

УДК 7.033.2
ББК 85.103(3)
DOI 10.18688/aa2414-10-54

А. В. Лихенко

Стилистические особенности фресок церкви святителя Николая в Мелнике. История изучения и художественный контекст¹

Церковь святителя Николая в Мелнике — хорошо известный специалистам памятник с непростой судьбой, неоднократно упоминающийся как в монографических искусствоведческих работах, так и обзорной популярной литературе. Первое упоминание ансамбля встречается в книге В. Григоровича, где он описал свое путешествие по европейской части Турции 1844–1845 гг. Беседовавшие с ним местные жители явно ценили живопись церкви, так как автор приводит их слова о принадлежности росписей кисти Панселина [3, с. 124]. Строительство храма в то время связывали со святым Иоанном Владимиром, видимо, на основании сохранившейся ктиторской надписи с упоминанием севаста Владимира.

Большой вклад в историю изучения фресок церкви святителя Николая внес Н. Мавродинов. В своей статье о монастырях Мелника и Рожена, во многом опирающейся на исследования П. Пердризе [18, р. 23–24], он впервые опубликовал ктиторскую надпись [8, с. 292] на греческом языке. В этой надписи упоминается некий севаст Владимир и его брат Франк, чьи личности вызовут бурные дискуссии в научной литературе. Именно фотосъемка Н. Мавродинова, а также выпустившего свою статью о Мелнике вскоре после него А. Странски [22, р. 422–427], стала основой для изучения ансамбля фресок церкви святителя Николая. Тогда же, уже в 1930-е гг., из-за плохого состояния сохранности храма было принято решение демонтировать фрески, перенести фрагменты на новую основу и переместить в музейные условия. На протяжении 1936–1946 гг. эти работы выполняли назначенные Археологическим музеем Софии реставраторы К. Йорданов и К. Цонев, применявшие две техники: *stacco*, предполагающее отделение живописи вместе с грунтом, и *strappo*, т.е. снятие только красочного слоя². Демонтированные фрагменты были перевезены из Мелника в Софию и размещены в фондохранилище музея. Уже в довоенное время, видимо, практически сразу после транспортировки, были отреставрированы три фрагмента фресок: фигура святителя из центральной апсиды (соседняя со сценой рукоположения святого Иакова Брата Господня), поясное изображение диакона и фигура молодого мученика. Однако продолжению реставрационных и консервационных работ помешали события Второй Мировой войны. Тогда же, во время бомбардировок Софии 1943–1944 гг., погибли некоторые из фрагментов

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда №20-18-00294-П в Научно-исследовательском институте теории и истории архитектуры и градостроительства — филиале ЦНИИП Минстроя России.

² Подробно о демонтаже живописи церкви Святого Николая в Мелнике см. [2, с. 16–20].



Рис. 1. Предательство Иуды. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022

фресок, размещенных в фондохранилище, и большая часть фотодокументации [13; 14, с. 683–684]. Уцелевшие фрагменты еще 40 лет провели в неподходящих для хранения живописи условиях. Все это время они были свернуты «рулоном», на красочный слой были нанесены профилактические заклепки, а из-за плохих условий фрагменты были подвержены разрушительному воздействию влаги и микологии. Только между 1975–1979 гг. сохранившиеся фрагменты были переданы на исследования и консервацию в реставрационную мастерскую Национальной художественной академии Софии. Технико-технологические исследования, консервация, работы по раскрытию фрагментов и перенесению их на новую основу продолжались до 1989 г., т.е. около 15 лет. После их завершения на обширных участках утрат были выполнены акварельные тонировки с реконструкцией рисунка. Результаты этих работ были настоящей сенсацией, и многие

размышляли о возвращении семнадцати цельных и фрагментарно сохранившихся композиций в Мелник, на стены церкви святителя Николая, которые, в соответствии с основной тенденцией болгарской реставрации того времени, предполагалось возвести заново ввиду руинированности аутентичной архитектуры.

Однако это не все проблемы, связанные с живописью церкви святителя Николая. Один из важнейших вопросов заключается в ее датировке, и единство среди искусствоведов, кажется, еще не достигнуто.

Наиболее обширное и обстоятельное исследование ансамбля было опубликовано Л. Мавродиновой в 1975 г. Ее монография о фресках церкви святителя Николая была издана в самом начале исследовательских (еще не реставрационных!) работ в Академии художеств. Таким образом, она опиралась на три фрагмента фресок, отреставрированных до войны, а в основном работала с черно-белыми фотографиями 1930-х гг. Несмотря на столь значительные трудности, она смогла выделить индивидуальные манеры трех мастеров, работавших в одной артели.

Л. Мавродинова утверждает, что живописный ансамбль был создан до 1204 г., то есть время византийского владычества. В качестве аргументов она обращает внимание на отсутствие ошибок в греческих надписях, а также на четырехлепестковую форму крестов на полиставрионах святителей в апсиде, которая, с ее точки зрения, могла возникнуть исключительно в средневизантийские времена [9, с. 17; 10, с. 41–43; 15]. Похожую атрибуцию предложил и Л. Прашков [13; 14], однако, в отличие от Л. Мавродиновой, у него была возможность подробно изучить новооткрытые и отреставрированные фрагменты живописи, которые он представил в своем докладе на XVIII Международном конгрессе византинистов в Москве в 1991 г., а затем опубликовал в виде полно-



Рис. 2. Вознесение. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022

ценной статьи на болгарском языке в материалах симпозиума «Търновска книжовна школа». Важно, что Л. Прашков отмечает переходный характер живописи, отсутствие характеристик, которые исследователи привычно связывают со зрелым комниновским искусством XII в. Таким образом, он относит росписи к концу XII – началу XIII вв. При этом в сохранившихся фрагментах живописи он видит две манеры, которые предлагает связывать с двумя этапами декорации церкви (до возведения синтрона и после), либо с индивидуальными манерами двух мастеров, работавших одновременно.

Однако параллельно существовал и другой вариант датировки фресок церкви Св. Николая в Мелнике, принципиально более поздний. Так, В. Джурич считал, что над ними работала та же артель, что выполнила в 1271 г. фрески церкви святителя Николая в Манастире в Северной Македонии [4, с. 50, 340–341], с чем была не согласна Л. Мавродинова. В настоящий момент, когда знание балканской живописи XIII в. вышло на принципиально иной уровень благодаря открытию новых провинциальных ансамблей, вполне понятно, как у В. Джурича могло сложиться такое мнение. Архаизирующий характер живописи главного мастера артели Манастира [5; 6; 7], работавшего над сценами в апсиде базилики, не просто основан на традициях искусства конца XII в., эта живопись следует им на глубинном образном уровне. Именно эти сцены нетрудно поставить в один ряд, например, с фигурами из композиции «Предательство Иуды» в Мелнике (Рис. 1). Однако другие образы и композиции, сцены, выполненные другими мастерами, подобного сравнения не выдерживают, что многократно отмечали исследователи. Такой ход мысли В. Джурича, как кажется, мог быть связан и с особенностями восприятия черно-белой фотографии, которая всегда подчеркивает контрасты, а, значит, выводит на первый план рисунок художника, а не моделировку и другие тонкие живописные приемы. Именно на достаточно резкой, динамичной линии, стремлении к контрастным цветовым со-



Рис. 3. Неизвестный апостол (Филипп или Фома?). 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022

отношениям, также неплохо передаваемым в черно-белой съемке, построена вся образность позднекомниновского искусства, на которое по разным причинам ориентировались некоторые из мастеров как Мелника, так и Манастира.

Последняя опубликованная на настоящий момент статья о фресках Мелника принадлежит Г. П. Герову [1]. В ней он обращается к знаменитой сцене хиротонии святого Иакова Брата Господня в центральной апсиде, которая была подробно описана и отождествлена в статье А. Ксингопулоса 1950 г. [25], а ранее рассматривалась как приведение ко Христу апостолом Петром святителя Николая. Помимо изучения непосредственно иконографических особенностей, Г. П. Геров приводит весьма убедительные доводы относительно датировки ансамбля. Важно отметить, что в статье он отказался от представления об упомянутых в ктиторской надписи севасте Владимире и его брате Франке как о главных ктиторах храма, убедительно объяснив это весьма нестандартным расположением надписи у центральной апсиды. В истории церкви святителя Николая при этом существует еще один ктитор, хорошо известный по историческим источникам, а имен-

но деспот Алексей Слав, родственник династии болгарских царей Асений, правитель Мелника и прилегающих к нему территорий между 1211 и 1230 гг. Помимо упоминания его имени на медном колоколе храма, его имя в качестве основного ктитора значится в завещании Павла Клавдиополита, игумена монастыря Богородицы Спилеотиссы, которому также покровительствовал Алексей Слав. Именно Павел Клавдиополит стал первым епископом объединенной епархии Мелника и Серр, для которого, по мысли Г. П. Герова, и были специально возведены синтрон и трон, закрывшие первоначальную живопись. Этот вывод он делает еще и на основе текста завещания Павла Клавдиополита. В нем он упоминает, что «взошёл на священнический трон обычным способом, согласно воле святого моего покровителя, счастливейшего деспота господина Алексея Слава» (цитата по Г. П. Герову [1, с. 131]). Таким образом, фрески должны были быть выполнены между 1211 г., т.е. получением Алексием Славом территорий вокруг Мелника, и 1216 г., когда было составлено завещание Павла Клавдиополита.

Точка зрения Г. П. Герова кажется нам абсолютно убедительной, как и все изложенные в его статье доводы. Однако такая узкая датировка, выведенная в процессе бурной научной дискуссии, ставит перед нами задачу следующего уровня: попытаться поставить фрески церкви святителя Николая в контекст балканского искусства этого времени.

Для разговора о художественном контексте и, соответственно, стилистических тенденциях, с которыми можно связывать живопись церкви святителя Николая, необходимо, прежде всего, сказать несколько слов о своеобразии этих фресок. Уже в

монографии Л. Мавродиновой была предпринята попытка разделить руки мастеров, работавших над росписями храма. Исследовательница выделяет три группы композиций и образов, две из которых, по ее мнению, достаточно близки друг другу, а одна существенно от них отличается [9, с. 35; 10, с. 42–43]. Руке первого мастера она приписывает большую часть фресок в алтарной части, а именно сцены в центральной апсиде, в жертвеннике, изображение деисуса в диаконнике и центральную часть сцены «Вознесение» (Рис. 2). Второй мастер, по ее мнению, работавший одновременно с первым, написал образы святителей Анфимия, Антипы, Кирилла Александрийского и Григория Нисского в северной части вимы, сцены «Видение Петра Александрийского» и «Вознесение» (по крайней мере, согласно уточнению исследовательницы, фигуры апостолов). Первого мастера, по мнению Л. Мавродиновой, отличает некоторая сухость образов, их строгость, а также каллиграфичность и острота линий, а в трактовке драпировок его рисунок становится особенно нервным [9, с. 35–41]. Второго мастера она называет более строгим, а в написанных им образах видит пластичность, живописность и большую степень художественной свободы [9, с. 41], подчеркивая, что о колорите выполненных им сцен и образов практически ничего неизвестно. Хотя анализ фресок Мелника Л. Мавродинова проводила на основании фотосъемки и комментариев Странского, это не мешает ей утверждать, что в живописи второго мастера можно увидеть зарождение «нового монументального стиля XIII в.» [9, с. 43]. Третьему мастеру, живопись которого сохранилась в наименьшей степени, Л. Мавродинова приписывает сцены евангельского цикла, начинавшегося на южной стене диаконника. В его композициях она отмечает скачки пропорций в многофигурных сценах и называет живопись «не первоклассной» [9, с. 44]. Любопытно, что при этом она сравнивает отдельные нюансы в живописи третьего мастера (например, лик Иуды) с фресками церкви Сорока мучеников Севастийских в Велико Тырново 1230 г. [9, с. 44].

Л. Прашков также увидел принципиальные различия в стилистических особенностях живописи, но выделил только две группы, при этом подчеркнув, что такие различия, по его мнению, могут объясняться как индивидуальными особенностями стиля живописи разных художников одной артели, так и разновременностью создания фресковой декорации. Не перечисляя подробно, какие образы и сцены он относит к этим группам, Л. Прашков, датировавший росписи скорее поздним XII в., в назывном порядке обозначает первоклассные хорошо известные памятники, которые считает стилистическими параллелями для этих двух групп. В первом случае это более гармоничные, классические, взвешенные по своему характеру ансамбли, как, например, фрески Костницы в Бачково и первый слой живописи в Бояне, а во втором — более экспрессивные и графичные памятники XII в., как, например, фрески Нерези, Курбиново и церкви святых Бессребреников в Кастории [14, с. 692].

Действительно, трудно не согласиться с гипотезой о работе в церкви святителя Николая нескольких мастеров: разницу в стилистических особенностях фрагментов фресок видно невооруженным глазом. Однако распределение всей живописи по рукам трех мастеров, включая сцены, известные лишь по выполненным до Второй Мировой войны фотографиям, как это сделала Л. Мавродинова, в настоящий момент кажется несколько рискованным и недостаточно обоснованным. В своем анализе стилистических особенностей живописи церкви святителя Николая мы будем придерживаться скорее подхода Л. Прашкова, который работал только с сохранившимися фрагмента-

ми, однако, для обозначения художественного контекста памятника, будем учитывать датировку, предложенную Г. П. Геровым.

Позднекомниновское искусство, к сравнению с которым прибегают все работавшие с фрагментами исследователи, привлекается ими не случайно. Подчеркнуто графичная трактовка образов, динамичные фигуры с искаженными, часто удлинненными пропорциями, «жестко» написанные драпировки, тяготение к зеленоватой карнации и четкому, даже острому рисунку ликов — все эти особенности характерны для художественной тенденции, которая прослеживается по фрескам церкви святого Пантелеймона в Нерези (1164), памятников второй половины XII в. в Кастории и церкви святого Георгия в Курбиново (1191). Однако на севере Балкан существуют и ансамбли, переносящие эту тенденцию в XIII век. В частности, вполне уместным кажется сравнение художественных особенностей сцен «Вознесение» и «Предательство Иуды» с фресками церкви Сорока мучеников Севастийских в Велико Тырново, вероятно, выполненными одновременно со строительством храма по заказу царя Ивана II Асеня в 1230 г. Л. Мавродинова привлекала фрески этой церкви для выявления особенностей стиля третьего мастера Мелника, однако подобная параллель кажется уместной и для других выделенных ею групп, например, довольно динамичной и графично трактованной сцены «Вознесение», которую исследовательница относила к руке второго мастера. Особенно хорошо это видно при сопоставлении основных художественных приемов, использованных для создания объема ликов. Плотные белильные мазки резко контрастируют с темным зеленовато-коричневым слоем подмалевка. При этом их роль в построении структуры ликов очень значительна: их расположение повторяет анатомические формы, выявляет скулы, носы, морщины лбов. В сцене «Предательство Иуды» (Илл. 105) эти мазки из-за своей ширины и подвижности практически превращаются в самостоятельные цветные пятна, расположенные на всех выступающих участках рельефа личного письма. Особенно показательным кажется крайняя левая мужская фигура в зеленом головном уборе. Тонкость и даже витиеватость линии, выявляющей скулы, напоминает суховатую и графичную трактовку лика «Пророка Илии в пустыне» в церкви Сорока мучеников Севастийских в Велико Тырново. При этом нос и лоб написаны теми же белилами, лаконично, но широко и монументально, так что лик в целом выглядит весьма пластичным и относится Л. Мавродиновой к руке условного мастера пластичных форм, связанного с новыми поисками стиля XIII века. Образы в сцене «Вознесение» (Илл. 106), безусловно, намного суше, что видно на примере неплохо сохранившегося, хотя и значительно потертого лика апостола Павла. Мастер образов в сцене «Предательства Иуды» хоть и трактует объем довольно лаконично и графично, но все же лепит его не за счет контуров рисунка, а при помощи контраста широких белильных мазков и нижнего темного живописного слоя. На примере лика апостола Павла хорошо видно, что этот художник в несколько большей степени связан с комниновской художественной парадигмой. Прием, казалось бы, близкий использованному в сцене «Предательство Иуды» — положенные поверх белильные мазки, — практически не участвует в лепке объемных форм, так как соотношение ширины пробелов с оставшимся неразработанным охристым основным тоном слишком мало для создания ощущения рельефа. При этом потертости красочного слоя фрагмента и реставрационные реконструкции рисунка несколько меняют первоначальный авторский образ: белила были более интенсивными, а для создания формы рядом с ними клались зеленоватые тени, как под изображением

носа апостола.³ Таким образом, несмотря на разные подходы к работе, у этих мастеров, как и у мастера тырновских фресок, вероятно, были сходные цели: трансформировать существующую парадигму и давно знакомые приемы так, чтобы получить новый, не характерный для комниновской традиции результат. Это, безусловно, еще раз подчеркивает переходный характер мелникских фресок.

Памятники, встающие в ряд подобных пограничных художественных явлений, находятся не только на территории современной Болгарии. Так, важным центром в XIII веке, а в некоторые его периоды и сферой болгарского политического влияния была Кастория. Пожалуй, важнейшим касторийским (и в целом балканским) примером этого вектора развития искусства можно назвать недавно отреставрированную роспись рубежа XII–XIII вв. в клеристории и сводах церкви Святого Стефана [17, р. 6–21; 24, с. 35, 40, 70, 92–93; 20, р. 211–212]. Фрески церкви Святого Стефана — несколько более ранний памятник, чем Мелник, потому и его связь с комниновской художественной парадигмой может ощущаться сильнее: очень важную роль в этой живописи все еще играет рисунок, выполненный поверх основного тона охристых ликов. Этому рисунку вторят многочисленные белильные линии, расходящиеся и сближающиеся друг с другом в зависимости от «высоты рельефа», которую хочет показать художник, а на скулах, где белильные мазки оказываются дальше всего друг от друга, выявляя таким образом самую высокую точку, дополняются алым румянцем. Такая трактовка объема наиболее заметна, например, на ликах апостолов в «Преображении», Богородицы и Симеона Богоприимца в «Сретении», в мужских фигурах в «Воскрешении Лазаря». Хотя интенсивность этих приемов может варьироваться, сам подход и логика художника кажутся нам весьма похожими на образ мысли мелникских мастеров, однако последние делают на этом пути следующий шаг и расширяют белильные линии настолько, что они практически превращаются в «плоскости», а в некоторых крупных образах святых работа с плоскостями и лаконичными тональными моделировками вытесняет линию.

Существование архаизирующих стилистических явлений, основанных на живописи XII в., и одновременно наращивание на их основе новых тенденций, таких как более плотная, объемная трактовка ликов и одежд, в первой трети XIII в. встречается и в несколько более поздних, хотя и более скромных по своему художественному качеству касторийских ансамблях, например, во фресках 1220–1230-х гг. в церкви Св. Димитрия в квартале Елеусы [12; 21]. Сохранившаяся до нашего времени живопись в

³ Считаем необходимым отдельно отметить, что коричневые контуры бровей, глаз, носа и рисунок верхней губы были, по всей видимости, значительно поновлены во время реставрационных работ. Это хорошо видно при внимательном рассмотрении левой брови: темным коричневым колером реставраторы обвели правый ее уголок и отметили верхнюю и нижнюю границу. Заметный между этими линиями коричневый тон несколько более округлой и изогнутой брови мы считаем оригинальным авторским красочным слоем. К сожалению, для состояния сохранности большинства фрагментов фресок этого ансамбля характерны достаточно сильные потертости. Чтобы придать образам более ясный для зрителя экспозиционный вид, была выполнена описанная реконструкция рисунка. При этом характер реконструкции разнится от фрагмента к фрагменту: в некоторых случаях выполняются только тонировки пуантелью на местах утрат, в других — полная реконструкция несохранившейся живописи. На местах сильных потертостей, мешающих, по мнению участников реставрационных работ, правильному восприятию, выполнялись подобные поновительские контуры, выделявшие отдельные черты ликов. Таким образом, лик апостола Павла, хотя и сравнительно сохранный, был первоначально намного контрастней и воспринимался несколько более пластичным, чем сейчас.

алтарной части базилики, видимо, была создана двумя мастерами, в большей и меньшей степени опирающимися на комниновскую линейную систему построения ликов и фигур. Целый ряд деталей, таких как, например, особенности трактовки драпировок, связывает этот памятник с позднекомниновским искусством. При этом тяга к работе с цветовыми моделировками и трактовке объемов при помощи основанных на них приемов выдает знакомство с более поздним искусством. Сходную ситуацию мы видим и в монументальных образах святых из нижних регистров фресок Мелника.

Удачной параллелью для линии развития искусства, в которую могли бы вписаться эти образы, кажутся фрески раннего XIII в. в церкви в Грнчарах (Северная Македония) [4, с. 45], где чувствуется тяготение к монументальности фигур, а в строении ликов главную роль играют большие плоскости, а не тонкие цветные линии (Илл. 107–109, Рис. 3). На наш взгляд, эта манера может быть привязана к несколько более поздним фрескам в южном нефе базилики Ахиропиитос в Салониках [11; 19], где заложенные описываемыми ансамблями тенденции и начатые поиски новой выразительности придут к своей высочайшей точке.

Наиболее ярко множественность стилистических тенденций в пределах одного ансамбля на территории севера Балкан видна во фресках 1215/16–1224/25 гг. в Старой Митрополии в Верии [23; 26; 16, р. 65–74]. Сцены евангельского цикла в клеристории базилики написаны большой артелью, мастера которой не слишком заботились о единстве стилистического решения ансамбля. К моменту начала их работы здесь уже были написаны как минимум масштабные фигуры на предалтарных столбах, а возможно и некоторые другие несохранившиеся композиции. Вероятно, артель была собрана из разных мастеров для того, чтобы ускорить роспись огромного храма: базилика Старой Митрополии выполняла функции главного собора города, в 1215/16 г. занятого войсками Феодора Комнина Дуки и ставшего значимым центром Эпирского деспотата. Особенно показательной кажется сцена «Сошествие во Ад» в главном нефе. Она построена абсолютно плоскостно, одежды и лики персонажей практически полностью лишены объемности. Совсем иначе выглядит соседняя композиция «Положение во гроб». При общей близости художественного решения, она намного более цветная, «оживленная», а графичные линии и контрастные цветовые пятна (например, подрумянка на ликах) используются, подобно описанным выше примерам, для специфического выявления объема. И хотя фрески Старой Митрополии сложно считать прямой стилистической параллелью живописи церкви Святителя Николая в Мелнике, их объединяет не только весьма близкая датировка, но и общность самого характера этих ансамблей: разнородных, даже до некоторой степени эклектичных, и при этом насыщенных духом поиска новых художественных средств и новой образности.

Таким образом, мы считаем возможным утверждать, что недавно установленная датировка мелникских фресок временем между 1211 и 1216 гг., а также их стилистические особенности, переходный характер и множественность индивидуальных манер художников артели этого памятника позволяет говорить о нем как об одном из важнейших звеньев для нашего понимания генезиса искусства XIII в.

Литература

1. Геров Г. П. Изображение хиротонии в церкви Св. Николы в Мелнике // Искусство византийского мира 2. Сборник статей памяти О. С. Поповой. — М.: Государственный институт искусствознания, 2023. — С. 117–139.

2. Гергова И., Гатев Ё., Ванев И. Христианското изкуство в Националния Археологически музей – София. Каталог. — София: Проф. Марин Дринов, 2012. — 580 с.
3. Григорович В. Очерк путешествия по Европейской Турции (с картой окрестностей Охридского и Преспанского озер). — М.: Тип. М.Н. Лаврова, 1877. — 181 с.
4. Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. — М.: Индрик, 2000. — 592 с.
5. Дятлова Е. С. Монументальная живопись Прилепа (Северная Македония): взгляд на провинциальное византийское искусство второй половины XIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2021. — С. 453–467. — DOI: 10.18688/aa2111-04-35
6. 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. — 2012. — С. 123–136.
7. 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.
8. Мавродинов Н. Църкви и манастири в Мелник и Рожен // Годишник на Народния музей. — 1933 — Т. V (1926/31). — С. 285–306.
9. Мавродинова Л. Църквата «Свети Никола» при Мелник. — София: Български художник, 1975. — 108 с.
10. Мавродинова Л. Стенната живопис в България до края на XIV век. — София: Проф. Марин Дринов, 1995. — 99 с.
11. Лихенко А. В. Фрески церкви Ахиропиитос в Фессалониках: консерватизм и новации в византийском искусстве первой половины XIII века // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 11 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — М.: МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2021. — С. 437–452. — DOI: 10.18688/aa2111-04-34
12. Лихенко А.В. Фрески церкви Святого Димитрия в квартале Елеусы в Кастории как пример формирования локальных архаизирующих тенденций // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А. В. Захаровой, С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2023. — С. 806–818. — DOI: 10.18688/aa2313-10-63
13. Прашков Л. Новооткрытые фрески церкви Св. Никола в городе Мелник // XVIII Международный конгресс византистов. Т. II: Резюме сообщений. — М., 1991. — С. 930–931.
14. Прашков Л. Новоразкрити стенописи от църквата «Св. Никола» в Мелник (Предварително съобщение) // Търновска книжовна школа. — 1996 — Т. 6. — С. 681–693.
15. Mavrodinova L. Nouvelles considérations du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik // Actes du XVe Congrès international d'études byzantines: Athènes, Septembre 1976. — Vol. 2. Art et archéologie: communications. — Athens: Association internationale des études byzantines, 1981. — P. 427–438.
16. Papazotos T. Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. Churches – Art – History. — Athens: Hellenic ministry of Culture, 2007. — 125 p.
17. Pelekanidis S., Chatzidakis M. Kastoria. — Athens: Melissa, 1985. — 119 p.
18. Perdrizet P. Melnik et Rossno // Bulletin de Correspondence hellénique. — 1907. — Т. 31. — P. 20–37.
19. Raptis K. T. The Mural Decoration of Acheiropoietos Basilica Revisited // Niš and Byzantium. — 2014. — Т. 12. — P. 101–114.
20. Siomkos N. L'église Saint-Etienne à Kastoria: étude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles). — Thessaloniki: The Byzantine Research Centre, 2005. — 350 p.
21. Sisiu I. The Painting of the 13th Century in the Temple of Saint Dimitrios of Kastoria // Niš and Byzantium. — 2006. — Т. 4. — P. 265–280.
22. Stránský A. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik // Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini. Vol. II. — Roma: Tipografia del Senato del dottore G. Bardi, 1940. — P. 422–427.
23. Tsigaridas E. Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Véria // Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. — Belgrade: Académie Serbe des sciences et des arts, 1987. — P. 91–101.
24. Драκοπούλου Ε. Η πόλη της Καστορίας τη βυζαντινή και μεταβυζαντινή εποχή (12ος–16ος αι.): Ιστορία, Τέχνη, Επιγραφές. — Αθήνα: ΧΑΕ, 1997. — 252 σ.
25. Ευγγόπουλος Α. Παρατηρήσεις εις τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγ. Νικολάου Μελενίκου // Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς Φιλολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. — 1950. — Т. 6. — Σ. 115–128.
26. Παλαζῶτος Θ. Ἡ Βέροια καὶ οἱ ναοὶ τῆς (11ος–18ος αι.). — Αθήνα: Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ, 1994. — 468 σ.

Название статьи. Стилистические особенности фресок церкви святителя Николая в Мелнике. История изучения и художественный контекст

Сведения об авторе. Лихенко, Анастасия Вячеславовна — научный сотрудник. Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (НИИТИАГ, филиал ЦНИИП «Минстроя России»), ул. Душинская, 9, Москва, Российская Федерация, 111111; хранитель музейных предметов. Государственная Третьяковская галерея, Лаврушинский пер., д. 10, Москва, Российская Федерация, 119017; a.likhenko@gmail.com; SPIN-код: 5293-9021; ORCID: 0000-0002-1927-4330; Scopus ID: 57221588541

Аннотация. Церковь святителя Николая в Мелнике (Болгария) — хорошо известный специализированный памятник с непростой судьбой, неоднократно упоминавшийся в научной литературе. В недавней статье Г. П. Герова была обоснована датировка фресок этой церкви 1211–1216 гг., что позволяет вновь поставить вопрос об их месте в искусстве Балкан этого периода. Фрески Мелника — переходный памятник, объединяющий разные варианты формирования нового стиля XIII в. на основе византийской комниновской художественной парадигмы. В статье подробно рассматриваются особенности сосуществования разных художественных тенденций в росписи Мелника и ее место среди других памятников той же эпохи, в которых прослеживаются сходные процессы.

Ключевые слова: церковь Св. Николая в Мелнике, Болгария, Пиринская Македония, византийская живопись 13 века, болгарская живопись 13 века

Title. Stylistic Aspects of the Frescoes of St. Nicolas Church in Melnik. Historiography and Artistic Context⁴

Author. Likhenko, Anastasia V. — researcher. Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — branch of the Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia, Dushinskaya ul., 9, 111111 Moscow, Russian Federation; collection keeper. State Tretyakov Gallery. Lavrushinsky per., 10, 119017 Moscow, Russian Federation; a.likhenko@gmail.com; SPIN-code: 5293-9021; ORCID: 0000-0002-1927-4330; Scopus ID: 57221588541

Abstract. The church of St. Nicholas in Melnik, Bulgaria, is a well-known monument with a complicated fate, repeatedly mentioned in scholarly literature. In a recent article by Georgi Gerov, its dating to 1211–1216 has been confirmed, thus allowing us to discuss the place of this ensemble in the context of the Balkan art of this period. The frescoes at Melnik present many features of a transitional trend, uniting different versions of the new 13th century style formed on the basis of the Byzantine Comnenian artistic paradigm. The article discusses in detail the peculiarities of the coexistence of these artistic tendencies, as well as the place of Melnik among other coeval ensembles in which similar processes can be traced.

Keywords: Church of St Nicholas in Melnik, Bulgaria, Pirin Macedonia, Byzantine painting of the 13th century, Bulgarian painting of the 13th century

References

Gerov G. P. Image of the consecration in the Church of St. Nicholas in Melnik. *Iskusstvo vizantiiskogo mira 2. Sbornik statei pamiati O. S. Popovoi (Art of the Byzantine World 2. Collection of articles in memory of O. S. Popova)*. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2023, pp. 117–139 (in Russian).

Gergova I.; Gatev I.; Vanev I. (eds). *Hristianskoto izkustvo v Natsionalniya Arheologicheski muzey v Sofiya: katalog (Christian art in the National Archaeological Museum, Sofia: Catalogue)*. Sofia, M. Drinov Publ., 2012, 508 p. (in Bulgarian).

Grigorovich V. *Ocherk puteshestviia po Evropeiskoi Turtsii, s kartoiu okrestnostei Okhridskogo i Prespanskogo ozer (Essay on a trip to European Turkey, with a map of the surrounding areas of Lake Ohrid and Lake Prespa)*. Moscow, M.N. Lavrova Publ., 1877. 181 p. (in Russian).

Đurić V. *Vizantijske freske u Jugoslaviji (Byzantine Frescoes in Yugoslavia)*. Beograd, Jugoslavija Publ., 1974. 232 p. (in Serbian).

⁴ This work is supported by the Russian Science Foundation (grant 20-18-00294-P) and done at the Research Institute of Theory and History of Architecture and Town Planning — branch of the Central Research and Project Institute of the Construction Ministry of Russia.

Dyatlova E. S. Monumental Painting of Prilep (North Macedonia): A View on Provincial Byzantine Art of the Second Half of the 13th Century. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 11. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2021, pp. 453–467. DOI 10.18688/aa2111-04-35 (in Russian).

Likhenko A. V. Frescoes of Acheiropoietos in Thessaloniki: Conservatism and Novation in Byzantine Art of the First Half of the 13th Century. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 11. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2021, pp. 437–452. DOI 10.18688/aa2111-04-34 (in Russian).

Likhenko A. V. Frescoes of St. Dimitrios Eleousis in Kastoria as an Example of Development of Local Conservative Stylistic Trends. Zakharova A. V.; Maltseva S. V.; Staniukovich-Denisova E. Iu. (eds). *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, vol. 13. St. Petersburg, St. Petersburg University Press Publ., 2023, pp. 806–818. DOI 10.18688/aa2313-10-63 (in Russian).

Mavrodinov N. Churches and Monasteries at Melnik and Rozhen. *Godishnik na Narodniya muzey (Yearbook of the National Museum)*, 1926, vol. 31, pp. 285–306 (in Bulgarian).

Mavrodinova L. *Ts'rkvata Sveti Nikola pri Melnik (Church of St. Nicolas in Melnic)*. Sofia, Bŭlgarski khudozhnik Publ., 1975. 108 p. (in Bulgarian).

Mavrodinova L. Nouvelles considérations du chevet de l'église Saint-Nicolas à Melnik. *Actes du XVe Congrès International d'études byzantines: Athènes, Septembre 1976. Vol. 2. Art et archéologie: communications*. Athens, Association internationale des études byzantines Publ., 1981, pp. 427–438 (in French).

Mavrodinova L. *Stennata zhivopis v B'lgariia do kraia na XIV vek (Wall-paintings in Bulgaria before the End of 14th Century)*. Sofia, Prof. Marin Drinov Publ., 1995. 99 p. (in Bulgarian).

Papazōtos T. *É Veroia kai oi naoi tēs (11os–18os aiōnas). Istorikē kai architektonikē spoudē tōn mnēmeiōn tēs polēs (Veroia and Its Churches, 11th–18th century. Historical and Architectural Study of the Town)*. Athens, Tameio archaiologikōn porōn kai apallotrioseōn Publ., 1994. 468 p. (in Greek).

Papazotos T. *Wandering in Byzantine and Post-Byzantine Veria. Churches – Art – History*. Athens, Hellenic ministry of Culture Publ., 2007. 125 p.

Penkova B. Thirteenth Century Mural Paintings in South Bulgaria in the light of the Recent Studies. *Orient et Occident méditerranéens au XIII^e siècle. Les programmes*. Paris, Picard Publ., 2012, pp. 135–156.

Perdrizet P. Melnik et Rossno. *Bulletin de Correspondence hellénique*, 1907, iss. 31, pp. 20–37 (in French).

Prashkov L. Newly Discovered Wall-Paintings from the Church St. Nikolas in Melnik. *XVIII Mezhdunarodnyi kongress vizantinistov. T. 2: Reziume soobshchenii (18th International Congress of Byzantium Studies. Vol. 2: Abstracts)*. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 930–931 (in Russian).

Prashkov L. Newly Discovered Wall-Paintings from the Church St. Nikolas in Melnik (Preliminary Announcement). *Tŭrnovska knizhovna shkola (Book School of Turnovo)*, 1996, vol. 6, pp. 681–693 (in Bulgarian).

Raptis K. T. The Mural Decoration of Acheiropoietos Basilica Revisited. *Niš and Byzantium*. 2014, vol. 12, pp. 101–114.

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

Sisiu I. The Painting of the 13th Century in the Temple of Saint Dimitrios of Kastoria. *Niš and Byzantium*. 2006, vol. 4, pp. 265–280.

Stránský A. Les ruines de l'église de St. Nicolas à Melnik. *Atti del V Congresso internazionale di studi bizantini*. Rome, Tipografia del Senato del dottore G. Bardi Publ., 1940, vol. 2, pp. 422–427 (in French).

Tsigaridas E. Les peintures murales de l'Ancienne Métropole de Véria. *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*. Belgrade, Académie Serbe des sciences et des arts Publ., 1987, pp. 91–101 (in French).

Xyngopoulos A. Notes on the wall paintings of St Nicholas at Melnik. *Epistēmonikē Epetēris Filosofēkēs Scholēs Panepistēmiou Thessalonikēs*, 1950, vol. 6, pp. 115–128 (in Greek).

Zakharova A. V. Frescoes of the Church of St. Nicholas in the village of Manastir and the main trends in the painting of Macedonia in the 13th century. *Lazarevskie chteniia. Iskustvo Vizantii, Drevnei Rusi, Zapadnoi Evropy. Materialy nauchnoi konferentsii (Lazarev Readings. Art of Byzantium, Ancient Rus, Western Europe. Proceedings of the scientific conference)*, Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 2012, pp 123–136 (in Russian).

Zakharova A. V.; Dyatlova E. S. About Builders and Artists Working in Macedonian Prilep at the End of the 13th century. *Studia Slavica et Balcanica Petropolitana*, 2020, vol. 2 (28), pp. 46–72 (in Russian).



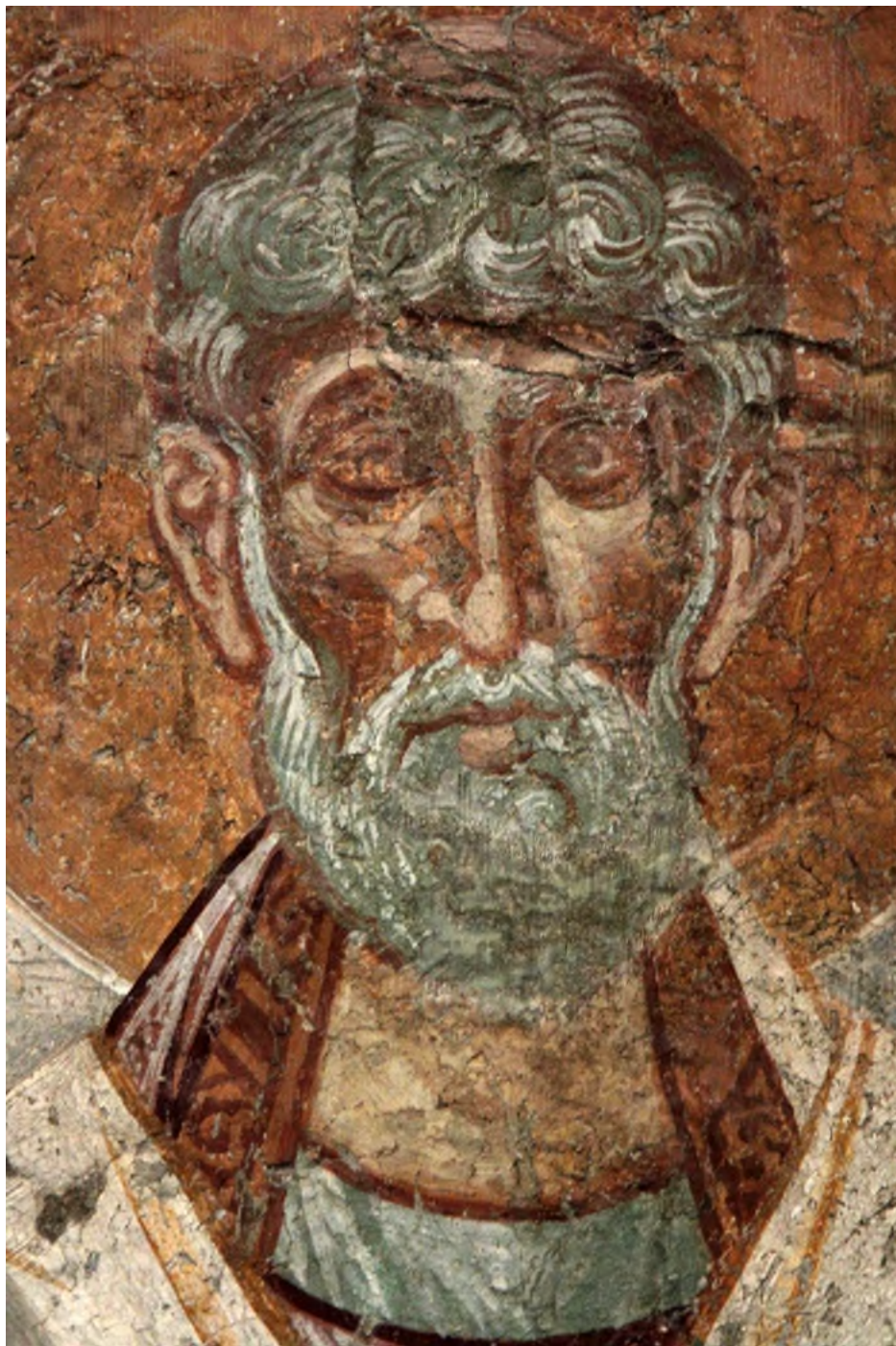
Илл. 105. Предательство Иуды. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022



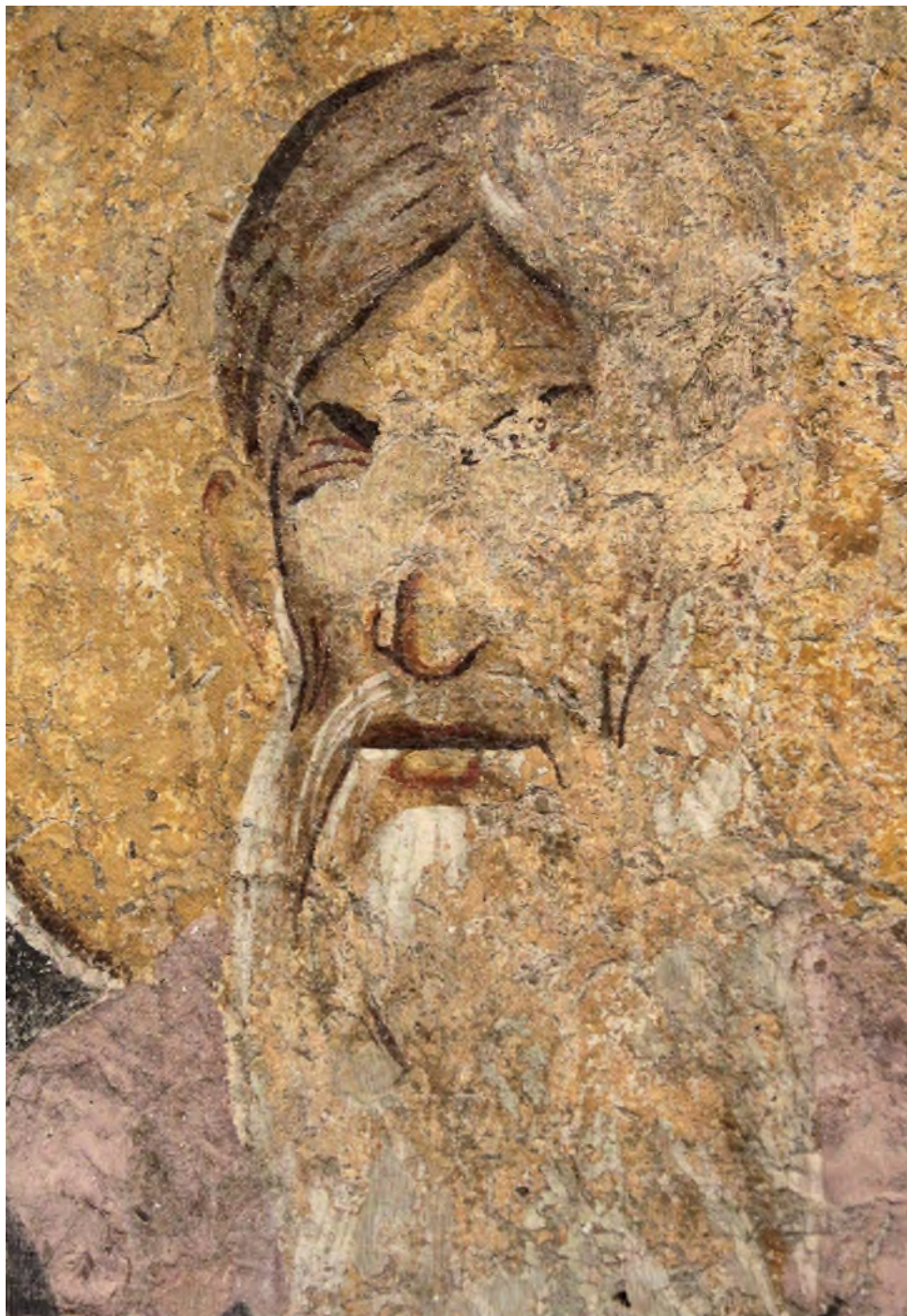
Илл. 106. Вознесение. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022



Илл. 107. Св. Димитрий Солунский. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022



Илл. 108. Неизвестный святитель. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022



Илл. 109. Неизвестный святитель. 1211–1216 гг. Фрагмент фрески из церкви Св. Николая в Мелнике. София, Национальный археологический музей. Фото А.В. Лихенко, 2022