



Церковь Св. Пантелеимона в Нерези (монастырь Св. Пантелеимона). 1164. Македония

Стиль Нерези (Македония, 1164) в оценках зарубежных и русских ученых конца XIX – начала XXI века

Ольга Овчарова

Статья посвящена истории изучения стиля Нерези. В этой истории устанавливаются разные стадии и тенденции. Так, в первой половине XX века доминировали односторонние трактовки, приписывающие Нерези характер то живописный, то линейный, то чуждый классической традиции, то совершенно с ней согласный. Принято было возводить к Нерези истоки палеологовского искусства. Авторам исследований середины прошлого века приходит осознание, что данный ансамбль всецело принадлежит своей собственной, комниновской, эпохе, ибо развитие тенденций, в нем зародившихся, не выходит за пределы XII столетия. Научная литература второй половины XX века характеризуется преимущественным интересом к стилю Нерези как к источнику различных вариантов позднекомниновской живописи; одновременно развивается и углубляется понимание сложной природы этого стиля.

Ключевые слова: византийское искусство, комниновская живопись, позднекомниновский стиль, росписи Нерези, историография Нерези.

Высочайшие художественные достоинства, ярко выраженное стилистическое «лицо», достоверные данные о времени создания и заказчике росписей церкви Св. Пантелеимона в Нерези – все это определило их место в истории византийского искусства как одно из ключевых. Самые разные, вплоть до диаметрально противоположных, суждения о формальном и образном строе этого памятника разбросаны по многочисленным исследованиям более или менее обобщающего характера. Однако специальных работ, посвященных данной теме, мало. Лишь поверхностно она затронута в монографии И. Синкевич¹. Между тем на сложность проблемы нерезского стиля указывает сама широта спектра опубликованных о нем мнений. Собрать их воедино и рассмотреть в корреляции друг с другом – задача настоящей статьи.

Регулярные упоминания о росписях Нерези в научной литературе прослеживаются с 20-х годов XX века. Однако такой важный вклад в изучение памятника, как публикация его ктиторской надписи, был осуществлен еще в XIX веке А. Эвансом, знаменитым исследователем Кносского дворца, а на момент посещения Нерези (вторая половина 1870-х годов) – корреспондентом «Манчестер Гардиан» на Балканах². Эвансом было установлено, что «Алексей Комнин, сын порфирородной Феодоры», на средства которого, согласно надписи, была обустроена в 1164 году нерезская церковь, являлся сыном младшей дочери Алексея I Комнина Феодоры и Константина Ангела. Впоследствии Н.П. Кондаков (1909)³ и И. Снегаров (1924)⁴ попытались связать памятник с одним из сыновей императора Мануила I Комнина. Однако Й. Иванов (1931)⁵ и Г. Острогорский (1936)⁶ убедительно продемонстрировали несостоятельность такой гипотезы, признав версию британского исследователя единственно возможной.

Комниновские фрески, из которых А. Эванс назвал только предалтарный образ св. Пантелеимона, в 1885 году были записаны⁷. Лишь первоначальные образы нартекса, алтаря и угловых компартиментов избежали этой участи. На рубеже XIX–XX веков своим насыщенным колоритом, «яркостью и свежестью» они привлекли внимание П.Н. Милюкова⁸, но остались незамеченными Н.П. Кондаковым⁹. Г. Милле, побывавший в Нерези в 1906 году, приходит к выводу: «...импрессионистическая манера с ее фактурными мазками, розовыми отсветами и белильными светами, наносимыми на зеленую основу», самым непосредственным образом предвосхищает палеологовские росписи Мистры (Митрополия) и Сербии¹⁰. Двадцать лет спустя это мнение почти дословно воспроизведет Ш. Диль¹¹. В то же время принципиальный прорыв в изучении росписей Нерези совершает Н.Л. Окунев¹².

Русский ученый не только обратил внимание на незаписанные фрагменты древнейших нерезских фресок, но и выявил факт их просвечивания сквозь новейшие образы в центральном храмовом пространстве. Опыт показал, что запись легко смывается водой, и это побудило ученого самостоятельно расчистить лики четырех монахов в нижнем ярусе декорации. Своими открытиями он охотно делился с коллегами и некоторых из них (из числа участников II Международного конгресса византийских исследований в Белграде, проходившего в 1927 году) даже привлек к расчистке композиций наоса. Точнее, сами коллеги, восхищенные уже раскрытыми ликами, подвигли Н.Л. Окуневу на то, чтобы сделать зондирование и в других местах церкви. «С их помощью, – пишет ученый, – мы освободили существенные части... Снятия с креста... и... Оплакивания. Тогда же было установлено присутствие в храме монументальных первоначальных образов “Сретения”, “Преображения”, “Воскрешения Лазаря”, “Входа в Иерусалим” и “Рождества Богоматери”»¹³.

Расчистка памятника пришлась на период, когда все больше и больше начинает осознаваться необходимость изучения не только иконографии,

но и стиля византийской живописи¹⁴. Выдающиеся художественные достоинства вновь раскрываемых нерезских фресок способствовали такой исследовательской тенденции.

Сам Н.Л. Окунев, сосредоточив преимущественное внимание на эмоциональной экспрессии персонажей сцен Страстей Христовых, на индивидуализированной внешности святых нижнего регистра, на изображении левой стопы стоящего на лестнице Иосифа Аримафейского в ракурсе снизу, а головного плато одного из преподобных – свободно приспущенным набок, приписал этим фрескам тенденцию драматизации сюжета и трактовки его в реалистической манере¹⁵. Здесь, как уверен автор, берет исток, с одной стороны, палеологовское сербское искусство, а с другой – итальянский Проторенессанс. Вера в новаторский характер Нерези у Н.Л. Окунева такова, что он даже готов принять осыпь красочного слоя на лице Спасителя в «Оплакивании» за натуралистический эффект асимметрии мертвого лица с полностью закрытым правым и полураскрытым левым глазом. Вместе с тем в формальной стилистике изучаемых фресок он никаких принципиальных новшеств не заметил, сочтя, что в этом отношении они «целиком совпадают с другими памятниками той же эпохи, как Нередица или... Рабдуху»¹⁶.

Уточнить позицию русского автора попытался Ф. Месеснел (1929/30)¹⁷, по мнению которого, определенные признаки более непосредственного, «реалистического» подхода соединяются в образах Нерези с чертами доминирующего «идеализма». Главное впечатление от ансамбля определяется отсутствием в его композициях глубокого пространства, подчинением изображения условной линейной схеме, игнорированием естественных связей и отношений между персонажами и окружающими их предметами, снятием ощущения сиюминутного, типизацией внешности действующих лиц. Черты «реализма» выступают на вторых ролях, что, однако, не умаляет их значимости. К тому, что уже было в данной связи упомянуто Н.Л. Окуневым, Ф. Месеснел добавляет следующее: характерность второстепенных героев евангельских композиций, близкие к правильным пропорции многих святых, выявление пластического момента в трактовке ликов и обнаженных рук, а также последовательность в сведении образительного пространства к узкому слою перед поверхностью стены. Что касается манеры письма, то она оценивается как менее широкая, по сравнению с Нередицей, отличающаяся активным применением штриховки в моделировке ликов и доминированием тонкого линейного контура в трактовке фигуры в целом.

П.П. Муратов (1928)¹⁸ решительно нарушает наметившуюся было в работах Г. Милле, Ш. Диля и Н.Л. Окунева тенденцию трактовать фрески Нерези исключительно в связи с палеологовским искусством и в отрыве от других памятников XII века. Концепция, предлагаемая самим П.П. Муратовым, основывается на том, что не только в Нерези, но и в Мирожье, Старой Ладоге, Дмитриевском соборе во Владимире или «Богоматери



Фрагменты росписей церкви Св. Пантелеимона в Нерези. 1164. Македония



Владимирской» «византийская живопись предстает настолько проникнутой ритмизмом и импрессионизмом эллинистической традиции, что имеет право быть названной неоэллинистической». Причем приставка «нео», как поясняет автор, имеет смысл лишь в отношении религиозной живописи. В светской же антикизирующие тенденции не иссякали никогда. «Удерживались они, вполне вероятно, с большой настойчивостью... в ее темах портрета, истории, войны, охоты, в ее литературных, следовательно, чаще всего мифологических и аллегорических сюжетах»¹⁹.

«Время Комненов (так у автора. – *О.О.*), – продолжает П. Муратов, – было отмечено особенной любовью к этим сюжетам, и более всего вероятно, что светская живопись в это время оказала решительное влияние на церковную живопись и ей передала свои эллинистические навыки и приемы. Но чтобы произошло это слияние стилей светского и церковного, надо было, чтобы изменилась сама Византия и вышла из замкнутого круга иератизма, свойственного эпохе Македонской династии. Византия Комненов была именно этой «меняющейся» новой Византией. При Комненинах она перестала быть восточным царством, при Мануиле Комненине (1143–1180) в особенности сделалась она европейской державой. Этот поворот Византии лицом к Западу и эта неоэллинистическая фаза византийской живописи были, очевидно, связаны между собой глубокими внутренними основаниями»²⁰. Длиться данная фаза будет, согласно видению автора, вплоть до первых десятилетий XIV века, а затем творческий потенциал «неоэллинизма» быстро начнет ослабевать.

Заметим, что высказанное П.П. Муратовым мнение о «меняющемся» характере комниновской Византии позднее получит развернутое обоснование в трудах А.П. Каждана²¹. Развитие концепции о комниновском синтезе светского и религиозного искусства мы найдем у Г. Мэтью (1963)²² и у В. Джурича (1976)²³. Переносом же фокуса с XIV на XII столетие и замечаниями о значении византийских памятников Италии²⁴ П. Муратов самым непосредственным образом подготовил пути для «Мозаик норманнской Сицилии» О. Демуса (1949)²⁵ – ключевой работы в истории изучения искусства комниновской эпохи и того места, которое в нем занимает стиль Нерези. Но прежде чем к ней перейти, упомянем еще ряд других, близких по времени, но не столь влиятельных публикаций. Г. Милле (1940)²⁶ под воздействием открытий Н. Окунева пересмотрел свое мнение о стиле Нерези и, отказавшись от его характеристики как импрессионистического, описал этот стиль как «декоративный», плоскостный, тяготеющий к линейной стилизации. Отдаленные истоки этой манеры ученый возводит к искусству Востока, а современные ее проявления усматривает в других памятниках – как западнобалканских (Джурджеви Ступови), так и русских (Нередица). Противоположную, константинопольскую, а в истоках своих классическую греческую традицию представляют «Богоматерь Владимирская» и фрески Дмитриевского собора во Владимире с их гораздо более нюансированной моделировкой и благородством образного

стройка. Утверждается, что в палеологовский период классические подходы к трактовке формы возобладали и на Балканах. Однако образный строй местных памятников по-прежнему, как и в Нерези, определялся идущим с Востока «реализмом» – понятие, которое Г. Милле, подобно Н. Окуневу, связывает в первую очередь с драматической экспрессией мимики и жеста, но также и с определенными бытовыми мотивами. Так, в Арилье в сцене «Рождества Богоматери» юная дева поддерживает ослабленную родами Анну, просунув голову ей под мышку, – «жест фамильярный, почти вульгарный, изображенный более ста лет назад художником Нерези»²⁷.

К обратному выводу приходит Ф. Швайнфурт (1943, 1954)²⁸. По его мнению, Нерези стоит в одном ряду с фресками Дмитриевского собора во Владимире и «Богоматерью Владимирской», так же как и они, представляя столичную классическую традицию. При этом особо отмечаются такие черты нерезских росписей, как совершенство композиционных решений, сочетающих величие с ощущением живой подвижности, мастерство цветных моделировок, психологизм образов.

Н. Мавродинов (1946, 1966)²⁹, вслед за Г. Милле, связывает Нерези с «реалистическими» традициями Востока. Уточняется, однако, что развитие этих традиций на Балканах преимущественно осуществлялось Болгарией, чему не помешало византийское завоевание 1018 года. Неизбежное с этих пор константинопольское влияние во фресках Нерези ограничивается одной линейной стилизацией и никак не затрагивает саму типологию образов. Персонажи Нерези с их широкими скулами, резко очерченными подбородками и экспрессивными, не знающими «этикета» движениями противопоставляются идеализированным образам Бачково (1083), которые автор считает чисто константинопольскими по духу.

В свою очередь А. Ксингопулос (1955)³⁰ видит истоки и «реализма», и «линейного декоративизма» Нерези в греческой Македонской школе с центром в Фессалониках, окончательное формирование которой происходит в палеологовский период, тогда как в XII веке обнаруживаются первые ее признаки.

М. Райкович (1955)³¹, подобно Ф. Месеснелу, выступает против того, чтобы описывать Нерези исключительно понятием «реализм», не отрицая при этом присутствие его черт как таковых. Новшеством является то, что данные черты объявляются стоящими как бы вне стиля. Последний, по сути, отождествляется здесь с гармонией основных композиционных линий. Из этой гармонии явно «выбиваются» своими резкими движениями такие персонажи, как человек, поддерживающий Лазаря, в сцене его воскрешения, или юная служанка, помогающая Анне в «Рождестве Богоматери». Сам по себе мотив физического усилия, запечатленный в этих образах, свидетельствует, по мнению автора, о реалистической интенции мастера. Однако, как считает М. Райкович, ноты дисгармонии показывают, что этот зачаточный «реализм» не только не является существенным для нерезского стиля, но совершенно ему чужд.

В.Н. Лазарев (1947)³² в своих ранних оценках Нерези следует уже сложившимся об этом памятнике представлениям: его стиль характеризуется как живописный, демонстрирующий «типичную для дученто драматическую напряженность рассказа» и предвосхищающий образы XIV века.

На принципиально новый уровень выводит понимание Нерези О. Демус (1949)³³. До некоторой степени он зависит от П.П. Муратова, у которого ученый заимствует, в частности, термин «неоэллинизм». Однако здесь это понятие наполняется новым, гораздо более конкретным, приближенным к реалиям XII века содержанием. Так, из рассуждений О. Демуса становится ясно, что лишь позднейший, начинающийся с Нерези период в искусстве этого столетия может быть охарактеризован как «неоэллинизм» и что даже в нем черты эллинизма наслаиваются на мощный субстрат из элементов противоположного свойства. Своим указанием на эти элементы, а также анализом того, каким образом они были творчески переработаны и органически соединены с «неоэллинистическими» тенденциями, О. Демус вносит существенный вклад в понимание как стиля Нерези, так и всего искусства XII века, впервые проследив его развитие в мельчайших подробностях.

Стиль первой половины XII века отмечен ростом отвлеченного начала. Ко времени создания мозаик в апсиде собора Чефалу (1148) и современных им частей декора Палатинской капеллы в Палермо данная тенденция становится особенно заметной. Фигуры апостолов в соборе, хотя и показанные в положениях, отклоняющихся от строгой фронтальности, не создают ощущения живой, органичной подвижности. Повороты верхней части туловища относительно нижней выглядят слишком резкими, жесты рук – «сухими и дидактичными». Внутренний рисунок одежды чрезмерно усложнен и распадается на отдельные, геометрические мотивы. Внешний абрис, напротив, упрощен. Лишенный функции фиксировать крайние видимые точки убывающей в пространстве телесной формы, он служит плоской рамой для узорного богатства складок. Причем черные борозды последних воспринимаются более удаленными от зрителя, нежели наружные очертания фигур, как если бы изображение было вырезано в толще стены на манер египетского рельефа. Характеризуя такого рода эффекты, О. Демус прибегает к понятию «маньеризм». Подразумевается при этом не наличие конкретных аналогий с соответствующим явлением в искусстве XVI века, но лишь ослабление классических основ стиля. Причем ослабление относительное, поскольку в иных местах той же книги стиль Чефалу и других памятников этого времени определяется и как «линейный классицизм».

В трактовке ликов, как и в одеждах, у персонажей мозаик Чефалу и Палатины 1140-х годов заметна тенденция к обособлению отдельных мотивов. Округлости лобных долей, щек, подбородка обрамлены светлыми линиями и обретают определенную независимость от целого. Но доминирование над этими линиями рисунка носа, бровей и глаз, то есть

основных физиогномических контуров, пока еще препятствует фрагментации изображения. В то же время композиции окончательно распались на ряд механически соединяемых друг с другом деталей. Показательным образом решена, в частности, сцена «Крещение» в Палатинской капелле. Ее действующие лица разобщены, и пейзажное окружение этому только способствует: контуры пещеры и холмов создают для отдельных персонажей и их групп своего рода ячейки, компартименты.

В сицилийских мозаиках, созданных в период Вильгельма I (1154–1166), предельное развитие ранее наметившихся отвлеченных тенденций приводит к тому, что контуры, изолирующие отдельные части фигуры, утратившей свою целостность, и сами начинают подвергаться дроблению. Так, кривая, выявляющая округлости бедер в изображениях ангелов из алтарного свода Чефалу и в некоторых композициях центрального нефа Палатины, представляет собой ряд отрезков, направленных по касательной и создающих подобие «колеса св. Екатерины».

Фрески Нерези открывают новый, «неоэллинистический» этап стилистического развития³⁴. О развороте в сторону традиции живописного иллюзионизма свидетельствует в первую очередь активизация роли светов и пробелов. Даже те из них, что трактованы в подчеркнуто условной, линейной манере, несут в себе, на взгляд О. Демуса, пластические импульсы и повышают рельеф. К тому же линия в Нерези обретает качества гибкости и динамичности. Разделки, созданные такой линией, не производят впечатления схематизма и распада изображения на отдельные составляющие, как это бывало в искусстве первой половины XII века. Как отдельные фигуры, так и композиции имеют более целостный, органичный характер. Изменениям в формальном строе сопутствуют сдвиги в понимании образного содержания. Наделенные сильными, глубокими переживаниями персонажи Нерези апеллируют к чувствам каждого верующего.

Но все это – лишь одна сторона нового стиля. Другой его аспект, как и в случае с искусством первой половины XII века, связан с «маньеризмом». Причем, в отличие от «маньеризма» Чефалу, «маньеризм» Нерези вызывает вполне конкретные исторические ассоциации. Способ композиционного построения, при котором все элементы сцены сплавляются в неразрывное и динамичное, экспрессивное по характеру линейно-ритмическое целое, во фресках Нерези аналогичен шедеврам позднего Микеланджело и работам маньеристов XVI века. Нерезские композиции отчасти были предварены архитектурной пластикой решений в миниатюрах первой половины XII века Гомилий Иакова Коккиновафского (Vat. gr. 1162; Paris gr. 1208). В них первичным элементом сцены является уже не отдельный персонаж, но группа либо фигура в сочетании с вторящим ее силуэту пейзажным или архитектурным мотивом. Подчеркивается, однако, что золотой фон в миниатюрах все еще вторгается между отдельными элементами изображения, препятствуя формированию общекомпозиционного динамического напряжения. В целом искусство этих миниатюр

характеризуется как «манерный неозеллинистический иллюзионизм», фиксирующий момент перехода от стиля Дафни к Чефалу.

Следующую после Нерези фазу в развитии нового стиля представляют мозаики Монреале (1180-е гг.). В них в первую очередь обращает на себя внимание дальнейший рост динамического напряжения в композициях. На каждого персонажа Нерези в Монреале приходится уже четыре-пять фигур, буквально спрессованных в неделимое целое, насыщенное динамизмом как во внутреннем своем рисунке, воссоздающем беспрестанное движение обильных складок, среди которых почти теряются контуры индивидуальных фигур, так и во внешнем абрисе. Последний отражает в увеличенном масштабе эти самые индивидуальные контуры с запечатленным в них, повторяющимся от фигуры к фигуре, мотивом движения, и тем самым укрупняет и акцентирует его. А тот, в свою очередь, вступает в переключку с динамическими импульсами соседних, аналогичным образом устроенных, групп. Ритмическую игру продолжают вовлекаемые в нее пейзажные мотивы, а также архитектурные, значительно к этому времени расширившиеся и усложнившиеся. По контрасту с этой почти барочной насыщенностью движением композиции Нерези с их намного более прозрачной, ясной структурой представляются автору в какой-то мере все еще классическими.

В трактовке фигур сложное взаимодействие «маньеристических» и «зеллинистических» тенденций проявляется в том, как, с одной стороны, умножаются линейные разделки, а с другой – как растет их «формообразующее напряжение» и пробельный, то есть пластически «заряженный», рисунок все заметнее начинает доминировать над тeneвым. «Эластичные», упругие кривые, изогнутые в соответствии с тем или иным углублением или выступом формы, местами следуют друг за другом так близко, что уже не воспринимаются по отдельности, создавая впечатление моделировки единым пятном. Местами же возникает эффект, родственный тому, что создают линии, фиксирующие нюансы рельефа на географических картах. Наблюдается также тенденция к акцентированию отдельных, особо крупных пластических целостностей. Складки одежд то льются сплошным потоком, то расступаются, позволяя увидеть возвышающиеся наподобие островков плечи, бедра, икры и животы. Зачастую все эти части тела, в особенности бедра, имеют искусственно правильные, геометризированные очертания. Но к схематизму, характерному для искусства 1140-х – начала 1160-х годов, стилизация форм в Монреале отношения не имеет: выступающие из водоворота складок «островки» представляют собой не статичные конфигурации, но «вращательные центры спиральных движений». В сочетании с оживленностью, присущей самим позам персонажей, а также с их весьма гибкими, а не спрямленными, как в «линейном классицизме», внешними контурами этот динамизм внутреннего рисунка придает фигурам Монреале новую жизненность. В данном отношении они оказываются ближе пророкам в куполе Дафни, нежели апосто-

лам в апсиде собора Чефалу. Но если руководящим принципом в Дафни служила тектоника, то в Монреале тела уподобляются растениям.

Обилие движений не означает их разнообразия. С помощью незначительных изменений мозаичисты «приспосабливают» ограниченное число поз для выражения самого разного содержания. Как у персонажей композиций, так и у святых, представленных самостоятельно, позы ничего общего не имеют с античным контрапостом. Художник не различает опорную и свободную ноги, он равным образом акцентирует ту и другую. В результате создается ощущение бесконечного переминая на месте, что в конечном счете воспринимается как знак внутреннего беспокойства. Напряженность читается также и в восточного типа ликах. В целом образное содержание Монреале оценивается О. Демусом как менее человеческое, по сравнению с Нерези.

Таким образом, стиль Нерези–Монреале предстает как явление двойственное. С одной стороны, в активизации роли светов и пробелов как элементов «живописного иллюзионизма», во вновь «пробудившемся понимании органического роста тела, динамической связности композиции и драматического темпа повествования мозаическая декорация Монреале (а значит, и стоящие у истоков этого стиля фрески Нерези. – О.О.) представляет новую волну эллинизма в византийском искусстве, ренессансное движение, которое вело к перетолкованию стиля середины XII века в терминах эллинистического иллюзионизма»³⁵. С другой стороны, возможности такого переосмысления были весьма ограничены: «Эволюция в направлении плоскостности и распада пластической формы слишком далеко зашла в ходе XII века, чтобы так быстро обратиться вспять одним из ренессансных движений, которые были так часты в византийском искусстве. Новая иллюзионистическая техника могла оживить рельеф, но едва ли была способна возродить истинное чувство пластической формы. Фигуры, безусловно, более последовательно проработаны светом и тенью, нежели в Чефалу; контуры не так выступают вперед, и композиции не столь систематически обрамляются окаймляющими, повышающими чувство плоскостности мотивами; определенные детали (в Монреале. – О.О.) передаются все более правильно с точки зрения пространственного ракурса, например, рот Богородицы в ктиторской мозаике, где форма трактована в перспективном профиле. Но все это, вместе с иллюзионистическими светом и намеками на пространство некоторых архитектурных фонов, не создает в итоге убедительной проекции трехмерных форм на плоскости, а ведет только к более энергичной дифференциации и повышению рельефа... В 30–40-е годы иллюзионистические средства были почти полностью вытеснены линейным классицизмом. Когда иллюзионизм снова появился в монументальной живописи второй половины XII века, его возвращение произошло в изменившихся условиях. Линеаризм предыдущей фазы, растущая дифференциация рельефа и геометризация деталей стали факторами, которые не могли быть устранены из

развития. К этому нужно добавить новый подвижный маньеризм, формальное следствие усилившегося движения и ускорения нарратива»³⁶.

Подобно П.П. Муратову, О. Демус в заключение высказывает гипотезу о зарождении изучаемого стиля не в церковном, но в светском искусстве – в тех военных и охотничьих циклах, которые, по описаниям современников, украшали дворцы знати в эпоху Мануила I Комнина (1143–1180) и восходили, судя по всему, к иконоборчеству, а через него и к античности³⁷. Причем объяснение в рамках данной гипотезы получают не только антикизирующие, но и «маньеристические» черты нового стиля – его форсированная подвижность, активизация ритмических переключек между разными частями как одной композиции, так и целой их серии, и тесно с этим связанное использование формальной стилизации, позволяющее объединять сразу несколько самостоятельных элементов изображения в группу с ясно читаемыми, выразительными, динамически заряженными контурами. Во всяком случае, именно в рамках нарративной серии подобные формальные приемы оказываются наиболее функциональными. Свидетельством тому служит библейский цикл монреальского собора. И поскольку для церковной декорации такого рода циклы являются скорее исключением, чем правилом, автор делает вывод о зарождении и оттачивании соответствующих приемов в сфере утраченного светского искусства.

Не вполне ясно, как развивался новый стиль после Монреале. С одной стороны, О. Демус допускает датировку поздним XII веком такого шедевра раннего палеологовского искусства, как «Деисус» из южной галереи Софии Константинопольской³⁸, где светотень перестает быть функцией рельефа, обретает, наконец, независимость и создает ощущение полностью округлого, погруженного в световоздушную среду объема. Более того, признаки этого «нового, пластического и ясного стиля, развитие которого было... загнано в подполье латинским завоеванием Константинополя», обнаруживаются в зачаточном состоянии в Монреале и (в чуть более выраженном виде) в немного позже возникшем «Преображении» из Лувра³⁹. С другой стороны, подчеркивается, что стиль сицилийских мозаик «все еще принадлежит скорее к завершающей фазе более раннего развития, нежели к первой фазе нового» и что в них – «только слабые черты нового течения, которое *произвело революцию (revolutionised, курсив мой. – О.О.)* в византийском искусстве XIII века»⁴⁰. Упоминание революции, по-видимому, не предполагает возможности преодолеть разницу в стилях Монреале и «Деисуса» путем естественной эволюции, тем более на протяжении столь краткого промежутка, который следует из принятой здесь ранней датировки константинопольской мозаики.

К окончательному разрыву с представлениями о зарождении палеологовского стиля в рамках комниновского О. Демус приходит ко времени XI Византийского конгресса (1958)⁴¹. «Деисус» из Софии Константинопольской теперь датируется периодом 1260–1280-х годов. В разговоре о

росписях Нерези подчеркивается, что все в них соответствует духу «высокого Средневековья» Комнинов: и ритмичные, плоскостные композиции, и динамизм, и повышенная эмоциональность. В характеристиках «Ренессанс» и «неоэллинизм» этому стилю отказано. Акцент в его описании с пробелов и светов переносится на отсутствие у фигуры органического единства: тело мыслится как чередование «сверхмоделированных островков» и омывающих их линейных потоков. Эта тенденция к дроблению формы, как и общая динамика художественного строя, непрерывно нарастает вплоть до конца 1180-х годов. Лишь в 1190-е годы появляются первые признаки обратного движения – к простоте, целостности, покою. И только в 1230–1260-х годах новая, укрупненная, форма обретает, наконец, наполнение и становится целиком округлой.

В свою очередь Э. Китцингер (1960)⁴² указывает на недопустимость трактовки стиля Нерези–Монреале в терминах «эллинизм» и «гуманизм» ввиду полного отсутствия автономии у персонажей. «Художником движет не физическая или психологическая причина, внутренне присущая самому изображаемому объекту, но желание достичь внешних эффектов»; «Формальное, если не сказать прямо, декоративное единство взяло верх»⁴³ над всеми остальными художественными признаками. Основу этого единства составляет динамичный и слитный характер композиций. В позднейших работах автора характеристики «динамическая фаза»⁴⁴, «динамический стиль»⁴⁵ приобретают значение терминов и в таком качестве закрепляются в литературе.

Между тем А. Грабар (1953)⁴⁶ охарактеризовал фрески Нерези как «трепещущие жизнью, иногда патетические», стоящие «впереди всей европейской живописи своего времени». Он подчеркнул большую степень жизненной убедительности, достигнутую в воссоздании индивидуального облика святых (представленных в нижнем регистре), в выражении скорбных чувств персонажей Страстных сцен, в передаче старческой внешности повитухи из «Рождества Марии», семитского типажа иудеев из «Входа в Иерусалим», мертвенного лика воскрешаемого Лазаря. Отмечено было также, что профиль входящей служанки в «Рождестве Богоматери» похож на античные медальерные изображения и вместе с тем имеет жизненный характер: «...рисунок и быстрая моделировка этой головы, прекрасная полнота рук и их движение, безусловно, отсылают к классическим воспоминаниям, но освежены контактом с реальностью»⁴⁷. Здесь, таким образом, объединяются две, ранее, как правило, последовательно разделявшиеся интерпретации. Довоенные авторы видели в Нерези либо памятник исключительно антикизирующий (=столичный), либо «реалистический» (=западнобалканский). Снятие этого разделения означало сближение его с произведениями западноевропейского Ренессанса.

Такой подход вполне разделяет Р. Любинкович (1962)⁴⁸. По его мнению, заинтересованность в окружающей действительности и образах античного искусства дает о себе знать уже во фресках Водочи и Софии

Охридской. Появление «ренессансных» тенденций в живописи он считает вполне естественным с тех пор, как в литературе зазвучали голоса Пселла, Ксифилина и Лихуда. Мастер Нерези, по словам исследователя, «проникнут духом, сравнимым с тем, что исходит от литературных произведений Пселла, Анны Комниной, Месарита»⁴⁹. Подобно им, художник работает, опираясь на «мысли и опыт античности», но также и на собственные «жизненные наблюдения». Не будучи первопроходцем, но принадлежа к «живописной школе с хорошей традицией», мастер Нерези воплощает эти наблюдения в рамках уже устоявшейся иконографии и в формах современного художественного языка, в котором опыт изучения античного искусства предстает опосредованным духом христианского символизма.

По словам С. Радойчица (1968), художественный мир Нерези «спокоен, благороден, близок человеку и создан в атмосфере активного, опытного наблюдения»⁵⁰. К. Вайцман (1965)⁵¹ пишет о начавшемся в Нерези процессе гуманизации образов (*Vermenschlichungsprozeß*) и подчеркивает, что такого сильного пафоса (*starke Pathos*), какой являют эти фрески, искусство не знало со времен Лаокоона. На сильный пафос образов Нерези указывает и Ж. Лафонтен-Дозонь (1968)⁵². Т. Вельманс в одной из ранних своих работ (1965), в противоположность тому, на чем настаивал в 1958 году О. Демус, утверждает, что даже в отсутствие объемности и пространственности у образов Нерези их эмоциональность сама по себе превосходит палеологовское искусство со всеми его пластическими завоеваниями. Ибо «право на нежность и скорбь, данное священным персонажам в конце XII века, с неизбежностью вовлекает их в движение; движение вырывает их из вечности, помещая в настоящий момент, иначе говоря, во время. Мистика превращается, таким образом, в историю, вечность заменяется становлением, а обе они – история и становление – постулируют трехмерное пространство»⁵³. Позднее (1979) Т. Вельманс⁵⁴, солидаризируясь с А. Грабаром, также замечает, что в Нерези «временами происходит возврат к античным образцам, а временами – определенное обострение чувства реального, которое ведет к вульгаризации физиогномических типов и к появлению народных черт». В «Рождестве Богоматери» «повитуха – это крестьянка с мускулистыми руками, которая, закатав рукава, умело поддерживает хрупкое тело младенца одной рукой и моет его другой»⁵⁵. Кроме того, исследовательницей отмечается присутствие в Нерези наряду с доминирующей линейной манерой образов более живописных и пластичных, превосходящих стиль XIII века.

Трактовку стиля Нерези, полностью противоположную той тенденции в литературе, которая берет начало от А. Грабара, но также отличающуюся и от позиции, занятой в конце 1950-х – начале 1960-х годов О. Демусом и Э. Китцингером, в то же время предлагает В.Н. Лазарев (1960)⁵⁶. В его изложении фрески Нерези предстают памятником, далеким не только от Ренессанса, но и от какого бы то ни было новаторства в рамках сти-

листического развития XII века. В частности, уже во фрагменте 1156 года из апсиды церкви Св. Петра в Эболи (San Pietro alli Marmi) автор обнаруживает пример приемов стилизации светов, «полностью предвосхищающих манеру письма фресок в Нерези». Подчеркивается, что для позднекомниновского искусства характерно было «лишь количественное нарастание тех тенденций, которые четко обозначились в предшествующие десятилетия», и что «количество здесь не переходит в новое качество». XII столетие в целом характеризуется как время «догмы и редкостного единообразия мышления».

Такая оценка не покажется странной, если учесть тот весьма ограниченный набор памятников, на основании которого исследователь строил свою концепцию. Только Владимирская икона Божией Матери, мозаики Михайловского монастыря в Киеве и апсиды Чофалу, фрески Нерези и Дмитриевского собора во Владимире, а также некоторые рукописи расцениваются автором как столичные и потому собственно византийские произведения⁵⁷. Все остальное живописное наследие эпохи, в том числе и ключевой в концепции О. Демуса ансамбль Монреале, относится к провинциальным памятникам, а значит, не учитывается в описании магистральной линии стилистического развития. У австрийского ученого, не ограничившего себя столь сильно в «документальной базе», эволюция этой линии предстает более сложной и нюансированной. С точки же зрения В.Н. Лазарева, он «явно переоценивает новшества второй половины XII века» и «дает процесс развития слишком дробно»⁵⁸. При этом подробный и последовательный анализ критикуемой позиции не осуществляется. Важные в аргументации О. Демуса замечания о новом типе нерезских композиций никак не комментируются В.Н. Лазаревым.

Между тем в собственных рассуждениях русского ученого обнаруживаются определенные противоречия⁵⁹. Так, он замечает, что если в одних образах Нерези «стилизация светов получает... почти гротескную форму», то в других, представленных «в большом количестве», «переходы от света к тени носят более постепенный характер, а света положены в виде сочных мазков». «Это как раз та манера письма, которую тридцать лет спустя мы найдем в Дмитриевском соборе во Владимире», – пишет Лазарев. Также живописность приемов обнаруживается в «Деисусе» из Софии Константинопольской, ошибочно относимом автором ко второй четверти XII века⁶⁰. Из подобных наблюдений ученый делает вывод о необходимости «считаться с фактом наличия в византийской живописи одновременных течений, нередко мало друг на друга похожих». Но как это согласуется с утверждением о единообразии искусства XII века?

Более подробный анализ нерезского стиля В.Н. Лазарев приводит в докладе, подготовленном для XII Международного конгресса византийских исследований в Охриде (1961)⁶¹. Если в первом издании «Истории византийской живописи» фрески Нерези оценивались как преимущественно живописные, а в книге 1960 года – как таковые в значительной

своей части, то теперь утверждается, что именно линия служит в них главным выразительным средством. «И это не случайно, поскольку в Нерези все средства выражения заострены в одном направлении – в направлении раскрытия спиритуалистической основы образа». Как бы полемизируя сам с собою (со своей более ранней точкой зрения) и с авторами, писавшими о Нерези в 1920–1940-х годах, В.Н. Лазарев подчеркивает, что искусство создавших эти росписи художников пронизано «аскетическим духом, отмечено печатью большой строгости». Несмотря на то что им «удаются индивидуальные характеристики лиц и передача драматических ситуаций... это еще не дает права говорить о реализме росписи. Как раз обратное – ее художественный язык представляет один из наиболее отвлеченных стилистических вариантов византийской живописи».

Главному, константинопольскому, мастеру В.Н. Лазарев приписал фрески наоса, за исключением святых южной стены западного рукава креста, и «Службу святых отцов» в алтаре. В манере художника была отмечена тенденция к «сильнейшей линейной стилизации», пастозные света, «предпочтение более суровым и плотным цветам, помогающим ему выявить, когда это необходимо, драматизм ситуации». Особенно характерным признается «контрастное сочетание темной зеленоватой карнации с яркими белыми светами, образующими прихотливые линейные узоры». Как и годом раньше, в этой манере стилизации светов ученый видит естественное развитие более ранних процессов. Однако позднее, в новом издании «Истории византийской живописи», акцент будет поставлен на смелости соответствующих приемов, и использование их будет названо «последним словом константинопольского искусства»⁶². Руку ближайшего помощника главного мастера, который пишет менее уверенно и более жидкими красками, В.Н. Лазарев распознал в алтарной «Евхаристии» и фигурах воинов южной стены западного рукава креста. Два ученика были признаны ответственными за фрески нартекса и смежных с ним угловых помещений, где лики лишены тонкого психологизма, рисунок – «сбитый», и краски – «более бледные и плоские».

В. Джурич (1974, 1976)⁶³ в своих оценках Нерези на первый взгляд сближается с В.Н. Лазаревым, характеризуя этот памятник как ярчайшее выражение византийского спиритуализма, максимально удаленное от жизненных реалий. Но если русский ученый описывает образное содержание нерезских росписей в терминах аскезы, суровости и драматизма, то сербский автор подобных определений избегает, приберегая их для памятников «монастырской» традиции. Фрески Нерези наряду со всеми другими созданными в третьей четверти XII века ансамблями (фрески Старой Ладуги, Джурджеви Ступови, Бачково и салоникского Осиос Давид) расцениваются как создания сугубо «аристократические». Спиритуализм здесь – это «мир чистой поэзии», в котором даже рассказ о страдании окрашен светлыми тонами. Совершенство и гармония форм ясно указывают на связь с наследием античной Греции: «...это было ис-

куство классицизма эпохи Комнинов, своеобразное и эллинское по духу»⁶⁴. Подобно Р. Любинковичу, В. Джурич проводит параллель между литературой и искусством: созданные в эпоху, когда «почитались тексты эллинской древности, а новые произведения писались по античным образцам», фрески Нерези демонстрируют «типы ликов, в которых воспроизводятся эллинистические образцы»⁶⁵. При этом, в отличие от сторонников «ренессансных» трактовок, В. Джурич считает «антикизирующую» тенденцию в Нерези вполне самостоятельной и не рассматривает ее как дополнение к стремлению воссоздать окружающий мир со всеми его закономерностями. Напротив, подчеркивается намеренный уход от физической реальности. «Ни в какую иную эпоху не достигали такой дематериализации тел и предметов... Освобождение от вещности этого мира придало образам нереальное, воздушное измерение. Субъективное чувство заменило собой объективное восприятие, творчество взяло верх над наблюдением. Небесный Иерусалим и земная Церковь предстали в формах, практически лишенных тяжести»⁶⁶. К античности обращаются не с тем, чтобы научиться у нее более объективному способу передачи человеческого тела, но ради самого ее духа, позволяющего достичь ощущения «печали без отчаяния, слез – без натуралистических эффектов, искренней радости, не нуждающейся даже в улыбке, серьезности без угрюмости»⁶⁷.

В то время как О. Демус усматривал в Нерези определенный разрыв с искусством предшествующих десятилетий, В. Джурич относит как более ранние, так и позднейшие памятники XII века к общему комниновскому стилю. Основу единства составляет тип образа – утонченный, аристократичный, с правильными чертами лица и более или менее удлинненными пропорциями фигуры. В полностью сформированном своем виде он впервые появляется в мозаике с Богоматерью и Комнинами на южной галерее Софии Константинопольской, тогда как один из позднейших его примеров дают фрески Дмитриевского собора во Владимире⁶⁸. В целом разделяя данный тип, искусство третьей четверти XII века обладает, тем не менее, своими особенностями.

Памятники, созданные в это время, и в первую очередь Нерези, отличает особый лиризм образного содержания, на службу которому поставлены все художественные средства. Важнейшие из них – светлый колорит и линия. Последняя не только создает внешние очертания фигур и выразительный рисунок складок, но и, будучи нанесенной в виде цветной и белильной штриховки на непокрытые части тел, прежде всего – лики, «рассредотачивает твердость форм, придает им трепетность и живость в мерцающем свете». Местами возникают «почти импрессионистические эффекты»⁶⁹.

Другая особенность – способ композиционного построения, который соединяет диктат строго выверенной геометрической схемы со свободным течением подвижных, гибких линий.

В более ранних ансамблях сцены, так же как и отдельные образы, выглядят гораздо более застылыми, разобщенными и не оживлены лирическим чувством. Напротив, позднее, в искусстве последних десятилетий XII века, повышение экспрессии, во многом обусловленное предельным развитием приемов линейной стилизации, приводит к экзальтированному (Курбиново), патетическому (Лагудера) либо драматическому (Аркажи)⁷⁰ характеру образа. Одновременно пробивает себе дорогу принципиально новая тенденция с композициями, овеянными эпическим покоем и величием, с образами физически мощными и малоподвижными как во внешнем, так и во внутреннем, психическом, плане (Зоодохос Пиги в мессенской Самарине)⁷¹.

До В. Джурича только Ф. Швайнфурт (1943, 1954) настаивал столь же решительно на классической природе стиля Нерези. Во многом их взгляды перекликаются. Так, подобно В. Джуричу, Ф. Швайнфурт обращает внимание на сочетание строгой упорядоченности и жизненности в композициях Нерези, где «множество многообразных, свободных мотивов движения приводится в идеальную взаимосвязь, отличающуюся исключительной жесткостью и одновременно величием»⁷². Оба автора обращают внимание на эффект «сияния» или «блеска» красок в Нерези. Вместе с тем сербский исследователь большое внимание уделяет тому, как преобразуется классика в Нерези под воздействием спиритуалистической тенденции, тогда как швейцарский ученый всецело концентрируется на преемственности от античности. В частности, эффект блеска возводится им к «твердым, как воск, блестящим поверхностям помпейских стен»⁷³. И если В. Джурич пишет о стремлении к «дематериализации» формы, то Ф. Швайнфурт, напротив, подчеркивает, что, несмотря на вытанутость пропорций, в образах Нерези повсюду сохраняется телесность.

Почти столь же мало характерна для послевоенной литературы трактовка Нерези как памятника исключительно экспрессивного. По-видимому, к ней тяготел Э. Китцингер, сравнивавший воздействие динамической сцепки фигур и элементов фона в нерезском «Оплакивании» с «эффектом единой ударной волны, захлестывающей целую композицию»⁷⁴. Более определенно на этот счет высказывается Э. Бакалова. По примеру Н. Мавродинова она противопоставляет Нерези и Бачково как искусство «экспрессивное, грубоватое и популярное», с одной стороны, и «изысканное и гармоничное... сохраняющее классическое изящество» – с другой⁷⁵.

Иные исследователи склоняются к тому, что в росписях Нерези нашли выражение сразу несколько разных тенденций. На возможность подобной интерпретации указывал уже Ф. Мессел, писавший о соединении в этом памятнике «идеализма» и «реализма». Позднее О. Демус дает стилю, зародившемуся в Нерези, среди прочих определений, и такое: «синтез живописного иллюзионизма и линейного классицизма, органической оживленности и механической подвижности, гуманистических и экспрессионистических тенденций»⁷⁶.

Л. Хадерманн-Мисгвиш первоначально (1965)⁷⁷ определила стиль Нерези как по большей части все еще классический, хотя и с определенными признаками грядущего «маньеризма». Однако в характеристике композиции «Оплакивание» автором было отмечено ощущение многократно отраженного крика – уподобление, явно акцентирующее экспрессивный характер образа и перекликающееся с упомянутыми выше словами Э. Китцингера об «ударной волне». Спустя десять лет, в докладе на XV Византийском конгрессе (1976) исследовательница приходит к следующему выводу: «Наследуя весь комплекс тенденций в области гуманизации религиозного искусства, появившихся с конца XI века, росписи Нерези выражают их в стиле, в котором уникальным образом уравниваются сдержанность классицизма и сила экспрессии. С формальной точки зрения такая полярность находится в типичных для этого ансамбля соединении, смеси или, иногда, противостоянии моделировки и графичности... Живопись Нерези содержит все ферменты будущего: тонкость ее моделировки предвещает главную тенденцию в искусстве XIII века, а полет графичности заставляет предвидеть линейное красноречие наиболее типичных позднекомниновских памятников. Гуманизация образности определяет новую направленность византийской живописи»⁷⁸.

По мнению Р. Хаманна-Мак Лина (1976)⁷⁹, в характерном для Нерези типе образа сочетаются аристократическая утонченность и эмоциональность, элегантность и страстность.

О.Е. Этингф (1987)⁸⁰ в образном строе Нерези отмечает проникновение «земной интонации в духовную экзальтацию», а в формальном – соединении линейной стилизации и классицистической формы. Стиль в целом характеризуется как экспрессивный, совмещающий в себе линейные и антикизирующие тенденции. Полностью согласна с такой трактовкой Т.Ю. Царевская (1999). По ее словам, в Нерези запечатлелось «драматическое мироощущение, наложившееся на классическое совершенство форм, которые исполнились обостренного спиритуализма и одновременно выразили сложные нюансы человеческих эмоций»⁸¹.

Утверждению мнения о сложной природе нерезского стиля, по-видимому, способствовала дифференциация понимания позднекомниновского искусства, его рассмотрение в соответствии с определенными стадиями и тенденциями. В конце 1940-х годов О. Демус свое представление о нем основывал преимущественно на русских и итальянских памятниках. Те из них, что были созданы в конце 1180-х и в 1190-х годах, трактовались им как провинциальные отражения более раннего столичного стиля. Позже стало ясно, что маньеристическая тенденция с окончанием 1180-х годов не только не пресеклась, но совершила качественный скачок в своем развитии. Отсюда изменения в терминологии: понятия «маньеризм» и «барокко», которые О. Демус относил к одним и тем же мозаикам Монреале, употребляя первое из них там, где речь шла о приемах

стилизации, а второе – в связи с растущей динамикой, теперь служат для обозначения разных периодов.

Сначала А. Мего (1961) замечает, что во фресках Курбиново (1191) и особенно Лагудера (1192) изощренный рисунок складок не вполне согласуется с довольно статичными фигурами, являя собой как бы «окостеневшие остатки турбулентности “барочной” фазы», породившей в 1160–1180-е годы ансамбли Нерези, Монреале, а также Джурджеви Ступови, Старой Ладогои и Перахорью⁸². Годом позже тот же автор в общей с Э. Хоккинзом статье отзывается о вышеназванных памятниках 1190-х годов как о «“рокайльном” деривате предшествующей фазы полнокровного “барокко”»⁸³. В рамках самой «маньеристической» или «рокайльной» стадии А. Мего противопоставляет «изысканную элегантность» Лагудера «грубости» Курбиново и объясняет соответствующие качества столичным характером первого ансамбля и провинциальным – второго⁸⁴.

Вскоре, однако, выяснилось, что особенности стиля Лагудера, с одной стороны, и Курбиново, с другой, прослеживаются и по более ранним памятникам, так что истоки обеих этих тенденций могут быть возведены непосредственно к росписям Нерези. Поэтому наметившееся было разделение «барокко» и «маньеризма» вновь нарушается, исследовательское внимание в целом смещается с последовательных стадий на параллельные тенденции. При этом наиболее употребимыми обозначениями всего периода 1160–1190-х годов становятся «маньеризм» и «динамический стиль», тогда как термин «барокко» начинает использоваться в качестве характеристики тех или иных аспектов памятников курбиновского типа⁸⁵.

В свою очередь, понятие «рококо», изначально введенное в качестве альтернативы маньеризму для обозначения периода 1190-х годов, со временем распространяется и на относящиеся к более раннему времени памятники в том случае, если в них обнаруживаются черты сходства с Лагудера⁸⁶. Те же ансамбли могут также описываться в терминах «art nouveau» (перенос французского названия стиля «модерн» конца XIX – начала XX века на одну из тенденций византийского искусства позднего XII века указывает на наличие между ними определенных формальных аналогий), а также «элегантный стиль». Первый был введен О. Демусом в 1978 году⁸⁷. Второй, по-видимому, подсказан А. Мего и К. Вайцманом, который опубликовал такой важный памятник данного направления, как икона «Благовещение» из монастыря св. Екатерины на Синае (1965), подчеркнув присущую ей особую, «доходящую до аффектации элегантность» (*eine an Affektiertheit heranreichende Eleganz*)⁸⁸. Не только фрески Курбиново, но и образы Лагудера на фоне этой, безусловно, столичной иконы, обнаруживают, по мнению автора, определенную провинциальность. Однако в первом случае степень удаления от столичной «нормы» признается более высокой.

В то же время Л. Хадерманн-Мисгвиш (1965) отказывается описывать две эти разновидности позднекомниновского стиля в терминах «столич-

ного» и «провинциального», но противопоставляет их как более экспрессивную тенденцию, с одной стороны, и безэмоциональную, поверхностно-декоративную – с другой⁸⁹.

М. Хатзидакис (1965)⁹⁰ и вовсе рассматривает данные стилистические направления в рамках единой, проистекающей из Нерези, маньеристической тенденции. Ей противопоставляется другая, также берущая начало в Нерези, линия развития, к памятникам которой отнесены фрески Джурджеви Ступови, Ватопеда, Рабдуху, Нередицы, Старой Ладogi, Аркажей. Их отличительной чертой признается подчеркнуто линейная, резко контрастная моделировка, придающая беспокойный характер образам. В то время как столичный уровень «маньеристических» памятников специально оговорен исследователем, в случае второй тенденции подобного замечания не сделано. По-видимому, исследователь не решился связать ее с Константинополем.

Напротив, О.С. Попова (1978)⁹¹ именно эту, а не «маньеристическую» тенденцию уверенно называет основным направлением позднекомниновского искусства, определяя ее как «динамический стиль». Вместе с тем подчеркивается, что в обеих линиях художественного развития запечатлелось общее для эпохи стремление к спиритуализации образа и что главным элементом всей художественной системы и тут и там является свет. Но если в маньеристических памятниках, подобных Курбиново, «свет подчинен или вырисовыванию неверных изгибов формы, или мерцанию светящихся линий, не связанных с конкретной материей и обретших, кажется, самостоятельную спиритуалистическую сущность», то в ансамблях «типа фресок Старой Ладogi или Аркажей... резкий, но устойчивый световой остов фигур, вычерченный пробелами, сообщал им не только одухотворенность, но и подлинную монументальность»⁹². В последней характеристике прослеживается определенное сходство с замечанием О. Демуса (1975) о том, что света в Старой Ладoge даются не линиями, но «плоскими конфигурациями» абстрактных очертаний, придающими формам «твердость и четкость», «весьма отличными от податливых, текучих кривых линейного маньеризма»⁹³. С другой стороны, в трактовке световой моделировки ликов в памятниках этого типа два автора расходятся совершенно. Если для О. Демуса орнаментализм светового рисунка в образах, подобных аркажским святителям, является знаком провинциального искажения столичных приемов⁹⁴, то для О.С. Поповой за такого рода схематизмом стоит определенная концепция. По ее мнению, художники Аркажей и их единомышленники стремятся показать, что «властвующий над всем осязаемым миром свет сам... подчинен жестким законам, хотя и далеким от порядков органического мира»⁹⁵. В сочетании со скупым цветом такой свет способствует созданию образов крайне аскетичных и подчеркнуто спиритуальных.

Л. Хадерманн-Мисгвиш со временем (1976) приходит к выводу, что памятники аркажского типа должны быть причислены к одной линии с

Курбиново⁹⁶. Общей их чертой признается предельно напряженное соотношение между набирающим силу рельефом и не уступающей своих позиций линейностью, что сообщает повышенную экспрессию всему образному строю. При этом исследовательница по-прежнему не согласна связывать это с провинциальностью и рассматривает данную тенденцию как равноправную с той, что включает в себя уже упоминавшиеся выше росписи Кипра, синайскую икону, а также некоторые памятники Аттики и Пелопоннеса. В них «объемы относительно более независимы от линейной сети», «элегантность берет верх над экспрессивностью», и стиль в целом становится «более спокойным, быть может, более классичным»⁹⁷. Еще одно, несомненно, классическое направление представляют фрески Бачково, датируемые здесь 1170-ми годами, Зоодохос Пиги в Самарине и Дмитриевского собора во Владимире⁹⁸. Причем истоки всех трех тенденций исследовательница, судя по всему, возводит к Нерези, отличаясь тем самым от таких авторов, как М. Хатзидакис, который в «телесной красоте и покое» владимирских фресок различал направление, прямо противоположное Нерези⁹⁹.

Д. Мурики (1980/81)¹⁰⁰ сближается с А. Мего и К. Вайцманом, полагая, что не только памятники типа Ватопеда и Рабдуху, но и ансамбль Курбиново, причисляемый к одному с ними «динамическому стилю», являет собой гораздо более провинциальную версию столичного искусства по сравнению с вариантом *art nouveau*.

С. Томекович (1984)¹⁰¹ отчасти возвращается к трактовке М. Хатзидакиса, поскольку признает столичный уровень как за Лагудера, так и за Курбиново, и оба эти ансамбля рассматривает в рамках единой «маньериристической» тенденции, одновременно отмежевывая от них памятники типа Ватопеда и Аркажей. Но если греческий ученый обе эти линии возводит к Нерези, то С. Томекович только первую выводит из росписей 1164 года, тогда как памятники второго типа считает более (Аркажи) или менее (Ватопед) чуждыми зародившимся там тенденциям. Эти тенденции описываются как стремление к «крайнему» и «новаторскому». В случае Курбиново крайностей достигают на путях линейной стилизации, в Лагудера – в экспериментах с цветом. Новаторство в обоих случаях проявляется, главным образом, в заботе о воссоздании личного рельефа. «Маньеризм», по мнению исследовательницы, – это магистральная линия во всем искусстве около 1164–1200 годов.

О. Демус (1984)¹⁰² согласился с теми авторами, кто трактует «рокайльный» и «динамический» стили в терминах «столичное» и «провинциальное», но отверг идею синхронного их развития. Еще в 1958 году ученый указал на то, что в росписях Лагудера, в отличие от более ранних произведений, как Нерези, но также современных, как Курбиново или Рабдуху, «появляются первые признаки определенного упрощения и укрупнения форм»¹⁰³. Теперь же он окончательно утверждает во мнении, что художественный язык памятников, подобных Лагудера, – это своеобразная

«интерлюдия между динамическим и монументальным стилями». Помимо нового чувства целостности фигуры, акцента на ее внешних, как бы скользящих, контурах с одновременным упрощением внутреннего рисунка созданиям этого типа свойственны «хрупкая красота лиц», мягкий лиризм выражения, удлинённые пропорции и плавные элегантные движения, приглушённые цвета, стремление изображать одежды тесно прилегающими к телу и с мягкими, объемистыми, словно из тюбика выдавленными либо «подбитыми» складками.

Хотя расцвет этого византийского *art nouveau*, в концепции О. Демуса, представляется явлением более поздним по сравнению с периодом доминирования «динамического» стиля, истоки обеих тенденций он возводит к ансамблю Нерези, не уточняя, однако, к каким именно из его образов. Здесь же устанавливается начало и специфически македонской, провинциальной разновидности «динамического» стиля, которая характеризуется крайним развитием его антиклассических, «разрушительных» тенденций. Речь идет о ликах епископов в алтарной «Службе святых отцов» с их резко контрастной, предельно стилизованной манерой моделировки, которая позже прослеживается по памятникам, подобным Джурджеви Ступови и Ватопеду. Заметим, что на особенности данной группы нерезских образов О. Демус обратил внимание еще в работе 1949 года, но там пока не назвал их провинциальными¹⁰⁴. Учитывая, однако, что уже тогда были так квалифицированы аналогичные фрески Аркажей, неудивительно, что со временем данная характеристика распространилась и на соответствующую часть росписей Нерези. С этим выводом автора полностью согласилась Д. Мурики¹⁰⁵.

В позднейшей литературе идея о последовательной смене «динамического», *art nouveau* и «монументального» стилей не получила распространения. Возобладало мнение о параллельном их развитии. Причем одни авторы, как Т. Вельманс (1999)¹⁰⁶, все три тенденции, включая монументальную, выводят из Нерези. Некоторые исследователи, например М. Панайотиди (1989)¹⁰⁷, связывают с росписями Нерези, с одной стороны, Джурджеви Ступови и Курбиново, с другой – Лагудера, характеризуют эти памятники как преимущественно линейные.

О.Е. Этингоф (1987)¹⁰⁸ и вслед за ней Т.Ю. Царевская (1999)¹⁰⁹ хотя и указывают на одновременное присутствие в Нерези линейного и живописного подходов, более непосредственное развитие заложенных в этих росписях тенденций связывают все же не с «монументальным», а с «динамическим» (или «экспрессивным») стилем, с одной стороны, и *art nouveau* (или «элегантным») – с другой. Ансамбли аркажского типа обе исследовательницы выделяют в особое, независимое от Нерези, «монастырское» направление.

О.С. Попова (2002)¹¹⁰, напротив, аскетичные и в то же время подчеркнута экспрессивные образы данного направления, определяемого ею как «динамическое» или «суровое», по-прежнему выводит из Нерези. Здесь

же устанавливается начало и той более камерной, маньеристической, тенденции, которую представляют росписи Курбиново, и где «невозможно не увидеть блеск, красоту, даже триумф всего дольнего, жизненного, человеческого, глубину людских эмоций, тонкость психологии, силу душевных страстей, и где все это освещено религиозным озарением и даже экстазом» (1997)¹¹¹.

Итак, наше исследование показало, что представления о стиле Нерези существенно эволюционировали на протяжении конца XIX, всего XX и начала XXI века. Если первоначально ему приписывали прямую связь с искусством палеологовского периода, то затем пришли к пониманию того, что этот памятник является рубежным, но только в контексте своей собственной эпохи – XII века. Полярные оценки, в особенности характерные для раннего этапа, когда стиль Нерези трактовался то как исключительно живописный или, напротив, линейный, то полностью противоположный классике или с нею совершенно согласный, постепенно сменились осознанием сложной образно-стилевой природы изучаемого ансамбля. Некоторые авторы описывают эту сложность в терминах «классического» и «экспрессивного». Присоединившись к данной точке зрения, мы попытались дать развернутое ее обоснование в недавно опубликованных статьях¹¹².

Полагаем, что сравнительный анализ относящихся к стилю Нерези суждений, предпринятый в настоящей работе, сможет в дальнейшем послужить подспорьем при выработке новых интерпретаций как данного конкретного памятника, так и в целом искусства XII века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Sinkević I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000. P. 76–85.
- 2 Evans A.J. Antiquarian Researches in Illyrium // Society of Antiquaries of London. Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity. 1885. Vol. 49. P. 96–97. Об авторе и его деятельности на Балканах см.: Brown A.C. Before Knossos: Arthur Evans travels in the Balkans and Crete. Ashmolean Museum, 1993.
- 3 Кондаков Н.П. Македония. Археологическое путешествие. Спб., 1909. С. 176.
- 4 Снѣгаровъ И. История на Охридската архиепископия. 1924. Т. 1. С. 87.
- 5 Иванов Й. Български старини из Македонија. Софија, 1931. С. 116–117.
- 6 Острогорский Г.А. Возвышение рода Ангелов // Юбилейный сборник Русского Археологического Общества в королевстве Югославии. Белград, 1936. С. 5–9.
- 7 Спировски С. Конзерваторските работи на живописот во црквата свети Пантелејмон, село Нерези-Скопско // Културно наследство. 1961. № 2. С. 108.
- 8 Милюков П.Н. Християнскія древности Западной Македоніи // Известия Русского археологического института в Константинополе. 1899. Т. 4/1. С. 137.

- 9 Он сообщает лишь о «грубой деревянной мазне» 1885 года (Кондаков Н.П. Указ. соч. С. 174).
- 10 Millet G. L'art chrétien d'Orient du milieu du XIIe au milieu du XVIe siècle // Histoire de l'Art / ed. A. Michel. Paris, 1908. Т. III/2. P. 951. (Перевод мой. – О.О.)
- 11 Diehl Ch. Manuel d'art Byzantin. Paris, 1926. Vol. 2. P. 825.
- 12 Окуньев Н. Стари српски живопис и његови споменици у ближој околини Скопља // Црква и живот. Скопље, 1923. Т. II/1–2. С. 38–39; Окуньев Н. Манастир у селу Нерези // Јужни преглед. Скопље, 1927. Т. II/2. С. 50–52; Okuneff N. La découverte des anciennes fresques du monastère de Nérèz // Slavia. Prague, 1927. Т. VI/2–3. P. 603–604; Idem. Les peintures de l'église de Nérèzi et leur date // Actes du IIIe Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1932. P. 247–248.
- 13 Okuneff. N. La découverte... P. 608. (Здесь и далее перевод мой. – О.О.)
- 14 См., например: Diehl Ch. La dernière renaissance de l'art byzantin // Journal des savants. Août 1917. 15e année. P. 361–376, особенно см.: P. 375 (рецензия на: G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos. Paris, 1916); Лазарев В.Н. Никодим Павлович Кондаков (1884–1925). М., 1925. (Или: Лазарев В.Н. Византийская живопись. М., 1971. С. 18.)
- 15 Okuneff. N. La découverte... P. 604.
- 16 Ibid. P. 607.
- 17 Месеснел Ф. Најстарији слој фресака у Нерезима, стилска студија // Гласник Скопског научног друштва. 1929/1930. Т. 7–8. С. 119–132.
- 18 Муратов П.П. Нерез // Возрождение. 26 мая 1930 г. № 1819. (Или: Общество «Икона» в Париже / Г.И. Вздорнов и др. ред. М. – П., 2002. Т. 2. С. 109–115); Mouratoff P.P. La peinture Byzantine / trad. J. Chuzeville. Paris: G. Crès, 1928; 2 ed.: Paris: A. Weber, 1935. P. 120–151; Муратов П.П. Византийская живопись // Он же. Ночные мысли. Эссе, очерки, статьи. 1923–1934. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 152–173 (available at: <http://www.yabloko.ru/Themes/History/muratov-2.html>).
- 19 Муратов. П.П. Византийская живопись... С. 169–170.
- 20 Там же. С. 170.
- 21 Kazhdan A., Epstein A. Change in Byzantine Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries. Berkley, Los Angeles, London, 1985.
- 22 Mathew G. Byzantine Aesthetics. London, 1963. P. 142–161.
- 23 Djurić V.J. La peinture murale Byzantine XIIe et XIIIe siècles // Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines (Athènes, 1976). Athènes, 1979. Vol. I. P. 190.
- 24 «Италия до сих пор является единственной страной, где произведениями византийских мастеров или совершенно явными влияниями византийского искусства представлены все эпохи Византии. Только в Италии найдем мы почти непрерывный ряд памятников живописи, идущий от времени ее происхождения до последнего в ее развитии периода – от IV века до XIV. Только здесь можно видеть общую картину ее тысячелетней жизни – пусть далеко не полную картину и не во всех частях одинаково поучительную, и все же цельную, какой мы не увидим ни в какой другой стране» (Муратов. П.П. Византийская живопись... С. 158).
- 25 Demus O. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

- 26 Millet G. *L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle // Atti del V Congresso internazionale di studi Bizantini*. 1936. Roma, 1940. P. 272–297.
- 27 Ibid. P. 274. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 28 Schweinfurth Ph. *Die Byzantinische Form, ihr Wesen und ihre Wirkung*. S. 68–69. Mainz, 1954; предыдущее издание: Berlin: F. Kupferberg, 1943.
- 29 Мавродинов Н. Старобългарската живопис. Софија, 1945. С. 34–78 (особ. 68–78); Он же. Старобългарското изкуство. Софија, 1966. С. 35–54 (особ. 48–54).
- 30 Xungoropoulos A. *Thessalonique et la peinture macedonienne*. Athènes, 1955. P. 15–23.
- 31 Рајковић М. Из ликовне проблематике нереског живописца // *Зборник радова Византолошког института*. 1955. Т. 3. С. 195–205.
- 32 Лазарев В.Н. *История византийской живописи*. М., 1947. Т. 1. С. 122.
- 33 Demus O. *The Mosaics...* P. 375–436. (Перевод всех нижеследующих цитат из этой книги мой. – *О.О.*)
- 34 К этому же времени и к той же «неоэллинистической» тенденции здесь отнесены и фрески Бачково. Однако Нерези в несравненно большей степени занимает внимание автора. Ibid. P. 425.
- 35 Ibid. P. 423.
- 36 Ibid. P. 424.
- 37 Ibid. P. 433–434.
- 38 Не исключается, впрочем, и датировка XIII в. См.: Ibid. P. 431, 436.
- 39 Ibid. P. 430.
- 40 Ibid. P. 436.
- 41 Demus O. *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI Internationalen Byzantinisten-Kongress*, 1958. München, 1960. S. 7–27. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 42 Kitzinger E. *I mosaici di Monreale*. Palermo, 1960. P. 78–112.
- 43 Ibid. P. 108. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 44 Kitzinger E. *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries // Dumbarton Oaks Papers*. 1966. Vol. 20. P. 30.
- 45 Idem. *Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century, Problems of Stylistic Relationships // Gesta*. 1970. Vol. 9/2. P. 49–52.
- 46 Grabar A. *La peinture Byzantine*. Genève, 1953. P. 141–143.
- 47 Ibid. P. 142. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 48 Ljubinković R. *La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècle // IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*. Ravenna, 1962. P. 425–440.
- 49 Ibid. P. 437. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 50 Radojčić S. *Jugoslawien // Byzanz und der christliche Osten / von W.F. Volbach u. J. Lafontaine-Dosogne (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 3)*. Berlin: Propyläen Verlag, 1968. P. 258. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 51 Weitzmann K. *Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12 Jahrhunderts // Festschrift für Herbert von Einem*. Berlin, 1965. S. 299–312. (Или: Weitzmann K. *Studies in the Arts at Sinai*. Princeton, 1982. X. P. 271–283.)
- 52 Lafontaine-Dosogne J. *Die Epoche der Dukas, der Komnenen und der Angeloi // Byzanz und der christliche Osten...* P. 120.

- 53 Velmans T. Les Valeurs affectives dans la peinture murale Byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter // *L'art byzantin du XIIIe siècle: Symposium de Sopoćani*, 1965. Beograd, 1967. P. 52. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 54 Eadem. Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XIIe siècle // *Cahiers de civilisation médiévale. Xe–XIIe siècles*. Poitiers, 1979. Vol. 22/3. P. 217–233. (Или: eadem. La peinture murale byzantine à la fin du moyen âge. Thèse de doctorat. Lille, 1983. P. 99–121.)
- 55 Eadem. Peinture et mentalité... P. 233; Eadem. La peinture murale... P. 113. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 56 Лазарев В.Н. Фрески Старой Ладого. М., 1960. С. 86–89.
- 57 Лазарев В.Н. Мозаики Чефалу // Он же. Византийская живопись. М., 1971. С. 223; Лазарев В.Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 91–98. Изящество, техническое совершенство, уточненный колоризм и «дух своеобразной классицистической сдержанности» – вот что, по мнению В.Н. Лазарева, отличает истинно константинопольское, столичное произведение искусства. (Лазарев В.Н. Мозаики Чефалу... С. 220.) Заметим, что сама по себе установка на подобное разделение, так же как и его критерии, – присутствие либо отсутствие классического начала и особого изящества в образах – были свойственны и О. Демусу.
- 58 Лазарев. В.Н. Фрески... С. 87. Примеч. 1.
- 59 Там же. С. 88–89.
- 60 Там же. С. 84.
- 61 Лазарев В.Н. Живопись XI–XII веков в Македонии // XII Congrès international d'études Byzantines. Ochrid 1961. Београд – Охрид, 1961. С. 121–125. (Или: Лазарев В.Н. Византийская живопись... С. 185–189.)
- 62 Лазарев В.Н. История... С. 96.
- 63 Джурич В. Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония / Пер. с сербского. М., 2000 (перевод с: Ђурић В. Ј. Византијске фреске у Југославији. 2-е изд. Београд, 1975; первое изд.: Београд, 1974). С. 36–41; Djurić. V.J. La peinture... P. 167–176.
- 64 Джурич В. Византийские фрески... С. 41.
- 65 Там же.
- 66 Djurić V.J. La peinture... P. 175–176. (Здесь и далее перевод мой. – *О.О.*)
- 67 Джурич В. Византийские фрески... С. 41.
- 68 Djurić V.J. La peinture... P. 177.
- 69 Ibid. P. 174.
- 70 Ibid. P. 177–180.
- 71 Ibid. P. 182.
- 72 Schweinfurth Ph. Op. cit. P. 69. (Здесь и далее перевод мой. – *О.О.*)
- 73 Ibid.
- 74 Kitzinger E. Byzantium and the West... P. 52. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 75 Бакалова Э. Фрески церкви-гробницы бачковского монастыря и византийская живопись XII века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Сборник статей в честь В.Н. Лазарева / В.Н. Гращенков и др. ред. М., 1973. С. 230.
- 76 Demus O. The Mosaics... P. 425.

- 77 Hadermann-Misguich L. Tendances expressives et recherches ornamentals dans la peinture Byzantine de la seconde moitié du XII siècle // *Byzantion*. 1965. Vol. 35/2. P. 430–432.
- 78 Eadem. La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIIIe siècle // *Actes du XVe Congrès...* P. 258–259. (Здесь и далее перевод мой. – *О.О.*)
- 79 Hamann-Mac Lean R. Grundlegung zu einer Geschichte der mittelalterlichen Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Giessen, 1976. S. 276.
- 80 Этингоф О.Е. Новые стилистические и идейные тенденции в византийской живописи XII века. Дис. ... канд. искусств. М., 1987. С. 50–52.
- 81 Царевская Т.Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине (в Аркажах). Новгород, 1999. С. 99–100.
- 82 Megaw A.H.S. Twelfth Century Frescoes in Cyprus // *Actes du XIIe Congrès international d'études Byzantines*, Ochride, 1961. III. Beograd, 1964. P. 265–266. (Здесь и далее перевод мой. – *О.О.*)
- 83 Megaw A.H.S., Hawkins E.J.W. The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes // *Dumbarton Oaks Papers*. 1962. Vol. 16. P. 348. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 84 Megaw. A.H.S. *Op. cit.* P. 258.
- 85 См., напр.: Velmans T. Les Valeurs affectives... P. 50–51; Lafontaine-Dosogne. J. *Op. cit.* P. 120; Djurić. V.J. La peinture... P. 177–180; Τσιγαρίδας Ε. Οι τοιχογραφίες της Μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η βυζαντινή ζωγραφική του 12^{ου} αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986. Σ. 160–161.
- 86 См., напр.: Mango C., Hawkins E.J.W. The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. 1966. 20. P. 194; Μουρίκη Ντ. Ο ζωγραφικός διάκοσμος του τρούλλου του Αγίου Ιεροθέου κοντά στα Μέγαρα // *Αρχαιολογικά Ανάλεκτα εξ Αθηνών*. 1978. Τ. XI/1. Σ. 115–142; Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers*. 1980/1981. Vol. 24–25. P. 112–115.
- 87 См. об этом: Μουρίκη. Ντ. Ο ζωγραφικός διάκοσμος... Σ. 134, σημ. 23.
- 88 Weitzmann. K. *Studies...* P. 271.
- 89 Hadermann-Misguich. L. *Tendances...* P. 437–447.
- 90 Chatzedakes M. Die Malerei im frühen Mittelalter // *Epochen der Kunst / von M. Chatzedakes, A. Grabar und B. Weitzmann*. Bertelsmann, 1965. Bd. 4. S. 26–28.
- 91 Попова О.С. Свет в византийском и древнерусском искусстве XII–XIV веков // *Советское искусствознание*, 1977. М., 1978. Вып. 1. С. 75–99. (Или: Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 83–148.)
- 92 Там же. С. 121.
- 93 Demus O. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art // *The Kariye Djami / Ed. P.A. Underwood*. London – Princeton, 1975. P. 129. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 94 Demus O. The Mosaics... P. 425–426.
- 95 Попова О.С. Проблемы... С. 93.
- 96 Hadermann-Misguich L. La peinture... P. 264.
- 97 Ibid. P. 265–266.
- 98 Ibid. P. 267–268.
- 99 Chatzedakes M. *Op. cit.* S. 27. (Перевод мой. – *О.О.*)
- 100 Mouriki D. Stylistic Trends... P. 107–116.

- 101 Tomeković S. Le «maniérisme» dans l'art mural à Byzance (1164–1204). Paris, 1984. Vol. I–II. Passim.
- 102 Demus O. The Mosaics of San Marco in Venice. Chicago&London, 1984. Vol. 1. Pt. 1. P. 182–185. (Перевод мой. – *O.O.*)
- 103 Idem. Die Entstehung... S. 25.
- 104 Idem. The Mosaics... P. 425.
- 105 Mouriki D. Stylistic Trends... P. 107.
- 106 Velmans T. Fresques et mosaïques // Rayonnement de Byzance / T. Velmans, V. Korać, M. Šuput. Paris, 1999. P. 142–144.
- 107 Panayotidi M. The Wall-paintings of the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in Twelfth-century Painting // Byzantinische Forschungen. 1989. Bd. 14/1. P. 459–481.
- 108 Этингоф О.Е. Указ. соч. С. 50–66.
- 109 Царевская Т.Ю. Указ. соч. С. 99–106.
- 110 Попова О.С. Византийские иконы VI–XI веков // История иконописи. Истоки, традиции, современность. М., 2002. С. 59–60.
- 111 Попова О.С. Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // Дмитриевский собор во Владимире. К 800-летию создания / Отв. ред. Э.С. Смирнова / М., 1997. С. 110, 118. Примеч. 64. (Или: Попова О.С. Проблемы... С. 404. Примеч. 64.)
- 112 Овчарова О.В. Фрески Нерези. Образ и стиль // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2009. М.: Изд-во МГУ, 2009. С. 79–120; Она же. Три типа образа и две индивидуальные художественные манеры во фресках Нерези (1164) // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2011. М.: Изд-во МГУ, 2012. С. 97–122.