

УДК: 7.033.2...6

ББК: 85.103(3)

DOI: 10.18688/aa2111-04-34

А. В. Лихенко

## Фрески церкви Ахиропиитос в Фессалониках: консерватизм и новации в византийском искусстве первой половины XIII века<sup>1</sup>

Фессалоники — один из важнейших центров византийской культуры и искусства. В конце XII — первой трети XIII вв. город переживал сложное время, когда разные политические силы особенно часто сменяли друг друга.

После того, как в 1204 г. под натиском крестоносцев пал Константинополь и с ним вся Византийская империя, город стал столицей латинского Фессалоникского королевства. Его существование, однако, в отличие от некоторых других латинских государств, возникших на осколках Византии, было совсем недолгим, до 1224 г., когда город был взят правителем Эпира Феодором Комнином Дукой. Более того, одним из важнейших политических событий стала следовавшая затем его официальная коронация: он стал императором Фессалоник и стремился вернуть Константинополь. Однако Фессалоникская империя Феодора тоже продержалась недолго. В результате битвы при Клокотнице в 1230 г. эпирская армия была разбита болгарами, чей царь Иван II Асень назначил новым фессалоникским властителем своего зятя и одновременно брата Феодора, Мануила Комнина Дуку, успешно правившего до 1237 г.

Важнейшим памятником, созданным в это время в городе, следует считать живописные образы Сорока мучеников Севастийских в Ахиропиитос (Рис. 1), знаменитой раннехристианской базилике и одной из главных церквей Фессалоник. О существовании ансамбля было известно с 1912 г., когда он был раскрыт из-под османской штукатурки [23, с. 6]. Фрески были впервые опубликованы позже, в 1957 г. в статье А. Ксингопулоса [23]. В ней он провел масштабный стилистический анализ, привлек в качестве основной аналогии фрески Милешево (до 1228 г.), а также предложил вариант разделения рук трёх разных художников и датировку — между падением королевства франков и созданием фресок Милешево, которые он датировал 1234/1235 гг. [23, с. 26]

Для А. Ксингопулоса было очень важно подчеркнуть, что фрески Ахиропиитос позволяют говорить о Фессалониках как о важнейшем центре искусства Балкан ещё до воцарения в Константинополе Палеологов и распространения их классицизирующих вкусов [23, с. 30]. Важное место в работах А. Ксингопулоса занимала проблема «маке-

<sup>1</sup> 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».



Рис. 1. Общий вид южного нефа Ахиропоитос. Фотография А. В. Лихенко. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development

донской школы»<sup>2</sup>. Под ней он понимал круг памятников монументальной живописи XIII–XIV вв., обладающих целым рядом сходных иконографических и стилистических решений. Это ансамбли, расположенные, в основном, на территории греческой и славянской Македонии и ориентированные на искусство собственного художественного центра — Фессалоник. Однако определение конкретных особенностей «македонской школы» — довольно сложная задача. Так, А. Ксингопулос выделял как македонские черты в монументальной живописи живость движений персонажей, стремление к индивидуализации, сложные композиционные построения, позволяющие сделать сцены более реалистичными и драматичными.

Основы понимания генезиса палеологовского стиля в живописи, к сложению которого привели искания художников первой половины XIII в., заложила статья О. Демуса «Entstehung des Paläologenstils in der Malerei», опубликованная в 1958 г. [9].

Демус в хронологическом порядке прослеживает развитие византийской живописи с последней четверти XII в., где отмечает корни важной для палеологовского искусства тенденции к упрощению и геометризации формы. Искусство 1200–1230-х гг. он рассматривает как продолжение этой тенденции, но дополненной статуарностью и преувеличенной монументальностью образов. В искусстве 1230–1260-х гг. Демус видит окончательное освобождение от комниновских идеалов и рамок. По его мнению, фигуры на этом этапе все ещё связаны с плоскостью, хотя и наблюдается интенсификация их движения. Третьей фазе, искусству 1260–1280-х гг., уже свойственна полная пластичность фигур, приобретающих некоторый вес в своём пространстве. В это время впервые появляется проблема освещения и в целом световых эффектов, решаемая, в первую очередь, с помощью пробелов. Историю собственно палеологовского стиля О. Демус начинает с 1280–1300-х гг. Таким образом, фрески Ахиропоитос по хронологии Демуса оказываются на границе первых двух фаз формирования палеологовского искусства, что делает их переходным явлением.

<sup>2</sup> Подробнее см. [21].

Особенно интересными для нашей работы представляются размышления О. Демуса о роли греков в формировании палеологовского стиля. Так, он говорит, что живопись XIII в. в Греции довольно архаична, но из общего ряда памятников выделяет Фессалоники. О. Демус, как и А. Ксингопулос, высказал мнение, ставшее впоследствии господствующим, что этот город сыграл важнейшую роль в формировании палеологовского искусства.

Относительно фресок Ахиропиитос важно отметить, что на основе их стилистических особенностей все исследователи приходят к датировке первыми десятилетиями XIII в. Относительно более узких датировок существуют две основные точки зрения. Согласно мнению С. Киссаса [13], ансамбль был создан во время господства в Салониках латинян (1204–1224 гг.), однако эта датировка не была поддержана большинством исследователей.

Согласно второй, более распространенной версии, фрески в Ахиропиитос следует датировать второй четвертью XIII в., то есть временем после восстановления в Салониках византийского владычества в 1224 г. Второй точки зрения придерживался А. Ксингопулос [23], с ней согласен и Е. Цигаридас [20, р. 83–84; 26]. В обзорных работах о живописи Салоник обычно встречается более широкая датировка, не противоречащая этой точке зрения, а именно вторая четверть XIII в. [14, р. 192–195; 15, с. 62].

Более сложная ситуация представлена в исследованиях К. Раптиса, опубликованных в статье 2014 г., а также в его диссертации 2016 г. [17; 25, с. 741–749].

К. Раптис связывает тематику росписей южного нефа Ахиропиитос с политической ситуацией на Балканах во второй четверти XIII в. Согласно его гипотезе, выбор именно Сорока мучеников севастийских мог быть связан с победой болгарского царя Ивана II Асеня над эпирским деспотом и фессалоникийским императором Феодором Комнином Дукой в битве при Клокотнице, которая состоялась в день памяти этих святых, 9 марта 1230 г. Как уже было сказано выше, после победы болгар правителем Фессалоникской империи был назначен Мануил, зять Ивана Асеня и брат эпирских деспотов Михаила и Феодора Комнинов Дук. По мнению Раптиса, цикл Сорока мучеников севастийских в одной из главных церквей города мог быть заказан новым правителем Салоник Мануилом Комнином Дукой в знак уважения к своему тестю. При этом сложно не согласиться с мнением Л. Фундич [27, с. 54–55; 10, р. 239–240], согласно которому выбор Сорока мучеников связан с погребальной семантикой: таким образом Мануил мог почтить память павших в битве солунских воинов. Нам кажется вполне естественным, что Мануил как новый правитель мог преследовать обе цели и своим заказом выразить одновременно почтение Ивану Асеню и скорбь по павшим жителям города. Таким образом, выведенная по историческим свидетельствам датировка фресок временем вскоре после битвы при Клокотнице (т. е. после 1230 г.) кажется нам вполне убедительной.

К. Раптис также приводит классические, уже утвердившиеся в науке стилистические аналогии: образ св. Самона (Рис. 2) из церкви апостолов Петра и Павла в Тырново [8, с. 49–50], а также образы молодых апостолов из Милешево [3, с. 97]. Более того, в связи с последним памятником он отмечает, что заказчик росписей Милешево, сербский король Владислав, точно так же, как Мануил, приходился Ивану Асеню зятем.

Исходя из этого историографического обзора становится понятно, что фрески XIII в. в Ахиропиитос довольно давно не становились предметом специального искусствоведческого исследования. Диссертация К. Раптиса посвящена, в основном, архитектурно-археологической проблематике, связанной с базиликой Ахиропиитос. И в диссертации, и в статье 2014 г. фрески рассматриваются в первую очередь как историческое свидетельство. Однако его концепция убедительно показывает, что эти фрески были значимым для своего времени художественным произведением, чему соответствует и очень высокий уровень их исполнения. Эти обстоятельства делают актуальным более детальный стилистический анализ фресок в контексте монументальной живописи Балкан в первой трети XIII в.

В Ахиропиитос сохранилось 18 фигур из 25 находившихся на северной стене южного нефа базилики. Ещё 15 фигур, не дошедших до нашего времени, были на других стенах того же южного нефа. Сохранившиеся образы святых мучеников изображены по грудь в медальонах и в полный рост, при этом ростовые фигуры расположены строго над колоннами базилики, а медальоны — над замковыми камнями арок, что эффектно подчёркивает архитектурную логику раннехристианской базилики.

Живопись Ахиропиитос очень самобытная, яркая и цветная. Вся стена нефа имеет темно-синий фон и зеленый позем, на котором представлены фигуры святых в полный рост. На этом же фоне изображены и медальоны чередующихся цветов, нежно-зеленого и алого. Их контуры похожи на нимбы изображённых в Ахиропиитос святых: широкая полоса охры обведена чёрной линией внутри и тонкой линией белил снаружи. Над фигурами сорока мучеников идет изысканный орнамент из плетенки с растительными мотивами на белом фоне.

Все образы кажутся мощными, монументальными, строгими и одновременно очень живыми. Этот эффект достигается благодаря контрастным объёмным моделировкам как ликов, так и драпировок одежд, построенных на ярких сочетаниях дополнительных цветов. Некоторые фигуры из-за холодного серо-зеленого цвета одежд практически сливаются с синим фоном; другие же, особенно фигуры в медальонах, контрастно выделяются на нём благодаря алым одеждам. В основном колорит ансамбля построен именно на этих двух цветах, что создает несколько сдержанную, но очень целостную по внутреннему ритму декорацию.

Все сохранившиеся лики в ансамбле подчёркнуто объёмны. Они выполнены в светлых тонах, их моделировки прорабатывались с применением большого количества белил, особенно на самых выступающих частях ликов. На таком фоне очень контрастно выглядят чёрные контуры миндалевидных глаз, отведенных в сторону, мощных дуг бровей, широких выразительных носов и падающие от них темные тени. Таким образом, все основные элементы оказываются включены в создание рельефных ликов, самым ярким цветовым акцентом в которых становятся вишнево-алые пятна румянца и пухлые, иногда немного манерные губы. Этот же алый встречается в одеждах и фонах, так что палитра оттенков оказывается не слишком многообразной и изысканной. Интенсивность цвета и энергичность моделировки при этом варьируются от образа к образу так, чтобы наиболее возрастные лики оказывались самыми контрастными и рельефными.

Такую подчеркнутую объёмность можно увидеть и в трактовке одежд, особенно в мощных складках плащей, которые лепят спрятанные под драпировками руки и плечи. При этом все складки пластично собираются на рукавах, в районе пояса и коленей, т. е. во всех анатомически важных для художника местах, которые выявляют правильные пропорции человеческого тела. И хотя проработка складок несколько суховатая и условная, это позволяет разнообразить силуэты фигур, сделать их несколько более сложными и мягкими.

В живописи Ахиропиитос найден тонкий баланс между объёмом и линией, деликатными моделировками ликов и яркими чёрными контурами, мягкими пластичными драпировками и графической проработкой некоторых складок, сдержанностью в колорите и при этом контрастностью дополнительных цветов. Эти фрески принадлежат к новой образности XIII в., с понятными, живыми, близкими человеку типажам, которые одновременно не теряют средневизантийской монументальности и некоторой отстраненности, условности. Такой двойственный характер ансамбля отмечали многие исследователи [25, с. 746; 23, с. 15], о чем свидетельствует и тот факт, что среди аналогий возникали как Милешево с его легкой и при этом объёмной, телесной живописью, так и строгие, требовательные образы XI в.

Некоторая архаизация в росписях Ахиропиитос объясняется общим вектором развития искусства XIII в. Ещё на рубеже XII–XIII вв. начали появляться монументальные образы, противоречившие идеалам позднекомниновского искусства. Позднее, напротив, художники стали всё чаще обращаться к почитаемым и хорошо знакомым художественным образцам времен единства Империи<sup>3</sup>. Интересно, однако, что в случае с Ахиропиитос художники (или заказчик?) обращаются не к более близкой позднекомниновской традиции, а к мощным и строгим образам XI в., которые могли предложить новым мастерам столь притягательную для них монументальность, постепенно, с ходом времени наращивающую объём. Кажется, именно из-за выбора таких образцов для подражания и попытки совместить традиционные и новые художественные особенности складывается уникальный художественный язык фресок Ахиропиитос.

Согласно А. Ксингополусу, над фресками работали три мастера [23, с. 18–19]. Один из них, по мнению исследователя, писал погрудные образы в медальонах, второй — фигуры в полный рост, а третий одежды. При этом мастер ростовых фигур сохранял дух позднекомниновского искусства, в то время как более молодой мастер медальонов привносит черты, характерные для XIII в.

На первый взгляд, святые в медальонах действительно выглядят ощутимо монументальнее, чем изображённые в полный рост. Например, лики св. Горгония (Илл. 84) и св. Кандида кажутся особенно мощными и строгими. Этот эффект достигается в первую очередь за счет экспрессивного, иногда почти драматичного рисунка массивных черт лиц: крупных фактурных носов с широкими ноздрями и переносицами, сдвинутыми бровями, линию которых повторяют контрастные морщины на лбу. Их дугам ритмически вторят каплеобразные пятна румянца на щеках, ключицы того же темно-вишневого цвета и S-образные пряди бород и волос. Дополнительную сосредото-

<sup>3</sup> См. [12]. Об архаизирующем направлении в искусстве и архитектуре XIII в. см. [2; 4; 5; 6; 11].

ченность образам сообщает и рисунок губ с опущенными вниз уголками. У святых с бородами он очень характерен и узнаваем: очертания ему задает основная дугообразная линия, повернутая концами вниз, к которой сверху и снизу примыкают пухлые алые губы (за исключением рисунка губ св. Горгония (Илл. 84), чей образ в целом отличается от остальных особенной декоративностью и открытостью цвета).

Несмотря на то, что возрастные лики традиционно изображались более контрастными и рельефными, молодые лики в Ахиропиитос (например, св. Александр) очень близки к ним по своей яркости и набору приёмов. Все основные элементы рисунка в них идентичны: губы (хотя в молодых ликах без бороды их уголки не так явно опущены вниз), глаза с характерным чёрным дугообразным отчерком под ними, форма размашисто написанных носов с широкими ноздрями, V-образная морщинка на переносице между бровями, причудливые формы ушных раковин у святых с короткими волосами (например, свв. Кандид, Валентий, Гайй) (Илл. 85).

Все перечисленные образы в медальонах объединяют и очень похожие особенности моделировки объёма. Притенения выполнены красноватым песочным оттенком, похожим по тону красного на оттенок подрумянки. Этот цвет используется для создания тени исключительно с одной стороны лика и объёмного носа. Вторая же сторона высветляется белилами, как и выступающие части носа, подбородка и надбровных дуг. Главная особенность юных ликов в медальонах (например, св. Гайй) (Илл. 85) — очень мягкое, органичное «втекание» одного цвета в другой. Благодаря этому лики становятся не просто объёмными, а живыми, но не теряющими своей сосредоточенности и монументальности, иногда вызывающей в памяти мощные, статичный и отрешенные образы XI в. Этому способствуют крупные обведенные темной краской глаза, отведенные в сторону зрачки, треугольная морщинка на переносице, создающая выражение строгости и даже непоколебимости.

Образы святых в полный рост с первого взгляда выглядят несколько более гладкими, чем образы в медальонах. Однако, как нам кажется, такая сдержанная трактовка скорее объясняется большой разницей в масштабе между полнофигурными и погрудными образами. В том же, что касается конкретных особенностей рисунка и приёмов, они оказываются очень близки уже подробно описанным деталям ликов в медальонах. Среди таких деталей можно назвать и особенности изображения причёсок, например, у свв. Кандида и Александра в медальонах и в ростовых изображениях св. Кирилла (Илл. 86) и седого святого (Илл. 87), изображённого справа от св. Александра. У всех святых с короткими волосами повторяется уже упомянутая витиеватая форма ушей (например, свв. Гайй, Феофил и неизвестный седовласый святой); практически идентично трактованы губы, глаза, носы.

Как отметил А. Ксингопулос, очень похоже выполнены и одежды всех представленных в Ахиропиитос святых. Среди особенностей можно назвать тщательно моделированные, весомые и при этом мягкие складки, а также сходство некоторых мелких деталей (например, в изображении застежек на плащах, выполненных пятью простыми белильными мазками и напоминающих жемчужную маргаритку).

Таким образом, подводя предварительный итог, хочется ещё раз подчеркнуть близость манер, в которых работали художники этой артели. Резко отличается от



остальных только образ св. Горгония (Илл. 84). Он намного контрастней, резче, суше и, несмотря на сходство рисунка, по своим стилистическим особенностям больше, чем остальные образы, напоминает позднекомниновское искусство. Деление же на руки, предложенное Ксингопулосом, в настоящий момент кажется несколько искусственным и прямолинейным, маловероятным в условиях работы артели, где мастера могут меняться местами, переходить с одного участка стены на другой и т. п.

Не менее сложным, чем выделение рук мастеров и художественных особенностей Ахиропиитос, кажется и вопрос генезиса стиля этого ансамбля. В качестве аналогий фрескам Ахиропиитос исследователи упоминают росписи в Милешево и в церкви Свв. Петра и Павла в Тырново [25, с. 748; 8, с. 49]. Эти ансамбли представляют одну и ту же фазу развития стиля искусства первой половины XIII в. Более того, их заказчики были династически связаны между собой: Мануил и Владислав были женаты на дочерях Ивана II Асеня, чья супруга, царица Анна-Мария, была заказчицей церкви Свв. Петра и Павла [8, с. 49]. Во всех трёх ансамблях в один ряд легко встают живые, объёмные, юные лики с пухлыми губами, алыми щеками, гибкими дугами бровей и мягкими объёмными цветными моделировками (например, молодые лики в медальонах и лики апостолов в Милешево, образ св. Самона в Тырново (Рис. 2) и молодые лики в медальонах в Ахиропиитос.

Важнейшей и самой близкой аналогией фрескам Ахиропиитос является роспись церкви Вознесения в Милешево, созданная до 1228 г. по заказу сербского королевича Владислава. Уже первый исследователь фессалоникийского ансамбля А. Ксингопулос, как было отмечено выше, выбрал именно Милешево в качестве опорного пункта в своих размышлениях о датировке. К его мнению присоединился К. Раптис, который, однако, не учел, что фрески Милешево с тех пор были убедительно датированы временем до 1228 г., а не 1234/1235 г. Подчеркнем, что речь идет о практически современных друг другу ансамблях. Эта близость и одновременно разница стиля двух современных артелей хорошо видна не только на примере молодых апостолов из певниц Милешево, к которым, наряду с образом св. Самона из церкви Свв. Петра и Павла в Тырново, обращался К. Раптис, или фигур из сцены «Поцелуй Иуды» и портретов Владислава и Радослава, с которыми фрески Ахиропиитос сравнивал А. Ксингопулос. В качестве примера можно привести и образы старцев, например, особенно впечатляющий образ св. Макария Египетского из Милешево (Рис. 4). Все его черты четко и ясно артикулированы и моделированы при помощи яркого, но нежного сочетания розового и салатового. Крупный выразительный нос крючком, сосредоточенно сведенные густые брови, пластичные пряди бороды, — эти детали создают очень очеловеченный образ, который при этом



Рис. 2. Св. Самон. Церковь Свв. Петра и Павла в Тырново. Фотография А. В. Захаровой

сохраняет строгую дистанцию между собой и молящимися в церкви. Большой масштаб и даже гипертрофированная монументальность фигур в Милешево сочетается с эмоциональностью, открытостью и простотой образов. Интересно, что в лике св. Макария одновременно с подчеркнуто скульптурной лепкой каждой отдельной пряди волос художник использовал и линию. Контрастный алый румянец получил форму графичных галочек на впалых щеках. Такое взаимодействие объёмной моделировки и линии встречается и в Ахиропиитос.

При этом живопись Милешево, безусловно, намного более сложна и изящна, чем наш ансамбль. Художники королевича Владислава создали более богатую и нежную цветовую палитру, которая позволяла моделировать объём не только белилами и охрой, на которых построено решение личного письма в Ахиропиитос. В Милешево присутствуют оттенки розового, салатного, алого, голубоватого серого. Сами моделировки также отличаются большей сплавленностью, пластичностью, но благодаря применению графичных линейных элементов они не теряют энергичности (например, лики пророков в медальонах подпружных арок). Художники Ахиропиитос точно так же стараются балансировать между объёмом и линией, естественной плавностью моделировок и декоративизмом. Разница между двумя ансамблями в том, что художественные средства мастеров Сорока мучеников сознательно или в силу их выучки оказываются редуцированы. Эта живопись более простая, прямолинейная, упрощенная уже на этапе выбора цветовой гаммы фресок. Нам кажется очевидным, что фрески Ахиропиитос были написаны с оглядкой на искусство Милешево или на подобные не дошедшие до нашего времени памятники, что не противоречит их близкой датировке.

Таким образом, мы говорим о целом круге ансамблей, сходных по своим стилистическим особенностям и своему образному содержанию, стремлению через объёмность, выразительные нежные цветовые сочетания, более разнообразные типажи и живо, эмоционально трактованные лики сократить дистанцию между человеком и образом. В этот ряд входят фрески Милешево, очень близкая к ним живопись в церкви Свв. Петра и Павла в Тырново и Ахиропиитос. Очевидно, что эти ансамбли были созданы тремя разными артелями, близкими друг другу настолько, что некоторые исследователи приписывали их фессалоникским художникам одного круга [8, с. 50; 2, с. 291–292]. Если эта гипотеза верна, значит, даже во время латинского владычества в Салониках продолжалась активная художественная жизнь, от которой, однако, сохранилось немного<sup>4</sup>.

Наиболее близким Ахиропиитос памятником в самих Фессалониках следует считать образ св. Димитрия второй трети XIII в. в базилике Св. Димитрия (на восточной грани юго-восточного столба)<sup>5</sup>. Его лик сохранился недостаточно хорошо для подробного стилистического анализа, однако характер написания одежд, в особенности рукава правой руки, можно уверенно назвать классическим. И хотя количество складок ка-

<sup>4</sup> К первой четверти XIII в. некоторые исследователи относят часть фресок Старой Митрополии в Верии [19; 24, с. 242–249; 10, р. 232–239; 27, с. 362–364]. Изучение этого ансамбля сопряжено с значительными трудностями из-за многочисленных тонировок, сделанных во время недавней реставрации, и ограниченными возможностями фотосъемки. Поэтому в данной статье мы не затрагиваем эти фрески.

<sup>5</sup> См. подробнее [10].



жется несколько чрезмерным, их мягкая, тщательная объёмная моделировка позволяет осторожно предположить, что в Салониках существовали и другие ансамбли, похожие на фрески Ахиропиитос.

Ещё один показательный фессалоникский памятник этого периода — погребальная сень из церкви Св. Софии [27, с. 756–757]. Несмотря на то, что она принадлежит другому художественному кругу, не связанному напрямую с художниками Ахиропиитос, одна её особенность представляет для нас интерес. При внимательном её рассмотрении становится ясно, что над ней работали по крайней мере два мастера. Один из ангелов в медальонах выполнен в архаизирующей манере, ориентированной на комниновские образцы. Это видно и по зеленым карнациям, и по общей сухости, графичности образа. Тем не менее, это изображение нельзя отнести к XII в. из-за присутствия на соседней грани сени намного более объёмно и гармонично трак-

тованного ангела, который вполне вписывается в рамки искусства 1220–30-х гг., хотя он выполнен несколько проще, чем образы, которые мы обсуждали выше.

Такое сочетание и одновременное существование разных художественных тенденций видно и в ансамблях Тырново времен царя Ивана II Асеня. В то время как для росписи церкви Свв. Петра и Павла приглашаются мастера круга Милешево и Ахиропиитос, в церкви Сорока мучеников севастиийских, построенной в честь победы при Клокотнице, мы видим совсем другое искусство<sup>6</sup>. Самый сохранный фрагмент ансамбля — это сцена «Пророк Илия в пустыне» (Рис. 3). Образ пророка Илии, как и сень из Св. Софии, очень наглядно демонстрирует, насколько разным мог быть стиль разных артелей, работавших практически одновременно. Образ пророка Илии намного суше и строже свв. Гурия, Самона и Авива в медальонах церкви Свв. Петра и Павла (Рис. 2). Лик Илии тоже кажется объёмно трактованным, однако объём в данном случае передан иначе. Это не мягкие нежные тональные моделировки, а достаточно резкие, угловатые морщины, выдающиеся скулы, созданные всего несколькими коричнево-красными линиями поверх однотонного охристого санкиря. Тот же коричнево-красный тон исполь-



Рис. 3. Пророк Илия в пустыне. Церковь Сорока мучеников в Тырново. Фотография А. В. Захаровой

<sup>6</sup> Е. А. Виноградова предполагает, что для росписи столь важного храма могли пригласить никейских мастеров [2, с. 292].



Рис. 4. Св. Макарий Египетский. Церковь Вознесения в Милешево. Фотография А. В. Захаровой

зован для яркого пятна румян. Самая интересная особенность образов из церкви Сорока мучеников заключается в том, что, несмотря на их подчиненность линии, а не пятну, характерную скорее для комниновского искусства, художники достигают целей, которые ставило перед собой современное им искусство 1220–1230-х гг.

Очень показателен сам диапазон вариантов в создании объема: от мягких моделировок до резких, монохромных контуров выступающих объемных частей лиц. В Ахиропиитос используется уникальное сочетание таких приемов. Это показывает пути исканий художниками первой половины XIII в. той новой образности, наиболее ярким воплощением которой стали фрески Милешево (Рис. 4). Проследить некоторые более ранние стадии этих поисков можно на целом ряде ансамблей как греческой, так и славянской Македонии, с которыми (или похожими на них), вероятно, были знакомы наши фессалоникские художники.

В качестве точки отсчета в данном случае можно взять фрески начала XIII в. в церкви Св. Стефана в Кастории [16, р. 6–21; 22, с. 35, 40, 70, 92–93; 18, р. 211–212]. Евангельские сцены в сводах церкви скомпонованы ясно, четко, гармонично. Во всех фигурах ощущается материальность и весомость тела и одежды. Персонажи свободно располагаются и движутся в отведенном им пространстве. И хотя в некоторой сухости трактовки ликов чувствуется совсем небольшая временная дистанция, отделяющая это искусство от позднекомниновских образцов, в той же степени в ансамбле чувствуется и наступление нового времени и его поисков. В качестве примера можно привести лики свидетелей воскрешения Лазаря (Рис. 6). Это очень цветная и яркая живопись, намечающая путь к новой образности. При этом диапазон использованных художественных средств даже в рамках одной сцены оказывается довольно широким. Так, хорошо заметна разница между трактовкой лика Лазаря (цветного, довольно мягко моделированного, с растянутым тоном подрумянки, причем сам румянец получил форму полукруга, вторящего выступающим скулам) и свидетелей сцены (с сухими и скупыми белильными штрихами, подчёркивающими все выступающие формы). Такой же способ трактовки хорошо виден на примере лика пророчицы Анны из сцены «Сретение», апостола Петра из сцены «Вход в Иерусалим» и т. д. Таким образом, уже на рубеже веков был намечен вектор развития объемного стиля Милешево и Ахиропиитос.

Другой вариант на той же ранней стадии можно увидеть на примере частично раскрытых фресок начала XIII в. в церкви Св. Илии в Грнчарах [3, с. 45]. Фрагментарно расчищенная сцена Успения Богородицы на западной стене, как отмечает Джурич, выдает сильное влияние живописи церкви Св. Георгия в Курбиново (1191 г.) [3, с. 41–45]. Действительно, некоторые из ликов в сцене Успения вызывают ассоциации с позднекомниновским искусством. Например, апостол Петр и апостол, изображенный левее, абсолютно лишены даже линейной проработки объема, за исключением подчеркнутых скул. Однако образы Христа (Рис. 5) и святителя, стоящего у изголовья ложа Богородицы, написаны несколько иначе. Все основные черты (носы, морщины на лбу) становятся более весомыми и фактурными, но за счет почти монохромных и очень лаконичных моделировок (например, надбровных дуг, выделенных белилами) манера живописи, характерная и для других образов в Грнчарах, в целом оказывается суховатой.



Рис. 5. Иисус Христос. Фрагмент сцены «Успение Богородицы». Церковь пророка Илии в Грнчарах. Фотография А. В. Захаровой

Как пример следующего этапа развития стиля можно привести фрески церкви Св. Николая в Мелнике (1208–1209 гг.)<sup>7</sup>. Все фигуры изображены свободно и широко, они имеют спокойные классические пропорции. Особенно хорошо это видно в одиночных фигурах из алтарной части, например, в образе св. Димитрия Солунского (Рис. 7). Также спокойны и почти статуарны и лики с правильно очерченными формами головы, прямыми широкими носами и мощными арками бровей. Их рисунок сильно выделяется на бледном фоне карнации. Это создает ощущение, что художникам было принципиально важно передать ощущение отрешенности изображенных святых. Бросается в глаза и специфический выбор цвета личного в некоторых образах (неизвестный диакон, св. Петр Александрийский и др.), напоминающий фрески в Грнчарах: это практически монохромная живопись, в которой объем выявлен основными тонами (серо-зеленым и теплой красноватой охрой) и белилами. Ни контрастной подрумянки, ни других ярких деталей здесь нет, что дополняет ощущение ирреальности образов, напоминающих по колориту резные иконы из камня. При этом намного более декора-

<sup>7</sup> Подробнее о датировке см. [1, 7].





Рис. 6. «Воскрешение Лазаря». Церковь Св. Стефана в Кастории. Фотография А. В. Лихенко.  
© Ephorate of Antiquities of Kastoria, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development



Рис. 7. Св. Димитрий Солунский. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фотография А. В. Захаровой

тивно проработаны волосы и одежды: прописана каждая волосинка, элементы кольчуги св. Димитрия, богатые орнаменты облачений.

В Мелнике присутствуют и другие образы, намного более цветные и живые, например, св. Григорий Декаполит. Он намного тоньше, изящней и по рисунку, и по тонкому теплому охристому колориту, который дополняют алые акценты на губах и рефлексы на широком выразительном носу.

Этот краткий обзор памятников, созданных, вероятно, до фресок Милешево и, соответственно, Ахиропиитос, ясно показывает, что тенденция к монументальности и одновременно к приближению сакральных образов к человеку наметилась ещё на рубеже XII–XIII вв. Судя по всему, она не слишком зависела от временного раскола Империи и утраты митрополии. Это стилистическое направление, тонко балансирующее между новшествами и консерватизмом, вбирает в себя все удобные приёмы из средневизантийского искусства: из XI в. — мас-

штаб и статуарность образов, из XII в. — энергичность рисунка, яркие цветовые акценты и т. п.

Итак, образы Сорока мучеников севастиийских в южном нефе Ахиропиитос органично вписываются в линию развития стиля балканской монументальной живописи XIII в. Безусловно, это не настолько изысканная и сложная живопись, как почти одновременные ей фрески Милешево. Образы из Ахиропиитос написаны проще, сдержаннее по колориту и лаконичнее в моделировках, что сближает их скорее с живописью 1230-х гг. в Тырново.

Нет никаких сомнений, что фрески Ахиропиитос представляют одну и ту же фазу развития стиля с Милешево и церковью Свв. Петра и Павла в Тырново. Этот стиль не возник внезапно на неподготовленной почве. Напротив, углубление в искусство первых десятилетий XIII в. убедительно показывает, что поиски новой образности и нового художественного языка велись в северной части Балканского полуострова, по крайней мере, с рубежа XII–XIII вв.

## Литература

1. Андреев Х. Към въпроса за датирането на ктиторския надпис от епископската базилика Св. Никола в цитаделата на средновековния Мелник // Археология. — 1999. — № 1–2. — С. 101–109.
2. Виноградова Е. А. Монументальная живопись Никейской империи: границы и этапы развития // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — МГУ имени М. В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт. — 2019. — С. 286–305.
3. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, Македония. — М.: Индрик, 2000. — 592 с.
4. Заворина М. Л. Палеологовское зодчество Салоник в контексте проблематики поздневизантийской архитектуры: историографический обзор // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 10 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова; СПб.: НП-Принт. — 2020. — С. 772–786.
5. 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.
6. 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. — М.: МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт. — 2020. — С. 787–798.
7. Мавродинова Л. Църквата «Свети Никола» при Мелник. — София: Български художник, 1975. — 108 с.
8. Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. — София: Проф. Марин Дринов, 1995. — 99 с.
9. Demus O. Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // *Berichte zum 11. Internationale Byzantinisten Kongress*. — München: C. H. Beck, 1958. — S. 1–63.
10. Fundić L. Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of Theodore Doukas (r. 1215–1230) // *Βυζαντινά Σύμμεκτα*. — 2014. — 23. — Σ. 217–250.
11. Kalopissi-Verti S. Tendenze Stilistiche della Pittura monumentale in Grecia durante il XIII secolo // XXXI Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina. — Ravenna, 1984. — P. 221–253.
12. Kalopissi-Verti S. Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261 — c. 1300): Reflection of Imperial Policy, Reactions, Confrontations with the Latins // *Orient et Occident Méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*. — Paris: Édition A. et J. Picard, 2012. — P. 41–65.



13. Kissas S. L'art de Salonique du début du XIII<sup>e</sup> siècle et la peinture de Mileševa // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. — Beograd: Académie Serbe des sciences et des art, 1987. — P. 37–49.
14. Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A. Wandering in Byzantine Thessaloniki. — Athens: Kapon Editions, 1997. — 223 p.
15. Mavropoulou-Tsioumi Ch. Byzantine Thessaloniki. — Thessaloniki: Rekos, 1993. — 190 p.
16. Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. — Athens: Melissa Pub. House, 1985. — 119 p.
17. Raptis K. T. The Mural Decoration of Acheiropoietos Basilica Revisited // Niš and Byzantium. — 2014. — XII. — P. 101–114.
18. Siomkos N. L'église Saint-Etienne à Kastoria: étude des différentes phases du décor peint (Xe–XIV<sup>e</sup> siècles). — Thessaloniki: The Byzantine Research Centre, 2005. — 350 p.
19. Tsigaridas E. N. Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe, Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence (Juin 1985). — Belgrade: Académie Serbe des sciences et des arts, 1987. — P. 91–101.
20. Tsigaridas E. N. Monumental Painting in Thessaloniki in the Middle and Late Byzantine Period // Our Sacred Beauty. Byzantine Icons from Thessaloniki / Ed. F. Karagianni. — Thessaloniki: Patriarchal Institute of Patristic Studies, 2018. — P. 77–105.
21. Xyngopoulos A. Thessalonique et la peinture macédonienne. — Athènes: Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών, 1955. — 78 p.
22. Δρακοπούλου Ε. Η πόλη της Καστορίας τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος-16ος αι.): Ιστορία, Τέχνη, Επιγραφές. — Αθήνα: ΧΑΕ, 1997. — 252 σ.
23. Ευγγούπουλος Α. Αι τοιχογραφίες των αγίων Τεσσαράκοντα εις την Αχειροποίητον της Θεσσαλονίκης // Αρχαιολογική Εφημερίς. — 1957. — Σ. 6–30.
24. Παπαζώτος Θ. Η Βέροια και οι ναοί της (11<sup>ος</sup>–18<sup>ος</sup> αι.). Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης. — Αθήνα: Ταμείο αρχαιολογικών πορών και απαλλοτριώσεων, 1994. — 468 σ.
25. Ράπτης Κ. Θ. Αχειροποίητος Θεσσαλονίκης. Αρχιτεκτονική και Γλυπτός Διάκοσμος (Διδακτορική διατριβή). — Θεσσαλονίκη, 2016. — 806 σ.
26. Τσιγαρίδας Ε. Ν. Τοιχογραφία του αγίου Δημητρίου στο ναό του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης // Δώρον. Τιμητικός τόμος στον καθηγητή Νίκο Νικονάνο. — Θεσσαλονίκη, 2006. — Σ. 209–212.
27. Fundić L. Η μνημειακή τέχνη του Δεσποτάτου της Ηπείρου την περίοδο της Δυναστείας των Κομνηνών Αγγέλων (1204–1318) (Διδακτορική διατριβή). — Θεσσαλονίκη, 2013. — 417 σ.

**Название статьи.** Фрески базилики Ахиропиитос в Фессалониках: консерватизм и новации в византийском искусстве первой половины XIII века

**Сведения об авторе.** Лихенко Анастасия Вячеславовна — аспирант. МГУ имени М. В. Ломоносова, ул. Ленинские Горы, 1, Москва, Российская Федерация, 119991; Научный сотрудник. Филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ), ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111024. a.likhenko@gmail.com ORCID: 0000-0002-1927-4330

**Аннотация.** Фрески XIII в. В базилике Ахиропиитос в Фессалониках расположены в южном нефе, над колоннадой. Ансамбль представляет собой образы Сорока мучеников Севастийских, изображённых в полный рост и в медальонах. Фрески Ахиропиитос датируют после 1224 г., когда Фессалоники были отвоеваны у латинян. Важной датой для изучения ансамбля является 1230 г., когда в день памяти Сорока мучеников болгарский царь Иван II Асень разгромил эпирского правителя и императора Фессалоник Феодора Комнина Дуку. По версии современных исследователей, Мануил Комнин Дука (1230—1237 гг.), брат Феодора и зять Ивана II Асень, следующий правитель Фессалоник, мог быть заказчиком живописи в Ахиропиитос. А. Ксингопулос, первый исследователь фресок Ахиропиитос, выделял в них руки трёх художников: мастера медальонов, мастера ростовых фигур и мастера одежд. Однако такое строгое деление кажется невозможным в условиях работы артели. Более того, анализ стиля фресок показывает, что все фигуры были написаны в близкой манере, что видно в идентичной трактовке деталей (форма ушей, ключи, глаз, причёсок, деталей одежды и т. п.). Из-за объёмности трактовки ликов в Ахиропиитос уже Ксингопулос сравнивал их с фресками Милешево. Также в литературе присутствуют сравнения с живописью в церквях Свв. Петра и Павла в Тырново. Три перечисленных памятника представляют одну и ту же стадию развития стиля и поисков новой образности в искусстве Византии XIII в. Мы попытались проследить путь этих поисков на примере ряда ансамблей первых десятилетий XIII в. в греческой и славянской Македонии и Болгарии.

**Ключевые слова:** византийское искусство, монументальная живопись Северной Греции, искусство Македонии, искусство Фессалоник, Ахиропиитос в Салониках

**Title.** Frescoes of Acheiropoietos in Thessaloniki: Conservatism and Novation in Byzantine Art of the First Half of the 13<sup>th</sup> Century<sup>8</sup>

**Author.** Likhenko, Anastasia Viacheslavovna — Ph. D. student. Lomonosov Moscow State University, Leninskii Gory, 1, 119991 Moscow, Russian Federation; Researcher. State Institute for Art Studies. Kozitskii per., 5, 125009 Moscow, Russian Federation; Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, branch of the Central Institute for Research and Design of the Ministry of Construction and Housing and Communal Services of the Russian Federation, Dushinskaya ul., 9, 111024 Moscow, Russian Federation. a.likhenko@gmail.com ORCID: 0000-0002-1927-4330

**Abstract.** The frescoes in the Basilica of Acheiropoietos in Thessaloniki are located in the south aisle, above the colonnade. The ensemble represents the images of the Forty Martyrs of Sebastia, depicted full length and in medallions. The Acheiropoietos frescoes are traditionally dated after 1224, when Thessaloniki was liberated from the Latins. Another important date for the study of the ensemble is 1230, when, on the day of the Forty Martyrs, the Bulgarian Tsar Ivan II Asen defeated the Epirus ruler and emperor of Thessaloniki Theodore Komnenos Doukas. According to contemporary researchers, the frescoes in Acheiropoietos could have been ordered by Manuel Komnenos Doukas (1230—1237), the next ruler of Thessaloniki and son-in-law of Ivan II Asen. A. Xyngopoulos, the first researcher of these frescoes, singled out the hands of three artists: a master of medallions, a master of full-length figures and a master of clothes. However, such a strict separation seems practically impossible. Moreover, an analysis of the style of the frescoes shows that all the figures were painted in almost similar manner, which can be seen in the interpretation of details (the shape of the ears, collarbones, eyes, hairstyles, details of clothing, etc.). Due to the volumetric interpretation of the faces in Acheiropoietos, they are often compared with the frescoes of Mileševo and the church of Sts. Peter and Paul in Tarnovo. These three monuments represent one and the same stage in the development of style and of the search for new imagery in the 13<sup>th</sup>-century Byzantine art. In this paper we tried to trace the path of this process through the ensembles from the first decades of the 13<sup>th</sup> century in Greek and Slavic Macedonia and Bulgaria.

**Keywords:** Byzantine art, monumental painting of Northern Greece, art of Macedonia, art of Thessaloniki, Acheiropoietos in Thessaloniki

## References

- Demus O. Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. *Berichte zum 11. Internationale Byzantinisten-Kongress*. Munich, H. Beck Publ., 1958, pp. 1–63 (in German).
- Fundić L. *H Mnimeiaiki techni tou Despotatou tis Epeirou tin periodo tis dynasteias ton Komninon Aggelon (1204–1318)*, Ph. D. Dissertation. Thessaloniki, 2013. (in Greek).
- Fundić L. Art and Political Ideology in the State of Epiros during the Reign of Theodore Doukas (r. 1215–1230). *Byzantina Symmeikta*. 2014, vol. 23, pp. 217–250.
- Kalopissi-Verti S. Aspects of Byzantine Art after the Recapture of Constantinople (1261–c. 1300): Reflection of Imperial Policy, Reactions, Confrontations with the Latins. *Orient et Occident Méditerranéens au 13 siècle. Les programmes picturaux*. Paris, Édition A. et J. Picard Publ., 2012, pp. 41–64.
- Kissas S. L'art de Salonique du début du XIII<sup>ème</sup> siècle et la peinture de Mileševa. *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*. Beograd, Académie Serbe des sciences et des arts Publ., 1987, pp. 37–49 (in French).
- Kourkoutidou-Nikolaïdou E.; Tourta A. *Wandering in Byzantine Thessaloniki*. Athens, Kapon Editions Publ., 1997. 223 p.
- Mavrodinova L. *Stennata zhivopis v Bŭlgariia do kraia na XIV vek (Wall-paintings in Bulgaria before the End of 14<sup>th</sup> century)*. Sofia, Prof. Marin Drinov Publ., 1995. 99 p. (in Bulgarian).
- Mavropoulou-Tsioumi Ch. *Byzantine Thessaloniki*. Thessaloniki, Rekos Publ., 1993. 190 p.
- Papazōtos T. *Ē Veroia kai oi naoi tēs (11os-18os aïōnas). Istorikē kai architektonikē spoudē tōn mnēmειōn tēs polēs (Veroia and Its Churches, 11<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century. Historical And Architectural Study of the Town)*. Athens, Tameio archaiologikōn porōn kai apallotriōseōn Publ., 1994. 468 p. (in Greek).
- Raptis K. T. The Mural Decoration of Acheiropoietos Basilica Revisited. *Niš and Byzantium*. 2014, vol. 12, pp. 101–114.

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

Raptis K. T. *Acheiropoiētos Thessalonikēs. Architektoniki kai Glyptos Diakosmos*, Ph. D. Dissertation. Thessaloniki, 2016 (in Greek).

Siomkos N. *L'église Saint-Etienne à Kastoria: étude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles)*. Thessaloniki, The Byzantine Research Centre Publ., 2005. 350 p. (in French).

Sisiou I. (ed.). *Conservation of the Temple of St. Stefanos*. Veroia, Hellenic Ministry of Culture Publ., 2008. 67 p. (in Greek).

Tsigaridas E. N. Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria. *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence (Juin 1985)*. Belgrade, Académie Serbe des sciences et des arts Publ., 1987, pp. 91–101 (in French).

Xyngopoulos A. *Thessalonique et la peinture macédonienne*. Athènes, Etaireia Makedonikōn Spoydwn Publ., 1955. 78 p. (in French).

Xyngopoulos A. Frescoes of Forty Martyrs in Acheiropoiētos in Thessaloniki. *Archaiologikē Efēmeris*, 1957, pp. 6–30 (in Greek).

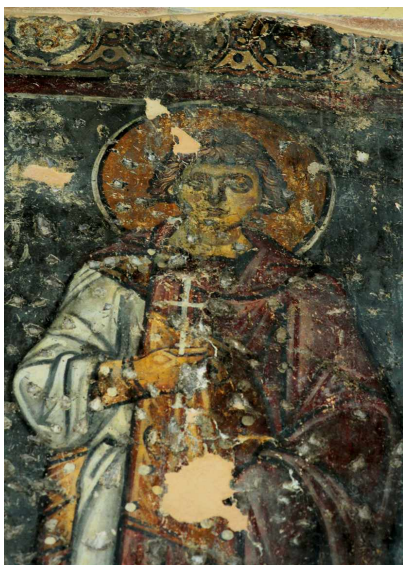


Илл. 84. 1230–1237

© Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development



Илл. 85. Св. Гай. 1230–1237 гг. Фреска. Базилика Ахиропиитос в Салониках. Фотография А. В. Лихенко. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development



Илл. 86. Св. Кирилл. 1230–1237 гг. Фреска. Базилика Ахиропиитос в Салониках. Фотография А. В. Лихенко. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development



Илл. 87. 1230–1237 гг. Фреска. Базилика Ахиропиитос в Салониках. Фотография А. В. Лихенко. © Ephorate of Antiquities of Thessaloniki City, Hellenic Ministry of Culture & Sports - Hellenic Organization of Cultural Resources Development