

УДК: 75.033.27

ББК: 85.103(3); 85.143(3)

DOI: 10.18688/aa2111-04-35

Е. С. Дятлова

Монументальная живопись Прилепа (Северная Македония): взгляд на провинциальное византийское искусство второй половины XIII века¹

Провинциальная византийская живопись XIII в. в трудах искусствоведов середины и второй половины XX в. часто рассматривается как архаизирующая, запаздывающая в развитии, ориентированная на позднекомниновские традиции второй половины XII в. Основным считается классицизирующее направление, ставшее отражением стремления к восстановлению Византийской империи, к возрождению древней эллинской культуры, которая понималась как национальное наследие и гордость. Это направление представлено ансамблями в Сербии и небольшим числом сохранившихся столичных памятников. Такое представление во многом базируется на работе Отто Демуса «Возникновение палеологовского стиля» [21]. В ней рассматривается постепенное становление «пластического стиля», первые зачатки которого появляются ещё в конце XII в., а магистральная линия проходит по фрескам Студеницы, Милешево, Печа и Сопочан, созданным при значительном участии греческих столичных мастеров. Эту концепцию развивает Манолис Хатзидакис [21], обозначая две ключевые темы: проблему «невидимости центра», который, однако, сохраняет эллинизирующие традиции, и распространение прогрессивных идей в провинции при сопротивлении региональной традиции всему новому. Долгое время последующие работы, касающиеся различных памятников или аспектов искусства XIII в., в той или иной мере следовали этому направлению, выделяя «прогрессивные», то есть следующие классицизирующему «пластическому» стилю, и «архаические» или «провинциальные» произведения, и отдельные мотивы. Так, в фундаментальном труде Воислава Джурича «Византийские фрески Югославии» 1974 г. [4], в котором многие новооткрытые фрески были поставлены в широкий историко-художественный контекст, македонские памятники XIII в. в целом охарактеризованы как отсталые, провинциальные по сравнению с фресками Сербии. Петар Милькович-Пепек в статье, посвящённой стилистическим направлениям в искусстве Македонии XIII в. [34], вместе с существованием «прогрессивных» черт отмечает превалирование «архаизирующей» ориентации, дополнительно выделяя акцентированное графичное направление и второе, близкое классической образности, с элементами пла-

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

стической моделировки. Схожих взглядов придерживается и София Калописси-Верти в её обширной статье, посвящённой стилистическим тенденциям в Греции XIII в. [27].

В последние десятилетия с введением в научный оборот новых памятников, в первую очередь, на территории Греции, такой подход подвергается пересмотру, и комниновские черты в живописи XIII в. рассматриваются не просто как провинциальная, запаздывающая в развитии тенденция, а как сознательное и даже программное обращение к искусству до 1204 г. О комниновских корнях памятников возрождённой Византийской империи времени Михаила VIII пишет София Калописси-Верти в своих недавних работах [28]. К такому подходу обращается в статьях и диссертации, посвящённой памятникам Эпирского деспотата, Леонела Фундич [25; 38]. Однако искусство Северной Македонии XIII в. не рассматривалось в таком контексте, современные македонские исследователи базируются, по большей части, на упомянутых выше идеях Джурича и Мильковича-Пепека [10, с. 1621–1626, 1671–1672; 13; 24]. На наш взгляд, македонские ансамбли, созданные в последней трети XIII в. в Прилепе и Охриде, следует рассматривать в более широком историко-культурном контексте византийского искусства, как и памятники этого времени в Греции, что может способствовать их более глубокому осмыслению.

После Пелагонской битвы 1259 г. в Охридской архиепископии возобновляется художественная деятельность. В Кастории расписываются фасады церквей Богородицы Мавриотиссы (1259–1264 гг.) [36, р. 72–73, 80], чуть позже церковь Богородицы Кубелидики (1260–1280-е гг.) [36, р. 84–91]. Росписи фасада Богородицы Мавриотиссы несут оригинальное сочетание позднекомниновских черт², обращаясь к линии как ключевому элементу выразительности, так и элементы нового «пластического» стиля с его интересом к объёму. Схожие образы, когда фигуры трактуются более линейно и уплощённо, чем объёмные лики, встречаются и в Сербии, например, в росписях Морачи (1251–1252) [4, с. 106–107].

В Северной Македонии в первых памятниках палеологовского периода встречается именно такой подход, например, в созданной в 1267 г. иконе св. Георгия, сейчас находящейся в церкви Св. Георгия в Струге, недалеко от Охрида [32]. Схожие черты можно найти и в росписях церкви Св. Николая в Манастире (1271 г.) [2; 7; 12; 13; 14], первом датированном ансамбле монументальной живописи XIII в. в Северной Македонии. Поэтому высказывались предположения о связи с Касторией старших мастеров артели, работавшей в Прилепе во второй половине XIII в. [12, с. 365, 398, 400; 13; 20, с. 216].

Из посвяtitельной надписи церкви Св. Николая в Манастире известно, что росписи выполнила артель диакона и референдария Охридской архиепископии Иоанна, который был её руководителем и, возможно, ведущим художником. Ему же принадлежит икона св. Георгия из Струги [2; 4, с. 51; 12, с. 60–61, 399; 16; 30; 32]. Стилистический анализ росписей ансамбля Манастира свидетельствует о работе достаточно большой артели, художники которой представляли практически весь спектр стилевых направлений второй половины XIII в.³ По нашему мнению, можно выделить пять мастеров с учениками. Эти

² Типажи святых воинов явно восходят к позднекомниновским образцам, встречающимся в церквях Кастории, например, свв. Георгия и Димитрия из церкви Свв. Бессребренников (посл. четверть XII в.) или св. Меркурия из церкви Св. Николая Каснициса (1160–1180-е гг.).

³ Живописи церкви св. Николая в Манастире посвящена диссертация Петрулы Костовски 2008 г.,

мастера либо сами участвовали в росписях других ансамблей Северной Македонии последней трети XIII в., либо повлияли на других местных художников. Рассмотрим более подробно фрески Манастира с целью проследить связи с другими памятниками Северной Македонии, а также с художественными традициями близлежащих регионов.

К первому направлению, полностью восходящему к позднекомниновскому искусству, можно отнести мастера, расписавшего вместе с учеником боковые нефы. Этот мастер использует линию как ключевой приём художественной выразительности (Илл. 88). Типажи ликов с их удлинёнными овалами, тонкими носами, аристократическим изгибом бровей также совершенно комниновские. Образы этого мастера восходят напрямую к позднекомниновским памятникам Кастории, таким как церкви Свв. Бессребреников (посл. четверть XII в.) [36, с. 39], Св. Николая Каснициса (1160–1180-е) [35, с. 58], Св. Стефана (слой рубежа XII–XIII вв.) [36, с. 6], и к фрескам находящейся неподалеку церкви Св. Георгия в Курбиново (1191 г.) [4, с. 41–45]. Но этот мастер также близок тем художникам XIII в., которые следуют позднекомниновскому искусству, создавая при этом более спокойные, сдержанные образы. Такие примеры можно найти на протяжении всего XIII в. и в Македонии, и в других регионах, например, в Верии (росписи слоёв XIII в. в Старой Митрополии [35, с. 66–69], в церкви Св. Иоанна Богослова, 1270–1290-х гг.) [26, с. 78] (Рис. 1), в Арте (в церкви Св. Димитрия Кацуриса, кон. XIII в.) [38, с. 279–280] и др. Здесь важно отметить, что для живописи Эпира такая стилистическая ориентация на позднекомниновское искусство являлась не просто запаздыванием в развитии искусства провинций в сравнении со столицей, но вполне сознательной ориентацией на великое прошлое возрождённой империи [25; 38].



Рис. 1. Св. Афанасий Афонский. 1270–1290-е гг. Фреска. Церковь Св. Иоанна Богослова в Верии, Греция. Памятник находится в ведении Инспекции древностей Имафии. Права на изображение принадлежат Министерству культуры и спорта Греции © Hellenic Ministry of Culture and Sports / Hellenic Organization of Cultural Resources Development

недавно опубликованная в виде книги [12], в которой также рассматриваются стилистические особенности ансамбля. Классификация мастеров, выделяемых Костовски, отличается от предлагаемой нами. Она выделяет руки четырёх мастеров. Первый, самый старший мастер, возможно, первоначально ведущий художник артели, выполнил росписи северного нефа и образы пророков в арках между центральным и северным нефом, его манера резкая и архаическая. Второй мастер работал в похожей линейной манере, но чуть более изящной, он выполнил росписи южного нефа. Третий мастер выполнил часть росписей алтаря (композицию «Причащение апостолов», часть святителей в композиции «Поклонение жертве», праотцев в арках между центральным и южным нефом), часть святых воинов (фигуры свв. Георгия, Федора Тирона, Никиты, Артемия) и св. Пантелеимона. Этого мастера Костовска идентифицирует с диаконом и референдарием Иоанном на основании стилистического сходства с иконой св. Георгия из Струги, также приписываемой Иоанну. Четвёртый мастер, самый молодой и прогрессивный, выполнил большую часть росписей центрального нефа, включая образы Архангела Михаила, св. Николая, Деисус, часть святых воинов (Димитрия, Федора Стратилата), большую часть полуфигур мучеников и евангельских сцен [12, с. 364–390; 13].



Рис. 2. Архангел Гавриил. 1271 г. Фреска. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой

Однако таких стилизаций, почти неотличимых от искусства до 1204 г., достаточно мало. В македонской живописи XIII в. чаще встречаются творчески переработанные элементы позднекомниновской динамики, сочетающиеся с интересом к объёму и характерными новыми типажам. Пример этой «смешанной» стилистической линии даёт второй мастер Манастира, исполнивший фрески в конхе центральной апсиды, а также композицию «Причащение апостолов» (Илл. 89) и некоторые фрески центрального нефа. Он тяготеет к широколицым простоватым типажам XIII в., известным ещё по образам Студеницы [4, с. 86–92] (Илл. 90), но может создать великолепную стилизацию в духе находящегося неподалёку Курбиново. Так, в конхе апсиды одежды архангелов образуют неестественные избыточные складки в виде характерных «ласточкиных хвостов» (Рис. 2). Этот вариант стиля будет достаточно распространённым в Прилепе. Аналогичную стилизацию в позднекомниновском духе и типаж, напоминающие сербскую живопись первой половины XIII в., будут использовать мастера, работавшие в церкви Архангела Михаила в 1270–80-х гг. Фрагменты фресок с ликами архангела Гавриила и святителей, найденные при реставрации недалеко от алтаря, очень близки с соответствующими об-

разами из Манастира⁴ (Рис. 3). У архангела такое же широкое округлое лицо с большими миндалевидными глазами, уложенная стилизованными кудрями прическа. У святителей похожа трактовка бород, рисунок епитрахили и некоторые живописные приёмы: темная карнация с энергичными мазками пробелов, основные черты лица обведены тонким темным контуром. Общие типы образов воспроизводят позднекомниновский идеал, но сделаны более спокойными, эмоционально нейтральными, созерцательными. Линейная стилизация выглядит в них скорее как декоративный приём. В целом приёмы очень близки, и вполне можно предположить, что эти фрески принадлежат руке второго мастера из Манастира [6, с. 296]. Эта же линия продолжается и в росписях апсиды церкви Иоанна Богослова Канео в Охриде⁵. Персонажи композиции «Причащение апостолов» повторяют типажи и приёмы второго мастера Манастира, хотя выглядят более упрощённо и обобщённо.



Рис. 3. Архангел Гавриил. 1270–1280-е гг. Фреска. Церковь Архангела Михаила в Прилепе, Северная Македония. Находится в Народном музее г. Скопье, Северная Македония. Воспроизводится по: P. Miljković-Peppek (1967) [33, p. 198]

В том же смешанном направлении изначально работал третий мастер Манастира, которому принадлежат одни из самых экспрессивных образов ансамбля — святители центральной апсиды из композиции «Поклонение жертве» (Илл. 91), а также праотцы в арках между центральным и южным нефами (Илл. 92). Этот мастер, также как и предыдущие, вдохновлялся образами позднекомниновского искусства. Однако лики его святителей, тёмные и избороджённые морщинами, получают объёмную моделировку, которая значительно смягчает линейную стилизацию. Ясно, что ему знакомы и интересны пластические приёмы моделировки, и он оригинальным образом совмещает в своей манере разные подходы. Это находит выражение в образах праотцев, где соединились подчеркнутый трёхмерный объём и жёсткая линейная стилизация, что привело к очень интересному результату, предвосхищающему утрированно геометрический художественный язык Михаила и Евтихия Аstrapадов рубежа XIII–XIV вв. [7, с. 127–128] (Рис. 4).

В самом Прилепе спустя пару десятилетий в росписях апсид церквей Св. Димитрия и Св. Николая в Вароше⁶ мы находим практически тот же подход, что и в Манастире,

⁴ Сходство отмечал Милькович-Пепек, опубликовавший эти фрагменты [33, с. 91].

⁵ В. Джурич и П. Милькович-Пепек датировали росписи церкви Св. Иоанна Канео в Охриде 1290 г. [4, с. 51; 17, с. 91–92]. В недавней статье Леонела Фундич датировала её чуть более ранним временем, обоснованно доказав, что здесь работала та же мастерская, что и в церкви Св. Иоанна Богослова в Вере, которую она датирует «после 1270 г., скорее всего, последние два десятилетия XIII в.» [26, с. 78].

⁶ Фрески апсиды церкви Св. Димитрия датировались концом XII в. [20, с. 170–246], началом XIII в. [19, с. 21–24] или концом XIII в., ок. 1290 г. [4, с. 52]. По датировке алтарных фресок церкви Св. Николая также существует две точки зрения: рубеж XII–XIII вв. [33, p. 195–196; 4, с. 45] и конец XIII в., около 1298 г. [1, с. 62–64; 31, п. 123; 29, p. 202, 203]. На основании анализа архитектуры, надписей и живописи фрески алтарей двух церквей мы отнесли к последней четверти XIII в. [7, с. 46–72].

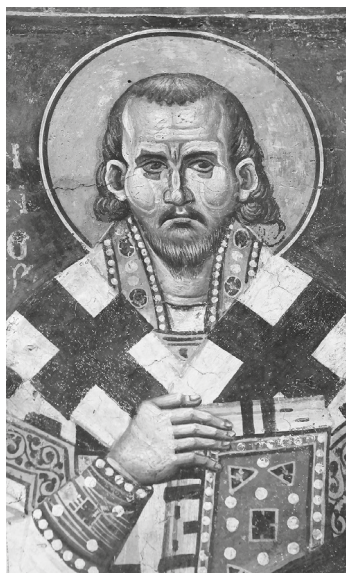


Рис. 4. Константин Кавасила. 1294–1295 гг. Фреска. Церковь Богоматери Перивлепты в Охриде, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Рис. 5. Св. Афанасий Александрийский. Ок. 1290 г. Фреска. Церковь Св. Димитрия в Вароше, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой

перерабатывающий экспрессивный стиль конца XII в. в пластическом ключе. Образы святителей в апсиде церкви Св. Димитрия в Вароше (Рис. 5) весьма выразительны, с тёмными лицами, испещрёнными глубокими морщинами, гораздо более контрастными, чем у святителей в Манастире. Активно используются пробела, к которым добавляются тёмные и светлые линии, создавая стилизованный рисунок, не всегда строго соответствующий анатомической структуре. В то же время, появляется объёмная моделировка, которая делается довольно энергичной, диссонируя графической трактовкой морщин. Подобные приёмы можно обнаружить у святителей в апсиде церкви Св. Николая в Вароше (Рис. 6): идентичный стилизованный рисунок морщин, завитков волос; схожая моделировка прядей бороды параллельными белильными линиями, белильные штрихи бровей, — всё это позволяет предположить руку одного мастера. Притом, что образы святителей центральной апсиды Манастира выполнены чуть мягче и пластичнее, рисунок морщин практически полностью повторяется (Илл. 91). Также близки по виртуозному линейному рисунку развевающиеся концы одежд архангелов. Можно сделать вывод, что автор росписей апсид церквей Св. Димитрия и Св. Николая в Вароше был близко знаком не только с фресками Манастира, но и с манерой мастеров его художественной артели, и продолжал работать в том же ключе.

В рамках этого «смешанного направления» работали и менее талантливые мастера, выполнившие в разное время фигуры святых основного нефа церкви Св. Димитрия, например, фигуру святого покровителя храма на южном алтарном столпе. Схожие образы воинов можно увидеть также в церкви Св. Георгия в Оморфоккисии, 1295–1317 гг. (св. Димитрий, св. Нестор). Похожие образы в последней четверти XIII в. можно также обнаружить в некоторых росписях храмов Эпира и Фессалии, например, святители из церквей Порты Панагия близ Трикала в Фессалии (1283–85) [40] и Коккини Панагия близ Коницы (1280–1290-е гг.) [3, с. 183].

Совершенно другого стилистического вектора придерживался четвёртый мастер Манастира, кото-

рому принадлежит большая часть фресок главного нефа, в том числе образ Архангела Михаила (Рис. 7). Этот мастер ближе всех подошёл к столичному монументальному «пластическому» стилю второй половины XIII в. Его образы спокойны, изящны и благородны. Монументальные размеры фигур (больше человеческого роста), пространственные паузы между ними, но вместе с тем тонкая орнаментика одежд создают двойственное впечатление мощи и деликатности одновременно. Художник использует приёмы, схожие с теми, что и у других мастеров артели (серо-зеленые тона для моделирования объёма, красно-коричневая обводка черт лица), но линии не играют такой существенной роли в построении формы, основным качеством которой становится классическая пластичность. Этого мастера ещё отличает любовь к богатому орнаменту, который неизбежно уплощает фигуры, скрывая объём и формы тел, что также сближает его с другими мастерами артели. Тем не менее, образы четвёртого мастера Манастира, с тщательной нюансированной моделировкой лиц и одежд, приближаются к статуарности классического искусства. Этому же мастеру принадлежат фрески западной части наоса церкви Архангела Михаила в Вароше, о чём писали многие исследователи [4, с. 50; 7, с. 127; 12, с. 388–390; 13; 14, с. 113–116]. Здесь мастер уходит ещё дальше в сторону монументальности и пластичности, почти совсем отказываясь от орнаментального декора. Фигуры представлены объёмными, с правильными анатомическими пропорциями, почти архитектурно моделированными ликами и нежными струящимися складками одежд, в которых почти ничего нет от комниновской линейности и бурной динамики. В ликах монахов нижнего яруса практически отсутствуют цветовые моделировки, что вместе с тщательной пластической моделировкой придаёт им сходство со статуями, напоминая о классических основах этого искусства (Илл. 93).

Близкие по стилю образы с той же объёмной моделировкой ликов, собранными в объёмные пряди волосами и бородами, рельефно трактованными складками одежд, как и очень схожие типажи с немного округлыми, аккуратно моделированными ликами, можно найти в росписях церкви Св. Иоанна Канео (пророки



Рис. 6. Св. Афанасий Александрийский. До 1298 г. Фреска. Церковь Св. Николая в Вароше, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Рис. 7. Архангел Михаил. 1271 г. Фреска. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Рис. 8. Пророк Давид. 1295–1317 гг. Фреска. Церковь Св. Георгия в Оморфоклисии близ Кастории, Греция. Фотография Е.С. Дятловой

купола, бюсты святителей в апсиде)⁷, а также в несколько более поздних росписях церкви Св. Георгия в Оморфоклисии близ Кастории (слой 1295–1317 гг.) [9; 15] (Рис. 8), хотя последние отличаются большей живописностью и пастозностью. Следует отметить, что образы церкви Св. Иоанна Канео значительно проще и не такие монументальные и пластичные, как в церкви Архангела Михаила. В своей недавней статье Леонела Фундич отнесла фрески церкви Св. Иоанна Канео к той же мастерской, что расписала церковь Св. Иоанна Богослова в Верии и датировала оба ансамбля 1270–1290-ми гг. [26, с. 78]. Эти ансамбли близки по стилю четвёртому мастеру Манастира, хотя их живопись не столь изысканная. В Оморфоклисии используются подобные типажи с пластичными лицами с большими глазами и прямыми носами, объёмно трактованными прядями волос и бород. Но манера мастера Оморфоклисии более живописная, он любит яркие

сопоставления цветов, румяна в ликах, и вообще игру цвета. Мастер церкви Архангела Михаила делает лики почти монохромными, его фигуры выглядят как статуи, а в изображении одежд и фонов он любит светлые, почти акварельные оттенки, а также лёгкие, струящиеся складки, прекрасно выявляющие фигуру. Несмотря на близость некоторых приёмов и общего характера образов, мы не думаем, что мастер, создавший фрески западной части нефа церкви Архангела Михаила в Вароше, участвовал в росписях церкви Св. Иоанна Канео в Охриде или церкви Св. Георгия в Оморфоклисии.

Возвращаясь к фрескам церкви Св. Николая в Манастире, мы полагаем, что можно выделить манеру пятого мастера, выполнившего несколько фигур в центральном нефе. Они очень похожи на образы четвёртого мастера, в них тоже выявлены объём и пластика, но при ближайшем рассмотрении понятно, что они выполнены в несколько отличающейся манере. У пятого мастера — самая живописная манера, с активным использованием разных цветов и круглящихся форм. Видны отдельные мазки, часто используются контуры другого цвета, например, обводка тонкой белой линией по линии волос у святых воинов или серо-зеленая обводка темных прядей бороды у Христа. В целом этот художник мыслит объёмом, а не линией, что приближает его к стилю четвёртого мастера. Но сами образы очень подвижные, в них нет монументального спокойствия. За исключением самого позднего ансамбля Прилепа, церкви Св. Николая в Вароше, такая живописность не свойственна этому региону, параллели ей можно найти скорее в живописи церквей Богородицы Кубелидики (1260–1280 гг.) [36, с. 89] или Св. Георгия в Оморфоклисии близ Кастории (1295–1317 гг.) [9; 15].

Совершенно другое направление, не связанное с артелью диакона и референдария Иоанна, представляют росписи нефа церкви Св. Николая в Вароше 1298 г. (Илл. 94) [4,

⁷ Сходство отмечал ещё Джурич [4, с. 51].

с. 58–61; 8; 11; 23]. Это живопись пластичная и яркая, энергичная и немного грубоватая. Персонажи отличаются довольно специфическими типажам с овальными продолговатыми лицами, ярким румянцем, небольшими узко посаженными глазами и длинными загибающимися книзу носами. Богато орнаментированные одежды воинов несколько уплощают их фигуры, но складки хитонов и гиматиев трактованы весьма объёмно. Лики святых первого яруса крупнее и моделированы более детально: охры энергично выявляют объём, оставляя ярко зелёный санкирь по краям лика и вокруг глазного яблока; яркая подрумянка иногда моделирует скулы, а иногда положена деликатно, чуть оживляя лики; пробела, положенные то едва заметными белильными штрихами, то яркими мазками, подчёркивают строение лиц. Получается очень живописное письмо с открытым сопоставлением цветов, пластически моделирующих поверхность.

Лики персонажей евангельских композиций верхних ярусов наоса выполнены несколько проще, но с использованием тех же приёмов. По типажам более утончённые образы первого регистра скорее близки Эпиру, чем более ранним прилепским ансамблям. Овальные удлинённые лики находят параллели, например, в образах пророка Соломона (Илл. 95) или Богородицы в конхе центральной апсиды в церкви Св. Димитрия Кацуруса в Арте (кон. XIII в.) [38, с. 279–280] или в образе святой Елены в церкви Таксиархов в Костаниани (втор. пол. XIII в.) [38, с. 373]. При этом в росписи наоса церкви Св. Николая в Вароше совершенно не наблюдается утончённой линейной стилизации, свойственной этим эфирским ансамблям. У персонажей евангельского цикла церкви Св. Николая в Вароше (Илл. 96) вместе с эфирскими чертами можно обнаружить черты, сближающие их с другой традицией — «тяжёлым» стилем Михаила и Евтихия Астрападов. Например, узко посаженные глаза под низкой тёмной линией переносицы, переходящей в почти ровную линию широких бровей, схожи с трактовкой ликов в церкви Богородицы Перивлепты в Охриде (1295) [4, с. 54; 17, с. 44] (Илл. 97). Характерные приёмы выражения эмоций, не свойственные ни живописи Прилепа, ни Эпира, подобны фрескам Протата в Карее (Рис. 9) [37]. Появляется много персонажей в профиль, трактованных сходным образом. В росписях церкви Св. Николая в Вароше есть и индивидуальные черты: драматические эмоции подчёркиваются графичной тенью, отходящей от внутренней стороны глаз резко вниз. Пропорции тяжёлых, коренастых фигур с крепкими головами на коротких шеях, трактовка объёма одежд также напоминает т. н. «тяжёлый» или «кубистический» стиль конца XIII в. При этом, в росписях церкви Св. Николая в Вароше нет гротескного подчёркивания объёма, художник по мере возможности старается придерживаться классических пропорций и черт.

Также совершенно отличается отношение к пространству: в церкви Св. Николая в Вароше все фигуры будто наложены на архитектурные фоны, художник даже не предпринимает попытки выстроить планы. Само построение композиций классическое, с симметричными «кулисами» из зданий или гор, но эти приёмы не ведут к созданию какого-либо пространственного впечатления. Это особенно заметно в сценах с архитектурными фонами, например, в композициях «Сретение», «Пилат умывает руки» или «Распятие». Такого подхода в других росписях Прилепа не было: и в Манастире, и особенно в церкви Архангела Михаила в Вароше были попытки передать пространство через перспективное сокращение мощеных полов или выстраивание планов. Однако,



Рис. 9. Фрагмент сцены «Распятие». После 1290 или 1309–1311 гг. Фреска. Монастырь Протат в Карее. Афон. Греция. Воспроизводится по: E. N. Tsigaridas, 2003 [37]

подобный подход к трактовке пространства можно увидеть в Эпире, например, в сценах страстного цикла церкви Влахернского монастыря в Арте (ок. сер. XIII в.) [38, с. 267] или во фресках нартекса церкви Св. Феодоры в Арте (нач. XIV в.) [38, с. 234]. С другой стороны, яркие контрастные цвета, многочисленные композиции и некоторые иконографические детали восходят к живописи церкви Перивлепты в Охриде (1295), например, изображение Иерусалима в виде средневековой крепости с башнями в сцене «Вход Господень в Иерусалим» или городской стены в сцене «Распятие». Но стилистическая трактовка этих деталей совершенно отличная, плоскостная и орнаментальная. Даже аркада, часто появляющаяся в композициях второй половины XIII в. и всегда подчёркивающая их пространственность, в церкви Св. Николая в Вароше становится прямой, как в сцене «Пилат умывает руки». Использование орнаментов, окаймлённых красной разгранкой, также находит параллели в росписях Эпира и не характерно для прилепских ансамблей. На своде псевдомеандр разделяет два фриза с пророками, над окнами и над входом белый растительный орнамент на чёрном фоне очень близок орнаментам церкви Св. Димитрия Кацуруса в Арте.

В целом, манера художника наоса церкви Св. Николая в Вароше значительно отличается от других прилепских ансамблей и является оригинальным синтезом художественных традиций Эпира и нового «тяжёлого» стиля Михаила и Евтихия Астрападов, представленного росписями близкой территориально и хронологически церкви Перивлепты в Охриде.

Итак, в живописи мастерской диакона и референдария Иоанна был представлен весь спектр стилистических вариаций византийской живописи второй половины XIII в. от

острой позднекомниновской графичности до нового «пластического» стиля. Истоки живописи этой мастерской можно проследить в Северной Греции, её художественные связи простираются до Северной Греции, Эпира и Сербии, а последующее влияние прослеживается в памятниках Охридской архиепископии до конца XIII — начала XIV в. Подобно художникам Северной Греции и Эпира, прилепские мастера, с одной стороны, сознательно ориентировались на комниновское искусство как на великое прошлое империи, а с другой — были чутки к новой, происходившей из живописи столичного круга ориентации на классическое искусство с его пластическими формами и пространственными построениями. Различные сочетания этих двух тенденций определяли стилистические особенности того или иного ансамбля. Таким образом, здесь соединялись идеи столичной аристократии о национальном возрождении, выразившиеся в сильнейшей классической струе, и ориентация местных заказчиков и художников на региональные памятники времён сильной империи, что тоже было связано со стремлением к её возрождению. Это сочетание черт передового «пластического» направления с различными вариантами линейного декоративного стиля, порой весьма высокого уровня, даёт многообразие путей развития византийского искусства в македонских землях в XIII в.

Литература

1. *Бабик Б.* Краток преглед на историјатот на Марков Град, со посебен осврт на црквата “Свети Никола” // Стремеж. — 1954. — Бр. 3-4. — С. 62–64.
2. *Баришич, Ф.* Два грчка натписа из Манастира и Струге // Сборник радове Византолошког института. — 1964. — Т. VIII/2. — С. 13–27.
3. *Виноградова Е. А.* Фрески эпирского храма Коккини Панагия близ Коницы // Македония — Рим — Византия: искусство Северной Греции от античности до средних веков, материалы научной конференции / Под ред. *Н. А. Налимовой, Т. П. Кишбали, А. В. Захаровой.* — М.: «КДУ», «Университетская книга», 2017. — С. 166–185.
4. *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. — Београд: Југославија, 1974. 232 с.
5. *Джурич В.* Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. — М.: Индрик, 2000. — 588 с.
6. *Дятлова Е. С.* Фрески церкви архангела Михаила в Прилепе. Особенности иконографической программы и стиля // Византийский временник. — 2020. — Т. 104. — С. 289–305.
7. *Захарова А. В.* Фрески церкви Св. Николая в селе Манастир и основные направления в живописи Македонии XIII в. // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. — М.: Изд-во МГУ, 2012. — С. 123–136.
8. *Захарова А. В., Дятлова Е. С.* О строителях и художниках, работавших в македонском Прилепе в конце XIII века // *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana.* — 2020. — № 2 (28). — С. 46–72.
9. *Кисас С.* Оморфоклисија. Зидне слике цркве Светог Ђорђа код Касторије. — Београд: Византолошки институт Српске Академије наука и уметности, 2008. — 55 с.
10. *Коруновски С., Димитрова Е., Грандаковска С.* Средновековна Македонија: Култура и уметност, Македонија. Милениумски културно-историски факти. — Скопје: Медиа Принт Македонија, 2013. — С. 1524–1802.
11. *Костовска П.* Програмата на живописот на црквата Св. Никола во Варош кај Прилеп и нејзината функција како гробна капела // Сборник за средновековната уметност на музеј на Македонија. — 2001. — № 3. — С. 50–77.
12. *Костовска П.* Свети Никола Манастир. Средновековно сликарство. — Скопје: Каламус, 2020.
13. *Костовска П.* Зографската работилница од Манастир // *Monumenta.* — 2019. — № 4. — С. 207–234.
14. *Коцо Д., Миљкович-Пепек П.* Манастир. — Скопје: Филозофски факултет на Универзитетот, 1958. — 117 с.

15. Лихенко А. В. Фрески церкви Святого Георгия в Оморфоклисии (Кастория) 1295–1317 годов и их художественный контекст // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт, 2020. — С. 787–798.
16. Меловски Х. За натписот од црквата Св. Никола, с. Манастир, Мариово // Годишен зборник на Филозофски факултет. — Скопје, 1996. — Vol. 23 (49). — С. 205–214.
17. Миљковиќ-Пепек П. Делото на Зографите Михаило и Евтихиј. — Скопје: Републички завод за заштита на спомениците на културата, 1967. — 288 с.
18. Миљковиќ-Пепек П. Црква св. Јован Богослов Канео — Охрид // Културно наследство. — 1967. — № III. — С. 77–93.
19. Миљковиќ-Пепек П. Новооткриени архитектурни и сликарски споменици во Македонија од XI до XIV век // Културно наследство. — 1973. — № V. — С. 5–14.
20. Ристућ В. Црква Светог Димитрија у Прилепу // Синтеза. — 1979. — Бр. 3–4. — С. 170–246.
21. Chatzidakis M. Aspects de la peinture murale du XIII^e siècle en Grèce // L'art byzantin du XIII^e siècle: symposium de Sopocani, 1965. — Beograd: Naučno Delo, 1967. — P. 59–73.
22. Demus O. Die Entstehung des Paläologenstil in der Malerei // Berichte zum XI. Internationale Byzantinisten-Kongress. — München: C. H. Beck, 1958. — S. 1–63.
23. Dimitrova E. The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the Issue of Aesthetical Re-branding // Patrimonium — 2014. — № XII. — С. 345–358.
24. Dimitrova E. Seven Streams, The Stylistic Tendencies of Macedonian Fresco Painting in the 13th Century // Niš and Byzantium. — 2008. — № VI — P. 193–208.
25. Fundić L. Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of the Theodore Doukas (r.1215–1230) // Byzantina Symmeikta. — 2013. — № 23. — P. 217–250.
26. Fundić L. A New Hermeneutical Proposal and Redating of the Wall Painting from the Church of Hagios Ioannis the Theologian in Veria // Deltion of Christian Archaeological Society. — 2015. — T. 36. — P. 65–78.
27. Kalopissi-Verti S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo // Corsi di cultura sull'arte Ravennate e bizantina. — 1984. — T. 31. — P. 221–253.
28. Kalopissi-Verti S. Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 — c. 1300): reflections of imperial policy, reactions, confrontation with the Latins. // Orient et occident méditerranéens au XIII^e siècle. — Paris: Picard. 2013. — P. 41–64.
29. Koco D. Le rôle du facteur 'tradition' dans l'art médiéval macédonien // Les cultures slaves et les Balcons. 1. — Sofia: Bălgarskata Akademia na Naukite, 1978. — P. 198–205.
30. Kostovska P., Popovska N. The Painted Inscription in Manastir and Struga Revisited // Patrimonium. — 2015. — № 13. — P. 137–143.
31. Lazarev V. Storia della pittura bizantina. — Torino: Einaudi, 1967. — 497 p.
32. Melovski H. The Inscription on the Icon of St. George from the Church of St. George in Struga // Byzantinoslavica. — 1998. — № 59. — P. 271–278.
33. Miljković-Pepok P. Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en macédoine au XIII^e siècle // L'art byzantin du XIII^e siècle: symposium de Sopocani, 1965. — Beograd: Naučno delo, 1967 — P. 189–196.
34. Miljković-Pepok P. Un courant stylistique dans la peinture du XIII^e siècle en Macédoine // Patrimoine culturel. — 1971. — № IV. — P. 21–30.
35. Papazotos T. Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. — Athens: Hellenic ministry of culture, 2007. — 125 p.
36. Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. — Athens: Melissa, 1985. — 108 p.
37. Tsigaridas E. N. Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton. — Thessaloniki: Αγιορειτική Εστία, 2003. — 312 с.
38. Fundić L. Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318). Ph. D. Diss. — Θεσσαλονίκη, 2013.
39. Орλάνδος Α. Η Πόρτα-Παναγιά της Θεσσαλίας // Αρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων της Ελλάδος. — Τ. 1. — Αθήνα: Ἐν Αθήναις Αρχαιολογική Εταιρεία, 1935. — Σ. 5–40.

Название статьи. Монументальная живопись Прилепа (Северная Македония): взгляд на провинциальное византийское искусство второй половины XIII века

Сведения об авторе. Дятлова Елена Сергеевна — аспирант. Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., 5, Москва, Российская Федерация, 125009. elena.dyatlova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9747-3319

Аннотация. В статье рассматриваются ключевые стилистические направления монументальной живописи Прилепа второй половины XIII в. в контексте раннепалеологовского византийского искусства. Очерчивается круг близких параллелей среди византийских ансамблей на территории Северной Греции, Эпира и Сербии, что позволяет предположить тесные художественные связи этого пограничного города вновь возрожденной Византийской империи не только с сербским королевством, как отмечалось ранее македонскими исследователями, но и с Эпирским деспотатом. Художники мастерской диакона и референдаря Иоанна, работавшие в Прилепе в последней трети XIII в., подобно эпирским мастерам, с одной стороны, сознательно ориентировались на комниновское искусство как на великое прошлое империи, а с другой — были чутки к новым пластическим формам, происходившим из живописи столичного круга, ориентированной на классическое искусство. Различные сочетания этих двух тенденций и определяли стилистические особенности живописи Прилепа второй половины XIII в.

Ключевые слова: византийская живопись, палеологовское искусство, XIII век, Северная Македония, Прилеп, мастерская диакона и референдаря Иоанна, средневековая живопись

Title. Monumental Painting of Prilep (North Macedonia): A View on Provincial Byzantine Art of the Second Half of the 13th Century⁸

Author. Dyatlova, Elena Sergeevna — Ph. D. student. State Institute for Art Studies, Kozitsky per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation. elena.dyatlova@gmail.com ORCID: 0000-0002-9747-3319

Abstract. The paper analyses the key stylistic trends of the second part of the 13th century murals in Prilep, North Macedonia in wider context of early Palaiologan art. Stylistic parallels in contemporary Byzantine monuments in Northern Greece, Epirus, and Serbia highlight tight artistic connections of this border town of newly revived Byzantine Empire not only with Serbian kingdom, as it was pointed out by previous Macedonian researches, but also with the Despotate of Epirus. Following the tradition of Epirus, the masters of the workshop of the deacon and referendarius John, who worked in Prilep in the second half of the 13th century, intentionally averted to the Komnenian art as a visual part of the great past of the Byzantine Empire. On the other hand, they were also following the new monumental trends from the metropolitan artistic circles, which also came from the orientation on classical art in its plastic form. Different combinations of these two trends determined the stylistic character of the Byzantine art in North Macedonia in the second half of the 13th century.

Keywords: Byzantine art, Palaiologan art, 13th century, North Macedonia, medieval Prilep, workshop, deacon and referendarius John, medieval murals

References

Babić B. Kratok pregled na istorijat na Markov Grad, so poseben osvrt na crkvata "Sveti Nikola". *Stremež*, 1954, vol. 3–4, p. 62–64 (in Macedonian).

Barišić F. Dva grčka natpisa iz Manastira i Struge. *Zbornik radove Vizantološkog instituta*, 1964, vol. 8/2, pp. 13–27 (in Serbian).

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

Demus O. Die Entstehung des Paläologenstil in der Malerei. *Berichte zum XI. Internationale Byzantinisten-Kongress*. München, H. C. Beck Publ., 1958, pp. 1–63 (in German).

Dimitrova E. The Painterly Assamblage of Saint Nicholas in Prilep and the Issue of Aesthetical Re-branding. *Patrimonium*, 2014, vol. 12, pp. 345–358.

⁸ This research has been completed with the support of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 20-18-00294.

- Dimitrova E. Seven Streams, The Stylistic Tendencies of Macedonian Fresco Painting in the 13th Century. *Niš and Byzantium*, 2008, vol. 6, pp. 193–208.
- Đurić V. *Vizantijske freske u Jugoslaviji (Byzantine Frescoes in Yugoslavia)*. Beograd, Jugoslavija Publ., 1974. 232 p. (in Serbian).
- Dyatlova E. Frescos of Archangel Michael church in Prilep, Northern Macedonia: Stylistic and Iconographic Specifics. *Vizantijskij vremennik*, 2020, vol. 104, pp. 289–305 (in Russian).
- Fundić L. H. *Mnimeiakī techni tou Despotatou tis Epeirou tin periodo tis dynasteias ton Komninon Aggelon (1204–1318)) (Monumental Painting of the Despotate of Epirus during the Rule of Komnenos-Angel dynasty (1204–1318))*, Ph. D. Dissertation. Thessaloniki, 2013 (in Greek).
- Fundić L. Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of the Theodore Doukas (r. 1215–1230). *Byzantina Symmeikta*, 2013, vol. 23, pp. 217–250.
- Fundić L. A New Hermeneutical Proposal and Redating of the Wall Painting from the Church of Hagios Ioannis the Theologian in Veria. *Delition of the Christian Archaeological Society*, 2015, vol. 36, pp. 65–78.
- Kalopissi-Verti S. Tendenze stilistiche della pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo. *Corsi di cultura sull'arte Ravennate e bizantina*, 1984, vol. 31, pp. 221–253 (in Italian).
- Kalopissi-Verti S. Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 — c. 1300): Reflections of Imperial Policy, Reactions, Confrontation with the Latins. *Orient et occident méditerranéens au XIII^e siècle*. Paris, Picard Publ., 2013, pp. 41–64.
- Kisas S. *Omorfoklisija. Zidne slike crkve Svetog Đorđa kod Kastorije*. Belgrade, Vizantološki institut Srpske Akademije nauka i umetnosti Publ., 2008. 55 p. (in Serbian).
- Koco D.; Miljković-Pepel P. *Manastir*. Skopje, Filozofski fakultet na Univerzitetot, 1958. 117 p. (in Macedonian).
- Koco D. Le rôle du facteur 'tradition' dans l'art médiéval macédonien. *Les cultures slaves et les Balcons*. Sofia, Bългарската Академия на Naukite Publ., 1978, pp. 198–205 (in French).
- Korunovski S.; Dimitrova E.; Grandakovska S. *Srednovekovna Makedonija: Kultura i umetnost. Mileniumski kulturno-istoriski fakti (Medieval Macedonia: Culture and Art)*. Skopje, Media Print Makedonija Publ., 2013, pp. 1524–1802 (in Macedonian).
- Kostovska P. Iconographic Program of St. Nikola Church in Varosh near Prilep and Its Function as a Funeral Chapel. *Zbornik za srednovekovnata umetnost na muzej na Makedonija*, 2001, vol. 3, pp. 50–77 (in Macedonian).
- Kostovska P. *Sveti Nikola Manastir. Srednovekovno slikarstvo (St Nicholas in Manastir. Medieval painting)*. Skopje, Kalamus Publ., 2020 (in Macedonian).
- Kostovska P.; Popovska N. The Painted Inscription in Manastir and Struga Revisited. *Patrimonium*, 2015, vol. 13, pp. 137–143.
- Kostovska P. Art Workshop in Manastir. *Monumenta*, 2019, vol. 4, pp. 207–234 (in Macedonian).
- Lazarev V. *Storia della pittura bizantina*. Torino, Einaudi Publ., 1967, 497 p. (in Italian).
- Likhenko A. V. Frescos of St. Geroche Church in Omorphokklisii (Kastoria) 1295–1317 in Their Artistic Context. *Actual Problems of Theory and History of Art*, 2020, vol. 10, pp. 787–798 (in Russian). DOI: 10.18688/aa200-7-73
- Melovski H. Inscription in St. Nikola Church in Manastir, Mariovo. *Godišen zbornik na Filozofski fakultet, Skopje*, 1996, vol. 23 (49), pp. 205–214 (in Macedonian).
- Melovski H. The Inscription on the Icon of St. George from the Church of St. George in Struga. *Byzantinoslavica*, 1998, vol. 59, pp. 271–278.
- Miljković-Pepel P. Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en macédoine au XIII^e siècle. *L'art byzantine du XIII^e siècle: Symposium de Sopocani*. Belgrade, Naučno delo Publ., 1967, pp. 189–196 (in French).
- Miljković-Pepel P. *Deloto na Zografite Mihailo i Evtihij (Works of Artists Mikhail and Eutihious)*. Skopje, Republički zavod za zaštita na spomenicite na kulturata Publ., 1967, 288 p. (in Macedonian).
- Miljković-Pepel P. Crkva sv. Jovan Bogoslov Kaneo — Ohrid. *Kulturno nasledstvo*, 1967, vol. 3, pp. 77–93 (in Macedonian).
- Miljković-Pepel P. Un courant stylistique dans la peinture du XIII^e siècle en Macédoine. *Patrimoine culturel*, 1971, vol. 4, pp. 21–30 (in French).
- Miljković-Pepel P. Novootkrieni arhitekturni i slikarski spomenici vo Makedonija od XI do XIV vek. *Kulturno nasledstvo*, 1973, vol. 5, pp. 5–14 (in Macedonian).
- Orlandos A. Porta Panagia of Thessalia. *Archeion ton Byzantinon Mnimeion tis Ellados*, 1935, vol. 1. pp. 5–40 (in Greek).

Papazotos T. *Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria*. Athens, 2007. 125 p.

Pelekanidis S., Chatzidakis M. *Kastoria*. Athens, Melissa Publ., 1985. 108 p.

Ristić V. St. Dimitrios Church in Prilep. *Sinteza*, 1979, vol. 3–4, pp. 170–246 (in Serbian).

Tsigaridas E. N. *Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton*. Thessaloniki, Agioreitikh Estia Publ., 2003. 312 p.

Vinogradova E. Frescos of Kokkini Panagia Church near Konitsa in Epirus. *Makedoniia — Rim — Vizantiia: iskusstvo Severnoi Gretsii ot antichnosti do srednikh vekov, materialy nauchnoi konferentsii (Macedonia — Rome — Byzantium: The Art of Northern Greece from Antiquity to the Middle Ages, Proceedings of a Scientific Conference)*. Moscow, Universitetskaia kniga Publ., 2017, pp. 166–185 (in Russian).

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

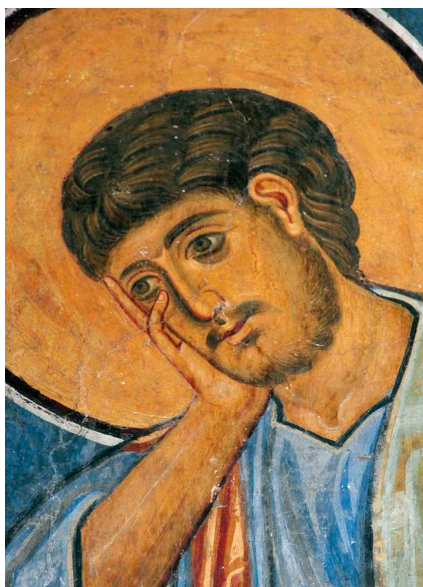
Zakharova A. V.; Diatlova E. S. On the Builders and Painters Active in Prilep, North Macedonia, in the Late 13th Century. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2020, vol. 2 (28), pp. 46–72 (in Russian).



Илл. 88. Св. Климент Анкирский. 1271 г. Фреска. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 89. Ангел из композиции «Причащение апостолов». Фреска. 1271 г. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



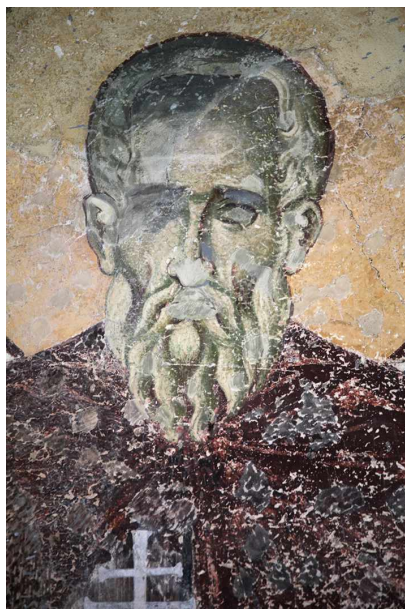
Илл. 90. Иоанн Богослов. Ок. 1207 г. Фреска. Монастырь Студеница, Сербия. Фотография Е. С. Дятловой



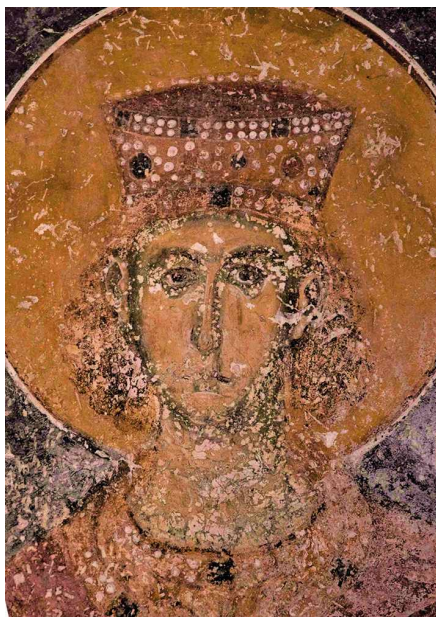
Илл. 91. Афанасий Александрийский. 1271 г. Фреска. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 92. Праотец Исаак. 1271 г. Фреска. Монастырь Св. Николая в с. Манастир (Мориово), Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 93. Св. Федор Начертанный. 1270–1280-е гг. Фреска. Церковь Архангела Михаила в Прилепе, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 94. Пророк Соломон. 1298 г. Фреска. Церковь Св. Николая в Вароше, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 95. Пророк Соломон. Кон. XIII в. Фреска. Церковь Св. Димитрия Кацуруса в Арте, Греция. Фото: Архив Инспекции древностей Арты



Илл. 96. Фрагмент сцены «Оплакивание». 1298 г. Фреска. Церковь Св. Николая в Вароше, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой



Илл. 97. Фрагмент сцены «Прощание Богородицы с Иерусалимскими женами». 1294–1295 гг. Фреска. Церковь Богородицы Перивлетьы в Охриде, Северная Македония. Фотография Е. С. Дятловой