

Для изучения истории венецианской Романии очевидна. Не будет также преувеличением сказать, что выход в свет монографии Э. Захариаду открывает новый этап в изучении периода бейликов в истории Турции. Серия договоров, опубликованных автором, и их предварительный анализ, проведенный на высоком научном уровне, дают в руки туркологов уникальный материал, позволяющий перейти к исследованию внутриэкономической жизни

и бейликов, о которой известно очень мало. Что же касается отмеченных неточностей, то они неизбежны в исследовании подобного рода, где автору пришлось обработать огромный и чрезвычайно сложный материал. Кроме того, автору присуще стремление не уходить от обсуждения и высказывать свое мнение по неясным вопросам, и это — вне всякого сомнения, одно из достоинств работы.

К. А. Жуков

H. Maguire. *Art and Eloquence in Byzantium*.—Princeton University Press, New Jersey, 1981. 148 p.

Уже в первых строках введения к этой хорошо изданной и обильно иллюстрированной книге высказана основная мысль, обоснованию и развитию которой посвящено все исследование: проповеди и гимны, исполнявшиеся в византийской церкви, оказывали значительное влияние на приемы, которыми византийские художники иллюстрировали священные тексты. Проповедники расцветивали средствами античной риторики лаконичные и сухие евангельские эпизоды, применявшиеся ими литературные приемы и украшения воздействовали, в свою очередь, на иконографию и даже композицию и стиль произведений средневековых живописцев. Итак, появилась новая работа о византийской риторике, на этот раз исследующая ее в новом и нетрадиционном аспекте: в ее взаимоотношениях с изобразительным искусством¹.

Воззрения на византийскую риторику в последние десятилетия подверглись коренным изменениям. Для Г.-Г. Бека, Г. Хунгера, Г. Кустаса и некоторых других риторики — уже не утомительные и многословные упражнения праздных умов и любителей пустой болтовни, а выражение стиля мышления и даже жизни средневековых греков². Автор книги, по-видимому, разделяет эту точку зрения — во всяком случае, исследования упомянутых ученых с сочувствием цитируются на тех ее страницах, где в самых общих чертах излагаются история и принципы византийского образования и риторики. Трактующие об этом разделе носят обзорный и компилятивный характер, пересказывают в общем хорошо известные истины, но их цель — подвести читателя к тем сюжетам и приемам византийских художников, которые, по видимости, навеяны риторикой.

Задавшись вопросом о путях осуществления влияния, Г. Мэгир решительно отвергает мысль о сознательном перенесении в живопись риторических мотивов и методов. В византийских художниках подчас нельзя предполагать не только искушенности в риторических тонкостях, но и элементарной грамотности. Риторическая техника, по словам Г. Мэгира, стала частью «ткани литературы, литур-

гии и мышления» византийской церкви и как бы со всех сторон окружала трудившихся в храмах живописцев.

Основные разделы книги посвящены анализу живописных мотивов и приемов, ведущих, по мнению автора, происхождения из риторики (Г. Мэгир утверждает, что не только не исчерпывает всего материала, но лишь поверхностно его касается). Совершенно при этом естественно, что самая большая глава посвящена экфразе (т. е. литературно-риторическому описанию), которая по природе своей должна языковыми средствами вызвать у слушателей и читателей зрительные ассоциации. Из множества разновидностей экфраз выбираются три: описание войны (живописной иллюстрацией к ней служат сцены избития невинных младенцев), описание мученичества (живописная параллель — изображение сорока мучеников; одно из самых знаменитых, выполненное в словенской кости, хранится в коллекции Государственного Эрмитажа) и описание весны (сравнивается с изображением весенней природы в сценах Благовещения).

Г. Мэгир усматривает здесь множество сходных мотивов, большинство которых (как в литературе, так и в живописи) имеют начало в античной риторике. Искусство экфразы, согласно несколько выпяченному определению автора, — «это подспудная и длительная весна эллинизма в византийском искусстве» (с. 52).

Если в главе об экфразе речь шла о заимствовании мотивов, то в следующем разделе, посвященном антитезе, трактуются предметы, куда менее поддающиеся рациональному анализу. Антитеза, по Г. Мэгиру, была в церкви чем-то много большим, нежели фигурой стиля. Она была «привычкой мышления» (*habit of thought*), дававшей христианским писателям готовую, идущую еще от античности форму, в которую они отливали парадоксы своей веры. Вряд ли в данном случае следует ограничивать значение антитезы стенами христианского храма. Некоторые современные ученые справедливо пишут об амбивалентности византийского мышления и мироощущения вообще. Антитеза в живописи (впрочем;

¹ Проблемы соотношения риторики и искусства, как об этом справедливо пишет сам Г. Мэгир, обсуждались неоднократно в применении к эпохе итальянского Ренессанса. На византийском материале о том же писал К. Онасх: *Onasch K. Die Ikonenmalerei: Grundzüge einer systematischen Darstellung*. Leipzig, 1967.

² См. об этом в нашей книге: *Любарский Я. Н. Михаил Целл: Личность и творчество*. М., 1978, с. 152 и след.

как и в риторике), согласно Г. Мэгиру, достигалась композиционным сопоставлением, а то и художественным противопоставлением контрастных сцен и эпизодов, таких, как Рождество Христа и Успение Богородицы, Христос на осле и Христос на троне, Христос и сын центуриона — Христос и дочь Ханаанянки. В данном случае, как легко видеть, речь идет уже не о заимствовании, так сказать, вещественном, а об использовании живописцами приема из другой области художественного творчества. Точно так же и следующая глава призвана продемонстрировать, каким образом столь частая в риторике гипербола находит путь в византийскую иконографию. Примером тут служат изображения Симеона в сцене Сретения, стремглав бегущего и чуть ли не летящего по воздуху в нетерпении увидеть младенца Христа. Сцена одинаково изображается в проповедах и в живописи, первая, как всегда по Г. Мэгиру, — источник второй.

Последний исследуемый в книге сюжет, в разработке которого иконография могла следовать риторике, — это сцена оплакивания Христа, столь обычная в византийских литературных памятниках. Изложив антично-византийские теории плача, предполагающие описание и противопоставление прошлого, настоящего и будущего, проиллюстрировав эти теории известными описаниями оплакивания Христа, Г. Мэгир показывает, как они отразились в живописных изображениях, где художник нарочитым параллелизмом композиции и поз вызывает у зрителя ассоциации между Марией, оплакивающей Христа, и Марией с младенцем (сопоставление будущего и настоящего!).

Добрила Стојановић. Коптске ткањине. Музеј Примењене уметности. Београд, 1980. 88 с., XXIII цв. табл.

За последние годы в Европе заметно возросло издание каталогов коптских тканей как крупных, так и мелких собраний. Одно из свидетельств тому — рецензируемый каталог коптских тканей Музея прикладных искусств в Белграде.

Коллекция коптских тканей этого музея невелика: она включает 23 экземпляра, происходящих из двух частных собраний, приобретенных музеем в 1961 и 1974 гг. Следует отметить, что все эти памятники представляют собой небольшие фрагменты; выдающихся образцов в художественном, техническом или историческом отношении среди них нет — это ординарная продукция египетских ткачей. Но хронологический диапазон памятников велик — от IV—V вв. до XI в., они разнообразны по форме, цветовой структуре, многообразны по набору орнаментальных мотивов. К тому же эти ткани относительно хорошей сохранности и не искажены позднейшими доделками-поновлениями.

Каталог по объему невелик. Собственно каталожную часть предвзвешивает вступительная статья (с. 5—33). В ней в сжатой форме дана обширная информация о копт-

Таково вкратце содержание этой книги. Как и в большинстве искусствоведческих исследований, признание истинности того или иного тезиса, довода зависит здесь от субъективного видения и подчас не может быть обосновано непреклонными аргументами. Тем не менее постановка проблемы представляется нам весьма важной и значимой принципиально. Дело в том, что при относительно большом числе исследований отдельных жанров как византийской литературы, так и византийского искусства почти в полном пренебрежении остаются связи между жанрами, а тем более взаимовлияния искусства и литературы. Единый поток художественной культуры как бы искусственно расчленяется на отдельные ручейки. Поэтому всякая попытка преодолеть такую ситуацию имеет новаторский характер и заслуживает пристального внимания. Безусловно, литература (а не одна только риторика!) оказывала значительное влияние на иконографию, как несомненно также и обратное влияние живописи на словесное творчество. Фиксация этих связей необходима. И тем не менее еще более интересным и важным нам представляется установление общего идейного и художественного фонда, общих эстетических принципов, из которых главным образом и вырастает параллелизм в развитии разных форм художественного освоения мира. Лишь благодаря существованию этого «общего фонда», думается, и становятся возможны те непосредственные контакты и влияния, которым посвящена книга.

Я. Н. Любарский

ских тканях: изложена история открытия коптских тканей 100 лет назад, указаны основные центры первых крупных находок (Саккара, Фаюм, Ахмим, Антиноя, Ассиут и др.), освещена роль в их открытии Г. Масперо, В. Г. Бока, А. Гайе и др. Затем прослежены этапы сложения основных европейских собраний (Вена, Париж, Лондон, Брюссель, Берлин, Петербург и др.) и изучения этого нового для науки материала. В конце дана краткая характеристика составных элементов неповторимого феномена мировой культуры — коптских тканей: египетские, палестинские, сирийские, персидские, арабские художественные традиции — и проведены сопоставления белградских тканей с вещами других собраний по линии стиля, техники, иконографии.

На с. 7 схематически представлены наиболее распространенные формы и варианты расположения художественных вставок на туниках — основном виде тканых изделий, происходящих из христианских захоронений Египта.

На с. 9—14 воспроизведены в увеличенном виде детали некоторых музейных тканей, позволяющих наглядно пред-