даже более поздней, около 1280 г., иконой Богоматери из Мутуллас на Кипре [21, р. 48, fig. 29]. Выразительно очерченные укрупнённые миндалевидные глаза, эффектно обрисованные губы придают образам оттенок простоватой «красивости». Облик святителя с его резкими чертами соответствует посткомниновскому времени и сравним со св. Киприаном во втором слое росписей трапезной монастыря Св. Иоанна Богослова на о. Патмос (ок. 1230–1240) [22, ill. 42]. А вот лик Спасителя приобретает мягкую задушевность, интонацию, свойственную многим лучшим образам Христа XIII в.

Следующий этап развития живописи в Никейской империи приходится на правление Иоанна III Ватаца, который ведёт удачные войны, освобождая в 1235–1246 гг. Фракию и Македонию, отнимая земли у латинян, Эпирского деспотата и Второго Болгарского царства [3, с. 21, 23] и распространяя свою власть на европейские территории, а также на острова Эгейского моря. А. Кацоти и М. Борбудакис убедительно показали, что на целом ряде островов Эгейского и Средиземного морей: Родосе, Патмосе, Калимнос, Крите, Косе имеются ансамбли, созданные мастерами из Никеи или под влиянием никейского искусства [10; 18; 32].

Этот этап представлен живописью 1230–1236 гг. в церкви Св. Николая в Кириакоселии на Крите. Храм находится недалеко от крепости — форпоста империи, откуда Иоанн III Ватац пытался подчинить своей власти остров, так что М. Ахимасту-Потамиану и М. Борбудакис сделали логичный вывод о создании этой росписи никейскими мастерами⁶, отмечая и присутствие константинопольской иконографии [31; 10; 34, с. 284–285]. Хорошего качества роспись значительно превосходит другие фрески Крита этого времени. К сожалению, она местами сильно пострадала и ждёт своей расчистки и реставрации. При первом же взгляде видно отличие от живописи Латмоса, которому Кириакоселия совсем не близка. Это очень вдохновенная, плотная и многоцветная роспись, поражающая какой-то особой крепостью форм, уплотнённой пейзажа и ловкостью исполнения фигур, тканей (см., например, Рождество Христово) и даже сияния славы в Преображении. В Кириакоселии заметно настойчивое желание мастера передать пространственность композиций с помощью сложной архитектуры с башенками, аркадами, зданиями с двускатными крышами, поставленными то углом (Рождество Богоматери, (Илл. 45), Явление св. Николая епарху Авлавию), то по диагонали, нередко неестественно вздыбленными. Везде и всюду появляются велумы, округлые, нарочито перекинутые по обе стороны аркады в Рождестве свт. Николая, более того, прикрывающие наполовину служанку в той же сцене. Местами, как в фигуре благовествующего архангела, в их нарочитом бурлении заметны отголоски позднекомниновского динамического стиля. Фигурам свойственны подвижные, порывистые позы (апостолы в Вознесении, св. Николай, замахнувшийся топором на кипарис или на воинов в соседней сцене, Рис. 4), сложные развороты и даже смелые решения, выдающие какую-то удивительную непосредственность в восприятии евангельских событий. Так, в сцене «Жёны у гроба» Богородица в страхе отворачивается от ангела, сидящего на пустом гробе, а Петр идёт по мрамору, приближаясь к пустой гробнице

⁶ М. Биссингер считает подобную атрибуцию спекулятивной [9, S. 67].

це Христа. В Оплакивании Богоматерь показана забравшейся ногами на гроб, тело Христа лежит на Её ногах, напоминая об известной позе Богоматери в Нерези. Персонажи имеют чрезвычайно живые жесты (например, в Вознесении Павел, запрокинув голову, порывисто воздевает руки, окутанные эффектной драпировкой, напоминающей раковину; в Сошествии Святого Духа кто-то всплескивает руками, а кто-то прижимает их к груди). Фигуры в росписях Кириакоселии впечатляют ярко выраженным объёмом и пластикой. Контуры обрисованы очень точными, живыми и подвижными чёрными линиями (например, в Сошествии Святого Духа), по основному тону ложатся притенения, нередко цветные моделировки и затем уже мягкие белильные, пастозно исполненные высветления, а то и цветные движки; в результате ткань обретает особую плотность, создаётся ощущение объёма. В тканях мы видим часто сложные переливающиеся цвета

(излюбленным является голубой на пурпуре). В характере моделировки тканей заметен отход от стилизации и плоскостности острых, ломких поверхностей и переход к мягкости и постепенности высветлений, свойственных в дальнейшем искусству XIII в.

Конечно, эта роспись принадлежит совсем другому этапу в развитии искусства XIII в. Хотя и в ней, как и в живописи Латмоса, заметна память о традициях искусства второй половины XII в., причём константинопольской школы, как в иконографии, так и в использовании некоторых характерных приёмов (например, в проработке тканей цветными линиями по белому или голубыми пробелами по пурпурному). При очевидном несходстве с живописью Латмоса в Кириакоселии, однако, есть и нечто общее с ней, причём в интерпретации ликов. Все они здесь пластично вылеплены, имеют яркий оливковый санкирь, коричневый рисунок и тени, прописаны мягкими пастозными пробелами, а иногда и более энергичными белильными движками, что характерно для второй четверти XIII в. (некоторые из них сравнимы с образами Сорока мучеников в базилике Ахиропиитос в Фессалонике 1230–1237 гг.⁷ [35, с. 741–748]). Лица в Кириако-



Рис. 4. Свт. Николай, освобождающий трёх невинно осуждённых. 1230–1236. Фреска. Церковь Свт. Николая в Кириакоселии, Крит. Фото Р. В. Новикова

⁷ По мнению ряда исследователей, фрески с образами Сорока мучеников в Ахиропиитос в Фессалонике были заказаны болгарским царем Иваном II Асенем после битвы при Клокотнице 1230 г.,

селии чрезвычайно выразительны, нередко с чертами гротеска, что и роднит их с Келливароном. Как и в последнем, здесь часто встречаются толстые широкие губы, увеличенные округлые глаза. Нередко мы видим страдание, искажающее черты, как в образах прп. Николая Студита (?) и свт. Николая, посекающего древо. Другие лица впечатляют напряжённостью и остротой (Свт. Николай, освобождающий трёх невинно осуждённых). Конечно, в живописи Кириакоселии чувствуется некоторая провинциальность, роднящая этот ансамбль, например, с живописью второго слоя в трапезной монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе. Однако здесь заметно и значительное новаторство. С фресками Кириакоселии можно сопоставить сохранившиеся фрагменты константинопольской живописи, выполненной уже позже, около 1250 г., в северо-восточной апсиде диаконника храма Богородицы Кириотиссы (совр. Календерихане Джами), вероятно, художниками из мастерских крестоносцев [17, р. 128–142, pl. 158, 160, 161–162]. В цикле из жизни Св. Франциска тот же мелкий масштаб изображений, однако трактовка архитектуры выглядит в Календерихане куда более иллюзионистической. Родственна и пастозное решение объёмных ликов с яркими ударами пробелов на выдающихся частях — носу, скулах, подбородке (ср. с обликом свт. Николая из Кириакоселии).

М. Ахимасту-Потамиану [31, σ. 165–166] и К. Кефала [33, σ. 95–96] считают, что никейскими мастерами между 1226 и 1234 гг. был выполнен третий слой росписи кафолика монастыря Архангела Михаила в Фари на Родосе (Илл. 46), поскольку после 1226 г. деспот острова Лев Гавала признал власть никейского императора Иоанна III Ватаца (до 1248 г., когда остров захватили генуэзцы). Это роспись купола: Пантократор, пророки, ангелы. Архаизирующий стиль Фари, особенно заметный в плоскостной стилизованной трактовке складок одеяний, тесно ещё связан с комниновской традицией [31, σ. 165–166]. Некоторые мотивы роднят роспись Фари с Кириакоселией (орнаменты, мраморировки); в моделировке лиц пророков видны старинные белильные света, однако молодые лики (ангелов, Богородицы) трактованы объёмнее и типологически напоминают образы более раннего никейского искусства. Возможно, в этой росписи никейские мастера сотрудничали с местными художниками.

Также очень качественным и даже более продвинутым в развитии художественных идей XIII в. выглядит первый слой росписи церкви Св. Фанурия в старом городе Родосе (1226–1234), созданный явно приезжими мастерами, скорее всего, также по заказу Гавалы [33, σ. 59]. Если типология идеализированных лиц ангелов или утончённого лика свт. Иоанна Милостивого и вызывает ассоциации с комниновским искусством и Студеницей, то трактовка форм оказывается куда более пластичной, с широкими зелёными притенениями по абрису лиц, носа, с красиво очерченными объёмными устами (подчеркнутыми тенями под нижней губой и контрастной тёмной верхней). Особенно впечатляет своей мощью образ св. Стефана (Илл. 47), напоминающий росписи Ахиропиитос.

в которой он разгромил деспота Федора Комнина Ангела. Сорок мучеников были его святыми покровителями. Стилистически эти изображения близки образам Гурия, Самона и Авива в церкви Свв. Петра и Павла в Великом Тырнове, 1220–1230-х гг. Они, в свою очередь, похожи на роспись Милешевой 1220-х гг., заказчиком которой был король Владислав, женатый на дочери Ивана II Асеня [6, с. 49–50]. Вероятно, все эти ансамбли были расписаны фессалоникскими мастерами.

Под влиянием искусства Никейской империи этого периода, как считал ещё В. Джурич, были созданы росписи второго слоя трапезной монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе (ок. 1230–1240)⁸ [13, р. 209; 18, р. 118; 31, с. 166; 24, р. 141], по мнению А. Кацоти, — местными мастерами [18, р. 115]. Этим фрескам присуще достаточно высокое качество, но и ориентация на комниновские формы. Известны обширные связи монастыря с Никейской империей, её патриархом и метохиями. Патмосский монастырь вел активную торговлю с империей, а императоры делали в него драгоценные вклады [13, р. 209]. В работах А. Кацоти прослежено влияние живописи Патмоса на островные мастерские: так, живопись церкви Св. Иоанна Богослова и Николая в Стилосе (северный неф) на Крите середины XIII в. похожа на второй слой фресок трапезной Патмоса, но, скорее всего, была создана при участии никейских мастеров [18, р. 117–118]. В сцене Крещения субтильным фигурам присущи живое движение и объём. Фрески храмов Св. Иоанна Богослова в Лакки на Леросе и Успения в Алсосе на Косе также похожи, по мнению А. Кацоти, на второй слой патмосских фресок. Однако их заказчики — местные епископы или светские лица, сами имели непосредственные связи с высокопоставленными никейцами, включая императрицу, так что не следует видеть в этих ансамблях заказ патмосских игуменов [18, р. 114–115]. А после того как эти острова отошли к Никее, заказчиками и вкладчиками убранства церквей стали уже сами никейцы наравне с местной знатью [18, р. 118–119].

Третий этап развития никейского искусства условно может быть связан с 1240–1250-ми гг. — концом правления Иоанна III Ватаца и эпохой Феодора II Ласкаря.

К периоду правления Иоанна III Ватаца принадлежат неопубликованные нижние части фигур, мраморировки и орнаменты в базилике крепости Анайя на берегу Эгейского моря, завоеванной, перестроенной и украшенной этим императором [24, р. 183]. Анайя стала архиепископией в это время. Храм имел роскошные полы из наборных мраморов разного цвета и формы, а живопись, судя по остаткам, была прекрасного качества. Высокая фигура неизвестного преподобного, сохранившаяся на три четверти высоты на одной из лопаток храма, впечатляет своей монументальностью. Объёмные складки хитона, написанного нежными розовыми тонами с высветлениями, как и зелёной мантии красивого оттенка ниспадают естественно и округло. В одной из апсидолей сохранились остатки композиции, напоминающей Сретение или Поклонение волхвов⁹. Фигуры удлинённые, у Богоматери длинная изящная шея, красиво и сложно притенённая. Стоит отметить изощрённый характер мраморировок, имитирующий *opus sectile* (синий круг, очерченный белым, на красном с прожилками фоне) и разного цвета и рисунка мраморы, один из которых — сложная звёздчатая в круге плётенка.

⁸ Мы принимаем датировку А. Кацоти, которая ссылается на мнения П. Вокотопулоса и В. Джурича; Орландос датировал этот слой первой половиной XIII в., М. Хадзидакис и Э. Коллиас — около 1200 г. Коллиас считает, что после перестройки трапезной северная часть была расписана раньше, а южная и западная арка — несколькими десятилетиями позже, это мнение поддерживает ряд учёных [22, р. 65]. Однако П. Вокотопулос и В. Джурич считают второй слой единым [32, с. 276], с чем согласны и мы.

⁹ Слева одна или две фигуры в длинных изумрудно-зелёных одеждах, плохо читается голова в нимбе, фигура Богоматери развернута вправо, а перед ней, возможно, Младенец над престолом (?) и ещё одна фигура.

Сохранился также фрагмент крупного украшенного камнями креста на жёлтом фоне, в обрамлении орнамента. По-видимому, никейскими мастерами или при их участии была создана роспись Бояны в Болгарии 1259 г. Если О. Демус видел в ней влияние никейского искусства, то М. Панайотиди достаточно уверенно относит эти фрески к никейскому искусству, как и ряд синайских икон¹⁰ [19, с. 219]. Известно, что Ирина, супруга болгарского царя Константина Асеня Тиха, при котором была расписана Бояна, являлась дочерью Федора II Ласкаря. Ансамбль этот написан мастерами разного уровня, с известной долей провинциальности. В нём есть подобная более ранним никейским фрескам (например, Латмоса), уже удивительная после середины XIII в. оглядка на комниновское искусство, особенно в типах лиц. Воспроизведение комниновского типа придаёт обликам столь редкое для третьей четверти XIII в. качество, как благородство. При этом в лучших образах (Спас Нерукотворный, Пантократор) здесь присутствует почти натуралистическая передача личного (особенно в нижней части лиц) — объёмного, живого, с почти ощущаемой игрой мышц под кожей, пастозность письма (свт. Николай, прп. Ефрем Сирий), а также свойственная уже искусству 1250–1260-х гг. особая психологизированность образов. Образам Бояны близки лики святых из первого слоя церкви свв. Николая и Иоанна в Ставропиги на Среднем Мани, выполненные, по-видимому, заезжими никейскими художниками¹¹.

От живописи самой Никеи сохранилось, к сожалению, совсем немного. Жалкие остатки фресок гибнут в стенах и башнях Никеи, построенных Феодором I Ласкарем и Иоанном III Ватацем. Среди них утраченная в XX в. фигура в одеянии с драгоценным оплечьем и лором в капелле близ Белой башни, устроенной Иоанном III Ватацем, крупная и широкоплечая [24, fig. 127], — сродни силуэтам Св. Софии в Никее; в той же башне крупный «патриарший» крест; фигура св. Георгия на коне в 54-й башне [24, р. 169–170, fig. 122], фрагмент фигуры в царском одеянии¹², остатки орнаментов, мраморировок в стенах XIII в. [24, fig. 123–124, 126]. Ещё в конце XIX в. в башне Стамбульских ворот сохранялось изображение свт. Николая [24, р. 168]. К сожалению, стилистическому анализу эти остатки не подлежат.

Особое значение имеют росписи двух пастофориев Св. Софии в Никее. С 1220-х гг. этот храм становится патриаршим собором Никеи, тогда как ещё в начале века таковым была церковь Успения в монастыре Иакинфа. Росписи пастофориев создавались, очевидно, позднее. В куполе северного пастофория с трудом прочитываются фигуры ангелов с Богоматерью Орантой (по мнению Н. Питамбер, это Вознесение), а ниже — пророки Давид, Даниил и ещё четверо; в заложенном окне фигура апостола или, скорее, Христа [24, fig. 94]; на западной стене — остатки сцены (Преполовления?). В южном пастофории архангелы, неопознаваемые фигуры в куполе, святые в медальонах, Госте-

¹⁰ Таких как парные образы Моисея перед купиною и со скрижалями, с ктиторм-мелькитом на полях, житийные иконы св. Екатерины и пророка Моисея, икона преподобной Феодосии, врата с Моисеем и Аароном. На наш взгляд, врата едва ли выполнены византийскими мастерами, им есть куда более близкие аналогии среди синайских памятников, связанных с мастерскими крестоносцев [см. 16, р. 180–181].

¹¹ Так считает М. Каппас, которого я искренне благодарю за свое знакомство с этим ансамблем.

¹² Не опубликованы; благодарю за фотографии Р. Шляхтина.



Рис. 5. Неизвестный мученик или ангел. 1240–1250-е гг. Фреска. Церковь Св. Софии в Никее, Турция (воспроизводится по: [25, Bd III. Abb. 551])

приимство Авраама на южной стене и остатки Гефсиманского моления — на западной [24, р. 153, fig. 87–99, 101, 103–119].

При внимательном рассмотрении этих фрагментов заметно высокое качество росписи. Монументальные масштабы присущи широкоплечим могучим фигурам апостолов и пророков, имеющим при этом небольшие головы; несколько изящнее ангелы и святые (Рис. 5) в медальонах. В ангелах Троицы (Илл. 48) очевидны акцент на объёме и живой разворот фигур. Золотистый колорит широких одежд выделяется на синем фоне, драпировки ложатся крупными складками, чувствуется желание мастера передать объём, что, однако, пока не вполне получается. Сохраняется некоторая уплощённость, какая-то ломкость складок, что напоминает живопись Кириакоселии и, с другой стороны, монастыря Морача в Сербии 1251/52 г.¹³ Сохраняется живая прорисовка чёрным (как в Кириакоселии), причём даже по контрастному цветному (красному, например) тону¹⁴. Лики имеют правильные крупные красивые черты, как, например,

¹³ В. Джурич считал Морачу произведением местных, сербских мастеров [2, с. 102, 106], однако этот памятник сопоставим с произведениями византийского искусства.

¹⁴ Такой приём, прорисовка чёрным по цветному или даже светлому тону, будет популярен и позже, в искусстве Константинополя времен Палеологовского ренессанса, например в мозаиках погребальной капеллы монастыря Богородицы Паммакарис (до 1310 г.).

у ангела из Троицы и мучеников. Тип лика святого (Рис. 5) на снимке М. В. Алпатова очень похож на мучеников из Ахиروпитос в Фессалонике, с его полнокровием, легким ракурсом, аналогичным рисунком губ. А. Кациоти видит здесь сходство с молодыми образами церквей Фари и Св. Фанурия на о. Родос [32, с. 277], хотя, на наш взгляд, оно не так велико. У мученика крепкая, как постамент, удлинённая шея, широкий нос, живое, очеловеченное выражение, что приближает его к обликам святых уже в Сопочанах. Никакого архаизма, который видел некогда в никейских фресках М. В. Алпатов [8], в них незаметно. Напротив, впечатляет монументальный классицизм этой, увы, очень плохо сохранившейся живописи. Датировка Н. Питамбер [24, р. 143] этих росписей ранним XIII в. представляется совершенно неверной¹⁵. Кажется очевидным, что стиль росписей Св. Софии в Никее связан уже со следующим этапом в развитии искусства XIII в., скорее всего, не просто второй четверти века, как считал М. Рестле [25, р. 85], но ближе к 1250-м гг. Они продолжают и развивают тенденции, намеченные в Кириакоселии, но уже на новом уровне. Эта роспись должна быть поставлена где-то между ансамблями Милешевой¹⁶ и Сопочан, ближе к последнему.

К кругу росписей, выполненных мастерами Никей, на наш взгляд, можно отнести также самые ранние палеологовские фрески, созданные в Константинополе. Это живопись в обновлённом сразу после 1261 г. [17, р. 149] монастыре Богородицы Кириотиссы в Константинополе. Монахи этого монастыря во время латинской оккупации находились в Никее, откуда и вернулись в 1261 г. Полагаем, что и мастера, которым была заказана роспись, скорее всего, были из Никей. Росписи, созданные в это время в разных компартиментах храма, немного разнятся. Над проходом из экзонартекса в нартекс находился образ Богоматери Кириотиссы с двумя поклоняющимися ангелами, ныне в Археологическом музее Стамбула [17, р. 142–143]. Живопись диаконника представляет собой в основном отдельные фигуры святых, в рамах и без; из сцен сохранилось всего две: Успение и Мелизмос, над которым изображена Богоматерь Влахернитисса [17, р. 144–149, pl. 171–172]. В Успении небольшие фигурки имеют удлинённые шеи, облики святителей, классически правильно выстроенные, благородные и очеловеченные, сродни лучшим образам Бояны. Фигуры преподобных в «комнате икон» имеют широкие силуэты и небольшие головы, как и мученицы в рост. Одежды их, мягкие и объёмные, написаны сильно разбелёнными оттенками лиловых, светло-зелёных, серовато-голубых тонов. Фрагмент фигуры спящего апостола (Петр, Андрей? Илл. 49) [17, pl. 173], найденный в западной части южного нефа, принадлежит тому же слою, но, возможно, сделан другим мастером. Ч. Страйкер и Э. Хоукинс отнесли его к этапу строительства основной церкви после 1197 г. [17, р. 150], однако, на наш взгляд, он должен быть отнесён также к раннепалеологовскому времени и не может быть частью Преображения, как считали авторы монографии, а скорее, относится к Молению о чаше. Мощная фигура апостола написана в широкой живописной манере мягкими высветлениями, без тени стилизации, в пастозной технике. Прекрасный облик апо-

¹⁵ Датировка Н. Питамбер основана на идее одновременности украшения Св. Софии фресками и создания омфалия, сделанного, по её мнению, ещё к коронации Феодора I Ласкаря, однако стиль фресок не берётся в расчёт [24, р. 147–148]. А. Кациоти повторяет датировку М. Рестле [32, с. 277].

¹⁶ В. Джурич сравнивает фрески Софии с Милешевой и датирует 1220-ми гг.

стола с закрытыми глазами и широким носом соответствует типологии Сопочан. Стилистически (по пропорциям, характеру моделировки, нежному колориту) эти фрески напоминают Анайю и Св. Софию в Никее, но ещё более предвещают искусство Сопочан. Благодаря этим фрескам, на наш взгляд, предположение о константинопольском (а до того, вероятно, никейском) происхождении и выучке художников Сопочан получает некоторое подтверждение. В этом смысле мы склонны присоединиться к мнению В. Джурича [13, р. 210–211], хотя представляется, что окончательное формирование патетического стиля Сопочан должно было произойти уже в Константинополе после триумфального освобождения города.

Ряд исследователей, например М. Панайотиди [19, р. 220] и Н. Питамбер [24, р. 185–186], считают произведением никейских мастеров также мозаический Деисис Св. Софии Константинопольской, традиционно датируемый временем после 1261 г. При большой степени вероятности такой атрибуции точно доказать это не представляется возможным, поскольку Деисис не имеет точной исторической даты и мог быть сделан позже константинопольскими художниками, на новом этапе освоения античного наследия уже в Константинополе. Это высокочеловеческое, утончённое, тонко психологизированное произведение почти не имеет прямых аналогий в византийском искусстве.

Итак, наш обзор живописи Никейской империи впервые включил росписи Карики, Ионии и Асии, Латмоса, фрески Никеи и Пергама, памятники, созданные на островах Эгейского и моря и на Крите, а также на Балканах, раннепалеологовские росписи Константинополя, выполненные сразу после 1261 г. Полагаем, что только привлечение широкого круга памятников позволяет представить более полную картину стилистического развития искусства Никейской империи. Никейская империя, расположенная в самом центре византийского Средиземноморья, граничившая с Эпирским деспотатом, Вторым Болгарским царством и латинским Константинополем, островами Средиземного моря, умело отвоевывала земли у своих соперников и имела с ними художественные связи. Роль Никеи как прямой преемницы Константинополя определяла степень её влияния на окружающие территории. На фоне Никеи и альтернативного (с 1223 г.) центра — Фессалоники, живопись, созданная до 1261 г. на территориях Эпирского деспотата, Пелопоннеса, Каппадокии, на островах выглядит куда более провинциальной и архаизирующей, живущей идеями ещё комниновского стиля. Выдающиеся ансамбли Сербии середины XIII в., такие как Студеница, первый слой Жичи, Милешева, цикл пророка Ильи в Мораче, церковь Свв. Апостолов в Пече, созданные руками приглашённых мастеров, зависели как от этих двух больших центров, так и от Константинополя. Лишь иногда мы знаем, откуда были приглашены мастера. Так, художников Жичи св. Савва Сербский привёз из Константинополя, то есть во время латинской оккупации какие-то художественные силы оставались и там. Нет ясности даже с происхождением мастеров Студеницы и Милешевой, как отмечает В. Джурич, они могли быть из Константинополя, Фессалоники или Никеи [2, с. 97–98]. Если В. Джурич видел в портрете византийского императора в Милешевой Иоанна III Ватаца, то Б. Цветкович идентифицирует его как Алексея III Ангела [11, р. 162–163]. Сложная картина взаимоотношений и культурных связей Никеи, Фессалоники, Константинополя, Сербии и Второго Болгарского царства в этот период хорошо описана в литературе. Так,

Фессалоника с 1240-х гг. находилась фактически под властью никейского императора; св. Савва Сербский дважды посещал Никею, возвращаясь в Сербию из своих поездок в Святую землю и на Афон [24, р. 179–183], но также не раз бывал в Константинополе и Фессалонике (где заказывал иконы и нанимал фрескистов).

Таким образом, плохо сохранившиеся и мало известные памятники Никейской империи позволяют лучше понять художественные процессы XIII в., приведшие к появлению раннепалеологовского стиля. Если стиль части ансамблей, выполненных в первой трети века, в правление Феодора I Ласкаря, выглядит достаточно архаичным, длящим понятия комниновского стиля и параллельным в этом смысле провинциальным памятникам Греции (росписи Карики, Эфеса, Пергама), то другие сочетают в себе черты архаизма и новаторства (Латмос). При известной разнородности стилистических течений, особенно в первой трети века, в дальнейшем, в 1230–1250-е гг., искусство Никей демонстрирует значительный сдвиг в сторону классицизма, принципов правильного построения и объёмности человеческой фигуры¹⁷, мягкости моделировок тканей, пространственности, интереса к архитектуре, психологизированности и благородства обликов (Кириакоселы, Анайя, Никея, Бояна). На примере живописи Никейской империи можно увидеть, как в византийском искусстве утверждается мелкий масштаб изображений — одна из важнейших отличительных черт палеологовского стиля по сравнению с комниновским. Если в никейском искусстве он обусловлен небольшими размерами церквей, то в палеологовском становится одним из художественных принципов. С другой стороны, живопись Св. Софии в Никее демонстрирует уже рождение того монументального патетического стиля, который в науке называют «стилем Сопочан», или «первым палеологовским стилем» (по определению Х. Бельтинга), который господствовал в раннепалеологовском искусстве 1260–1290-х гг.

Литература

1. *Виноградова Е. А.* Латмос как художественный центр Никейской империи // Лазаревские чтения 2018 г. — М.: КДУ, 2019 (в печати).
2. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. — М.: Индрик, 2000. — 592 с.
3. *Жаворонков П. И.* Культура Никейской империи // Культура Византии / Под ред. Г. Г. Литаврина. — М.: Наука, 1991. — С. 46–85.
4. *Попов И. Н.* Латрос // Православная энциклопедия. Т. 40. — М.: ЦНЦ Православная энциклопедия, 2015. — С. 170–174.
5. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. Т. 1. — М.: Искусство, 1986. — 332 с.
6. *Мавродинова Л.* Стенная живопись в България до края на XIV век. — София: Мартин Дринов, 1995. — 100 с.
7. *Чанева-Дечевска Н.* Църковната архитектура в България през XI–XIV век. — София: Академия на науките, 1988. — 234 с.
8. *Alpatoff M.* Les fresques de Saint-Sophie de Nicee // Echos d'Orient. — 1926. — Т. 25. — Р. 42–45.
9. *Bissinger M.* Kreta, Byzantinische Wandmalerei. — München: Editio maris, 1995. — 278 S.
10. *Borboudakis M.* Main Trends of Thirteenth Century Wall Painting in Crete // Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII в. — СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. — С. 9–33.

¹⁷ В этом наши выводы совпали с мнением Н. Питамбер, несмотря на её характеристики живописи Никей как более ранней и более плоскостной [24, р. 187].

11. *Cvetković B.* The Painting Programs in Thirteenth Century Serbia: Structure, Themes, and Accents // Orient and Occident Méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux. — Rome: Picard, 2012. — P. 157–176.
12. *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. — München: s.e., 1958. — 63 S.
13. *Djurić V.* La peinture murale byzantine. XII^e et XIII^e siècles // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines. — Athènes: Association Internationale des Études Byzantines, 1979. — T. I. — P. 207–212.
14. *Iznik Throughout History.* — Istanbul: s.e., 2003. — 312 p.
15. *Hadermann-Misguich L.* Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII^e siècle, ses antécédents, son rayonnement. — Bruxelles, Timperman Publ., 2005. — 270 p.
16. *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai* / Eds. *R. S. Nelson, K. Collins.* — Los Angeles: Getty Trust, 2006. — 295 p.
17. *Kalenderhane in Istanbul: The Buildings* / Eds. *C. L. Striker, D. Kuban.* — Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1997. — 150 p.
18. *Katsioti A.* Between Princes and Labourers: The Legacy of Hosios Christodoulos and His Successors in the Aegean Sea 11th–13th c. // Byzantine and Post-Byzantine Art Crossing Borders. Art Readings / Eds. *E. Moutafov, I. Toth.* — Sofia: Institute of Art Studies, 2017. — P. 91–128.
19. *Panayotidi M.* Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Bojana Frescoes // Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа / ред. *Б. Пенкова.* — София: Национален исторически музей, 2011. — С. 216–221.
20. *Panayotidi M.* Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations // Orient and Occident Méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux. — Rome: Picard, 2012. — P. 87–102.
21. *Papageorgiou A.* Icons from Cyprus. — Nicosia: The Holy Archbishopric of Cyprus, 1992. — 222 p.
22. *Patmos: Treasures of the Monastery* / Ed. *A. D. Kominis.* — Athens: Ekdotike Athenon, 1988. — 383 p.
23. *Peschlow-Bindokat A.-L.* Der Latmos. — Mainz: Philipp von Zabern, 1996. — 88 S.
24. *Pitamber N. R.* Replacing Byzantium: Laskarid Urban Environments and the Landscape of Loss (1204–1261): Diss. — Los Angeles, 2015. — 478 p.
25. *Restle M.* Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien. — Recklinghausen: Aurel Bongers, 1967. — Bd 1. — 242 p.
26. *Ruggieri V., Zäh A.* Visiting the Byzantine Wall Paintings in Turkey. — Rome: Orientalia Christiana, 2016. — 118 p.
27. *Schiemenz G. P.* Die Malerei der Paulus-Hohle auf dem Latmos // Pantheon. — 1971. — Bd 29. — S. 46–53.
28. *Thierry N.* Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et XI^e c. — London: Variorum reprints, 1977. — 350 p.
29. *Wiegand T.* Der Latmos, Milet. III, 1. — Berlin: Georg Reimer, 1913. — 230 S.
30. *Zäh A.* Die Monumentalfresken von "Incekemer Taş" im byzantinischen Karien // Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik. — 1999. — Bd 49. — S. 289–299.
31. *Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ.* Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ. — Αθήνα: Περπίνια, 2006. — 177 σ.
32. *Κατσιώτη Α.* Επισκόπηση της μνημειακής ζωγραφικής του 13ου αιώνα στα Δωδεκάνησα // Αρχαιολογικόν Δελτίον. — 1996–1997. — Τ. 51–52. — Σ. 269–302.
33. *Κεφάλα Κ.* Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου. — Αθήνα: Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, 2015. — 340 σ.
34. *Μπορμπουδάκης Μ.* Ο ναός του Αγίου Νικολάου στα Κυριακοσέλια Αποκορώνου // Πεπραγμένα Γ' Διεθνούς κρητολογικού συνεδρίου. — Χανιά, 2011. — Σ. 273–316.
35. *Ράπτης Κ. Θ.* Αχειροποίητος Θεσσαλονίκης. Αρχιτεκτονική και Γλυπτός Διάκοσμος. Diss. — Θεσσαλονίκη, 2016. — 806 σ.

Название статьи. Монументальная живопись Никейской империи: границы и этапы развития.

Сведения об авторе. Виноградова Елена Александровна — кандидат искусствоведения, доцент. Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет, Лихов пер., д. 6, стр. 1, Москва, Российская Федерация, 127051. lukovnikova@mail.ru

Аннотация. В статье даётся обзор сохранившейся живописи Никейской империи. С самого начала там образовалось несколько художественных центров. Ко времени основания империи Феодосия там образовалось несколько художественных центров. Ко времени основания империи Феодосия там образовалось несколько художественных центров.

дором I Ласкарем относятся фрески церкви Зоодохос Пиги на о. Кос и четвертый слой живописи храма на о. Тавшан Ада, выполненные явно одними художниками местной школы. К раннему этапу (первой трети XIII в.) можно отнести живопись в Кари и Ионии: на скале Инджекемер Таш и фреску с Благовестием свв. Иоакиму и Анне в несохранившейся церкви в Пунте на мысе Микале, Деисис в скевофилаксии церкви Св. Иоанна Богослова в Эфесе, а также фрески Латмоса (пещера за воротами монастыря Келливарон, пещерные храмы Христа над Старым Латмосом и Св. Павла Латрейского). В них отголоски динамического стиля XII в. соединяются с новыми признаками — объёмными характерными ликами, на Латмосе моделированными в живой пастозной технике. Фрески Пергама (не сохранились, прежде в Берлине) и Эфеса демонстрируют большую ординарность.

Следующий этап наступил при Иоанне III Ватаце и представлен росписью в церкви Кириакоселии на Крите (1230–1236), выполненной никейскими художниками. Это вдохновенная роспись хорошего качества, хотя и с чертами провинциализма. Ей свойственны пространственность композиций, сложная архитектура, динамичные позы и развороты персонажей, имеющих объёмные фигуры и пластичные лица, иногда гротескные. По сравнению с этими фресками третий слой росписи монастыря Архангела Михаила в Фари и первый слой в церкви Св. Фанурия в г. Родосе (обе на о. Родос, 1226–1234), сделанные, по-видимому, никейскими мастерами, выглядят чуть более архаичными. Вероятно, под влиянием никейского искусства созданы росписи второго слоя трапезной монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе, а непосредственно никейскими мастерами — живопись нескольких храмов на островах Крит, Лерос и Кос.

Стиль росписей базилики в крепости Анайя и в двух пастофориях Св. Софии в Никее связан со следующим этапом развития искусства XIII в., 1240–1250-х гг. (в конце правления Иоанна III Ватаца и при Феодоре II Ласкаре). Эти росписи развивают тенденции, намеченные в Кириакоселии. Им свойственно высокое качество живописи, монументальные масштабы фигур, живые развороты, акцент на объёме, в том числе в одеждах, пока ещё имеющих несколько ломкие складки, сложный колорит. Правильные крупные и красивые черты приданы ликам в Св. Софии. Впечатляет монументальный классицизм этих плохо сохранившихся росписей, которые можно поставить где-то между живописными ансамблями Милешевой и Сопочан. Скорее всего, никейскими мастерами была создана живопись церкви в Бояне в Болгарии 1259 г., первый слой храма Свв. Николая и Иоанна в Ставропиги на Среднем Мани, а также фрески в обновлённом сразу после 1261 г. монастыре Богородицы Кириотиссы в Константинополе: спящий апостол подобен уже образам Сопочан. Нельзя недооценивать и роль Фессалоники в художественном процессе XIII в. Впрочем, картина художественных связей этого центра с Никеей, Константинополем и Вторым Болгарским царством сложна.

Плохо сохранившиеся и мало известные памятники Никейской империи позволяют лучше понять художественные процессы XIII в., приведшие к появлению раннепалеологовского стиля.

Ключевые слова: Никейская империя; византийская живопись XIII в.; Латмос; Никея; Пергам; Крит; Родос; Кос; Патмос; Второе Болгарское царство.

Title. The Murals of the Empire of Nicaea: Limits and Stages.

Author. Vinogradova, Elena Alexandrovna — Ph. D., associate professor. Orthodox St. Tikhon University of Humanities, Likhov per., 6, bld. 1, 127051 Moscow, Russian Federation. lukovnikova@mail.ru

Abstract. The article deals with the murals of the Empire of Nicaea. There were several centres of art production in the Empire. At the time of the Empire's foundation the murals of Zoodochos Pege in Monagri on Kos and of Tavşan Ada (the 4th layer) were created by the same local artists. The next stage (first third of the 13th century) is represented by the paintings in Caria and Ionia: on the İnçekemer Taş rock, in the destroyed church in Punta on Mykale cap, Deesis in the skeuofylakion of St. John church in Ephesos, in the church on Theatre terrace in Pergamon and the frescoes of Latmos (monastic caves outside the Kellibaron gate, cave of Christ above Ancient Latmos, cave of St. Paul of Latmos). Some echoes of the dynamic style of the 12th century are combined in these ensembles with new trends — voluminous characteristic faces, modeled in Kellibaron in live pasty technique. The frescoes of Pergamon and Ephesos look more ordinary.

Next stage, the reign of John III Vatatzes, is represented by the paintings in Kyriakosellia on Crete (1230–1236) attributed to Nicene masters. These are high quality paintings, with much more plasticity and inspiration, however, with some provincialism. They are characterized by spatial compositions, complicated architecture, dynamic poses of saints with voluminous figures and plastic faces, sometimes grotesque. On the contrary, the third layer of murals of St. Michael at Thari and the first layer in St. Phanourios in the old city of Rhodes (1226–1234) made by Nicene painters demonstrate more archaic elements. The second layer of

the murals in Patmos refectory (1230–1240) must have been created under Nicene influence, while some ensembles on the islands of Crete, Leros and Cos made under the influence of Patmos were painted by Nicene artists themselves, as A. Katsioti suggests. The style of frescoes in the basilica of Anaia and the two pastophoria of St. Sophia in Nicaea continue and develop the trends outlined in Kyriakosellia, demonstrating the third stage in the development of Nicene art at the end of the reign of John III Vatatzes and Theodore III Laskaris (1240–1250s). Their careful consideration reveals high quality of painting, refined colors, monumental scale of figures of saints and angels, obvious emphasis on volume and lively turns. The faces have beautiful classical types with large features. The monumental classicism of these poorly preserved paintings, dating back most likely to around the middle of the 13th century, is impressive. These frescoes should be placed somewhere between the paintings of Mileševa and Sopoćani. To Nicene painters should be also ascribed the frescoes of Bojana (1259), the first layer in the church of Sts. Nicholas and John in Stavropigi, Mesa Mani, and the murals in the monastery of the Virgin Kyriotissa in Constantinople. Appreciating the role of Nicaea in the development of art one should consider another important center, Thessaloniki. Yet the art connections between these two centers, Constantinople and The Second Bulgarian Kingdom, were really complex. Poorly preserved and little-known monuments of the Empire of Nicaea allow a better understanding of the artistic processes of the 13th century, which led to the appearance of the Early Palaeologan style.

Keywords: Nicene Empire, Byzantine painting of the 13th century; Latmos; Nicaea; Pergamum; Crete; Rhodes; Cos; Patmos; Second Bulgarian Kingdom.

References

- Akbaygil I. et al. (ed.). *Iznik throughout History*. Istanbul, s.e., 2003. 312 p.
- Akhimastou-Potamianou M. *Sto Thari tis Rodou. O naos kai i tikhographies tis Monis tou Taxiarkhi Mikhail*. Athens, Perpinia Publ., 2006. 177 p. (in Greek).
- Alpatoff M. Les fresques de Saint-Sophie de Nicée. *Echos d'Orient*, 1926, vol. 25, pp. 42–45 (in French).
- Belova O. The Style of Miniatures in the Byzantine Manuscript of the End of the 13th Century. (National Library of Russia, gr. 101). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 2. St. Petersburg, NP-Print Publ., pp. 125–131 (in Russian).
- Bevilacqua L. Displaying the Past in Byzantium. Figural Spolia on the City Gates of Nicaea (13th Century). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 3. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2013, pp. 145–150.
- Bissinger M. *Kreta, Byzantinische Wandmalerei*. München, Editio maris Publ., 1995. 278 p. (in German).
- Borboudakis M. O naos tou Agiou Nikolaou sta Kuriakoselia Apokoronou. *Pepragmena 10 Diethnous kritologikou sunedriou*. Hania, Filologikos syllogos 'Chrysostomos' Publ., 2011, pp. 273–316 (in Greek).
- Borboudakis M. Main Trends of Thirteenth Century. Wall Painting in Crete. *Drevnerusskoe iskusstvo. Rus' Vizantiia. Balkany. XIII v. (Old Russian Art. Russia. Byzantium. The Balkans. 13th Century)*. St. Petersburg, Dmitry Bulanin Publ., 1997, pp. 9–33.
- Chaneva-Dechevska N. *Cerkovnata arkhitektura v Belgariya prez XI–XIV vek (Church Architecture in Bulgaria of 11th–14th Centuries)*. Sofia, Akademia na naukite Publ., 1988. 235 p. (in Bulgarian).
- Cvetković B. The Painting Programs in Thirteenth Century Serbia: Structure, Themes, and Accents. *Orient and Occident Méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*. Rome, Picard Publ., 2012, pp. 157–176.
- Demus O. *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*. Munich, s.e., 1958. 63 p. (in German).
- Djurić V. La peinture murale byzantine. XIIe et XIIIe siècles. *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines*, vol. 1. Athens, Association Internationale des Études Byzantines Publ., 1979, pp. 207–212 (in French).
- Đurić V. *Vizantijske freske u Jugoslaviji*. Beograd, Jugoslavija Publ., 1974. 232 p. (in Serbian).
- Hadermann-Misguich L. *Le Temps des Anges. Recueil d'études sur la peinture byzantine du XII^e siècle, ses antécédents, son rayonnement*. Bruxelles, Timperman Publ., 2005. 270 p. (in French).
- Katsioti A. Episkopese tes mnemeiakes zografikes tou 13ou aiona sta Dodekanesa. *Archaiologikon Deltion*, 1996–1997, vol. 51–52, pp. 269–302 (in Greek).
- Katsioti A. Between Princes and Labourers: The Legacy of Hosios Christodoulos and His Successors in the Aegean Sea 11th–13th Century. Moutafov E.; Toth I. (eds.). *Byzantine and Post-Byzantine Art Crossing Borders. Art Readings*. Sofia, Institute of Art Studies Publ., 2017, pp. 91–128.
- Kephala K. *I toichografies tou 13ou aiona stis ekklesias tis Rodou*. Athens, Christianikh Archaiologiki Etaireia Publ., 2015. 340 p. (in Greek).

- Kominis A. D. (ed.). *Patmos: Treasures of the Monastery*. Athens, Ekdotike Athenon Publ., 1988. 383 p.
- Lazarev V. N. *Istoriia vizantiiskoi zhivopisi (History of the Byzantine Painting)*. Moscow, Iskustvo Publ., 1986. 332 p. (in Russian).
- Mavrodinova L. *Stennata zhivopis v Bulgariya do kraya na XIV vek (Mural Painting in Bulgaria up to the 14th Century)*. Sofiya, Marin Drinov Publ., 1995. 100 p. (in Bulgarian).
- Nelson R. S.; Collins K. (eds.). *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*. Los Angeles, Getty Trust Publ., 2006. 295 p.
- Panayotidi M. Some Observations on Thirteenth-Century Sinai Icons and Bojana Frescoes. Penkova B. (ed.). *Boyanskata cerkva mezhdurazhtoka i Zapada v izkustvoto na khristiyanska Evropa (Bojana Church between East and West in the Art of Christian Europe)*. Sofiya, Natsionalen istoricheski muzey Publ., 2011, pp. 216–221.
- Panayotidi M. Thirteenth-Century Icons and Frescoes at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Some Observations. *Orient and Occident Méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes picturaux*. Rome, Picard Publ., 2012, pp. 87–102.
- Papageorgiou A. *Icons from Cyprus*. Nicosia, The Holy Archbishopric of Cyprus Publ., 1992. 222 p.
- Peschlow-Bindokat A.-L. *Der Latmos*. Mainz, Philipp von Zabern Publ., 1996. 88 p. (in German).
- Pitamber N. R. *Replacing Byzantium: Laskarid Urban Environments and the Landscape of Loss (1204–1261)*. Ph. D. diss. Los Angeles, 2015 (unpublished).
- Popov I. N. *Latros. Pravoslavnaia entsiklopediia (The Orthodox Encyclopedia)*, vol. 40. Moscow, Pravoslavnaia entsiklopediia Publ., 2015, pp. 170–174 (in Russian).
- Raptis K. Th. *Akhropiitos Thessalonikis. Arkhitektoniki kai Gliptos Diakosmos*, Ph. D. Diss. Thessaloniki, 2016 (unpublished).
- Restle M. *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, vol. 1. Recklinghausen, Aurel Bongers Publ., 1967. 242 p. (in German).
- Ruggieri V.; Záh A. *Visiting the Byzantine Wall Paintings in Turkey*. Rome, Orientalia Christiana Publ., 2016. 118 p.
- Schiemenz G. P. Die Malerei der Paulus-Höhle auf dem Latmos. *Pantheon*, 1971, vol. 29, pp. 46–53 (in German).
- Striker C. L.; Kuban D. (eds.). *Kalenderhane in Istanbul: The Buildings*. Mainz, Philipp von Zabern Publ., 1997. 150 p.
- Thierry N. *Peintures d'Asie Mineure et de Transcaucasie aux Xe et Xie c.* London, Variorum reprints Publ., 1977 (in French).
- Vinogradova E. A. Latmos as the Center of Artistic Production of the Empire of Nicea. *Lazarevskie chteniia 2018 g. (Readings in Memory of V. N. Lazarev, 2018)*. Moscow, Knizhnyi dom Universitet Publ., 2019 (in print) (in Russian).
- Wiegand T. *Milet: Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899*, vol. 3.1: *Der Latmos*. Berlin, Georg Reimer Publ., 1913. 230 p. (in German).
- Záh A. Die Monumentalfresken von "Incekemer Taş" im byzantinischen Karien. *Jahrbuch der österreichischen Byzantinistik*, 1999, vol. 49, pp. 289–299 (in German).
- Zhavoronkov P. I. Culture of the Empire of Nicea. Litavrin G. G. (ed.). *Kul'tura Vizantii (Culture of Byzantium)*. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 46–85 (in Russian).



Илл. 44. Распятие. Первая треть XIII в. Фреска. Пещера за воротами монастыря Келливарон, Латмос, Турция.
Фото Е. А. Виноградовой



Илл. 45. Рождество Богоматери.
1230–1236. Фреска. Церковь
Св. Николая в Кириакосели,
Крит. Фото Р. В. Новикова



Илл. 46. Пророки Илия и Елисей. 1226–1234. Фреска. Церковь Архангела Михаила в Фари на о. Родос. Воспроизводится по: Аχειράστου-Ποταμιάνου Μ. Στο Θάρι της Ρόδου. Ο ναός και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ. Αθήνα: Περγίβια, 2006. Πιν. 13



Илл. 47. Св. Стефан. 1226–1234. Фреска. Церковь Св. Фанурия в старом г. Родос на о. Родос. Воспроизводится по: Κεφάλα Κ. Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα στις εκκλησίες της Ρόδου. Αθήνα, 2015, σ. 42, εικ. 4



Илл. 48. Ангел из «Троицы». 1240–1250-е гг. Фреска. Церковь Св. Софии в Никее, Турция. Фото Е. А. Виноградовой



Илл. 49. Спящий апостол. Сразу после 1261 г. Фреска. Церковь Богородицы Кириотиссы (Календарихане Джами), Константинополь. Воспроизводится по: Kalenderhane in Istanbul: The Buildings / Ed. C. L. Striker, D. Kuban. Mainz, 1997, pl. 173