

улицы. Единственным общественным сооружением становятся базилики. Домостроительство подчиняется требованиям рационализма и экономии, что приводит к господству однокомнатных жилищ, которые зачастую пристраиваются к разрушенным античным зданиям. Примером таких построек являются жилища в Шуменской крепости, Ятруссе и других городах. В то же время возникают такие строения, которые имеют некоторые черты античного плана, например постройка V—VII вв. в Велико-Тырново на холме Царевец (с. 12).

Исследователи останавливаются на наиболее распространенных типах культовых сооружений (базилик, гробниц), описывая их конструктивные особенности (с. 13—18), а также интерьер зданий. Они отмечают, что в развитии ранневизантийских (христианских) мозаик можно проследить три периода. Отличительной чертой является то, что мозаики стен и пола создаются только в базиликах (исключение составляет Хисарская гробница). Мозаики в частных зданиях после IV в. не известны. В IV в. еще сохраняются принципы эллинистического «иллюзионизма», который проявляется в изображении на мозаичном панно различных фигур. С конца IV в. развивается пуританский стиль, для которого характерно использование преимущественно геометрического орнамента; в это время грубее становится техника, менее богатой — цветовая гамма. В V—VI вв. наблюдается возврат к фигурным изображениям, в которых исчезает пластичность раннего времени, появляется схематизм; изображения (прежде всего животных и птиц) превращаются в часть орнаментально-декоративной схемы. Анализ мозаик, сохранившихся на территории Болгарии, позволил Овчарову и Ваклиновой прийти к выводу о творческом начале и высокой технике местных мастеров. Как и мозаики, для культовых построек была характерна настенная живопись. По мнению исследователей, здесь наиболее ярко проявляются старые эллинистические традиции, особенно сильные и действенные в балканских землях. Однако и они претерпевают изменения в плане отхода от античного реализма к условности и символизму новой христианской эпохи (с. 26). Чрезвычайно интересным в данном разделе является выделение изображений — графитти, нанесенных поверх фресок, которые характеризуют народную струю в художественной культуре. Характерно, что эти рисунки изображают предметы, не связанные с христианской символикой.

Глава, посвященная каменной пластике, начинается с декларативного за-

явления: «Византийское искусство чувствительно к цвету, но почти безразлично к пластическому проявлению» (с. 31). Это заявление авторов предопределяет характер анализа описываемых ниже памятников, которые представлены в следующих разделах: 1) круглая скульптура, 2) фигурный рельеф, 3) надгробный рельеф, 4) декоративная пластика.

Прежде всего следует отметить, что дело не в безразличии византийского искусства к пластическому проявлению, а в общей тенденции развития раннехристианского искусства, которому свойствен определенный схематизм. Памятники же, которыми мы располагаем, относятся именно к культовым постройкам, будь то скульптурные изображения (чаще всего Доброго пастыря), известняковые (реже мраморные) плиты (изображение Христа и Богородицы, найденное около Силистры), капители или алтарные преграды.

Что касается главы «Художественная обработка металла», то следует прежде всего отметить, что название ее несколько расходится с содержанием. В разделе анализируются находки украшений, распространенных во всем Средиземноморье, и церковной утвари, которая в значительной мере привозилась из Сирии и Палестины (с. 60). Поэтому авторам для характеристики местных художественных промыслов пришлось ввести в этот раздел данные о развитии местной глиптики (с. 62), художественной керамики и стекла.

Анализ памятников IV—VII вв. приводит авторов к выводу о том, что на территории Болгарии в византийское время существовала местная художественная традиция, оказывающая влияние на развитие разнотипической культуры Византии. Балканский полуостров был как бы посредником в усвоении некоторых элементов варварских культур, которые вливаются в художественное творчество Византии, придавая оригинальность и своеобразие новой, средневековой по духу византийской культуры.

Следует отметить как достоинство настоящего издания прекрасно выполненные иллюстрации, подтверждающие наблюдения авторов.

Сожаление вызывает отсутствие научного аппарата, замененного небольшой библиографией (с. 74). Это тем более огорчительно, что в трактовке некоторых положений имеются и другие мнения, которые представляют интерес для читателя первого болгарского исследования по истории ранневизантийской культуры.

А. И. Романчук

Е. Бакалова. Бачковската костница. София, 1977, 248 с.

Книга Е. Бакаловой посвящена исследованию росписи церкви-гробницы Бачковского монастыря. Эта проблема представляется важной и интересной уже потому, что данный памятник является одним из немногих украшенных росписью сооружений подобного типа, сохранив-

шихся среди памятников восточнохристианского искусства. Исследование росписи Бачковской костницы не только открывает дополнительные данные к истории живописи эпохи Комнинов, но, что особенно важно, освещает вопросы взаимоотношения болгарской и гру-

зинских культур, а также взаимоотношения искусства обеих этих стран с византийским искусством.

Исследование содержит вступление и шесть глав (резюме на русском, немецком, французском и английском языках). Книга снабжена размещенными среди страниц текста 153 фототаблицами (из которых 26 цветных), а также схемами росписи.

Первая глава посвящена истории монастыря. Привлечение всех известных исторических сведений, критический обзор опубликованной научной литературы по вопросу, изучение текста устава монастыря позволили автору глубоко и всесторонне осветить вопросы, связанные с историей основания и культурной деятельности монастыря. В результате убедительно снимается возможность какой-либо полемики по поводу происхождения основателя монастыря Григория Бакуриани, который и сам в уставе упоминает о своем происхождении «от прославленного племени ивирийцев». Автор справедливо акцентирует внимание как на особо важном моменте, свидетельствующем о тесной связи монастыря с грузинской культурой, на факте основания этого монастыря для грузин. Положение выдающегося военачальника-грузина при дворе византийского императора, так же как привилегии Бачковского монастыря, автором правильно рассматриваются как свидетельство той важной роли, которую стали играть представители восточнохристианских стран в жизни византийского государства в эпоху Комнинов.

Подробно и всесторонне освещая историю и культурную деятельность монастыря, с которым было связано имя грузинского философа Иоанна Петрици, Е. Бакалова логично заключает, что Бачковский монастырь следует рассматривать прежде всего как один из особо значительных центров грузинской культуры за рубежом. Связь Бачковского монастыря с грузинской культурой подтверждается не только подписью главного мастера росписи, называющего себя Иоанном Ивиропулосом (что указывает на его грузинское происхождение), но и самой программой живописного декора, включающего изображения святых грузинской церкви.

В следующей главе дается тщательный анализ архитектуры Бачковской костницы, определяется функциональное назначение частей этого двухэтажного сооружения. Автор рассматривает его как результат своеобразного развития раннехристианских церквей-гробниц.

Отмечая уникальный характер памятника, к которому точных параллелей найти не удастся, Е. Бакалова обращает внимание на некоторые родственные с грузинским зодчеством моменты. В этом аспекте упоминаются грузинские церкви с подземными криптами, которые автор вместе с другими исследователями считает возможным рассматривать как тип сооружения, предшествующего двухэтажной церкви.

В плане определения подобных род-

ственных связей заслуживает внимания наблюдение автора в связи с анализом фасадного арочного декора, который при сходстве с декором фасадов грузинских и армянских церквей отличается от последних большей пластичностью и представляет, таким образом, пример переработки элементов «кавказского зодчества» в духе старых болгарских традиций. И здесь же автор подчеркивает необходимость углубленного изучения архитектуры костницы на основе параллельного исследования грузинских памятников.

Изучение самой росписи Е. Бакалова начинает с раскрытия ее идейного содержания (III глава). Подробно рассматривается вся программа росписи, иконография сюжетов, подбор «портретов» святых, в результате чего устанавливается связь содержания росписи с заупокойным культом. Особое внимание фиксируется на изображении трех грузинских святых: Евфимия, Георгия Сятогорцев (Мтацминдели) и Иллариона Ивира. Изображение прославленных грузинских святых — просветителей грузинского народа, деятельность которых в разное время была связана с культурными центрами за пределами Грузии, автор справедливо рассматривает как целенаправленный подбор святых, выражающий стремление представить идею преемственности грузинских монашеских традиций, унаследованных от великих основателей православного монашества. Указание, таким образом, на непосредственные связи грузинской церкви в период ее ориентации на Константинополь со столицей византийской империи и с Афоном действительно имело актуальное значение. Но Е. Бакалова приходит еще и к другому, исторически важному заключению, что подбор изображений трех грузинских святых выделяет именно тех подвижников, которые были известны своей борьбой за независимость грузинской церкви и грузинских монастырей. Это глубже раскрывает значение привилегий Бачковского монастыря с его строжайшим запретом принимать греков в состав монастырского братства.

Рассматривая иконографию отдельных композиций, автор оперирует обширным сравнительным материалом и привлекает соответствующую научную литературу. В некоторых случаях, как, к примеру, при иконографическом анализе композиций Деисуса, может быть, следовало бы расширить сравнительный материал за счет привлечения конкретных грузинских памятников (а не ограничиваться общим замечанием о широком распространении в Грузии данной композиции). Немало интересных уточнений помогло бы сделать также привлечение высказываний грузинских исследователей в связи с этим вопросом (Т. Вирсаладзе, А. Аладашвили, Т. Алибегашвили, А. Вольская).

Специальную главу Е. Бакалова посвящает определению эстетической ценности, художественного значения росписи (IV глава). На основе стилистического

анализа ею уточняется дата основной части росписи (первого периода расцвета Бачковского монастыря) — вторая половина XII в.

Надо отметить, что в пользу этой даты убедительно свидетельствуют наглядное сравнение представленных рядом, на развороте страницы, типов лиц, манер разработки деталей в росписи Бачковской костницы и росписи, датированной 1195 г., храма св. Димитрия во Владимире. Несколько недостоаточно в этом плане аргументированы особенности общей системы росписи Бачковской костницы. Верно отмеченные монументальность, тектоничность, четкость границ регистров росписи, роль орнамента в общей системе росписи (распределение их в толщине окон, в границах членения архитектурного пространства) больше ассоциируются с характерными особенностями памятников XI—середины XII в., и привлеченные для сравнения в этом аспекте памятники греческой монументальной живописи охватывают не точно определенный хронологический отрезок XI—XII вв.

Нам представляется, что для подтверждения своей датировки автор должен был именно в этом аспекте больше акцентировать внимание не на трудно читаемой воображаемой «параболе», которой подчиняется распределение изображений, а на функции арочных обрамлений (своеобразно смонтированных рисованных арок и реальных пилостр), объединяющих композиции обеих регистров, — автор обращает на них внимание лишь в аспекте тектоничного, ритмичного членения стен интерьера и росписи. В этой тенденции к единению регистров можно усмотреть зачатки того динамичного стиля, который дает о себе знать в конце XII в. и достигает кульминации в росписях начала XIII в.; в последнем уже определенно выступает подчинение всех композиций и изображений общей для всего ансамбля росписи единой линейной динамике. Яркой демонстрацией подобной эволюции стиля служат грузинские росписи конца XII—начала XIII в. Поэтому нам представляется необходимым привлечение в качестве параллелей отличной от росписи Бачковской костницы системы росписи нартекса главного Гелатского храма (середина XII в.) с его компактными, обособленными, замкнутыми в себе композиционными единицами и все еще монументальной, но уже более динамичной росписью храма в Вардзиа последнего 20-летия XII в. Не представляя прямых аналогий к отдельным образам святых, эти росписи помогают яснее почувствовать стилистические сдвиги в характере общей системы росписи Бачковской костницы, позволяющие отодвинуть дату ее создания ко второй половине XII в. Необходимым представляется привлечение грузинских памятников и в связи с отмеченной автором тенденцией росписи Бачковской костницы к линейности.

Не вызывает сомнения, что роспись Бачковской церкви-гробницы отражает

прежде всего типичные черты греческого искусства комниновской эпохи; мастера ее (в том числе и упомянутый главный мастер-грузин), несомненно, получили блестящую выучку в греческих столических мастерских. Но связь монастыря с культурой Грузии (которую все время подчеркивает и Е. Бакалова), упоминание в росписи мастера-грузина обязывает рассмотреть упомянутую тенденцию к линейности и в сравнении с грузинскими памятниками живописи (тем более что в самом исследовании автор в связи с анализом архитектуры костницы указывает на необходимость привлечения грузинских памятников).

Привлечение грузинского материала помогло бы шире раскрыть и особенности портретных изображений в росписи XIV в. (V глава). Автор справедливо сопоставляет фронтальный аспект портрета царя Ивана Александра с установившимися в палеологовском искусстве традициями и противопоставляет ему изображенных в три четверти Григория и Абасия Бакуриани, ктиторов Георгия и Гавриила. Но в связи с последним фактом можно было бы вспомнить не только противопоставление фронтальному аспекту царского портрета Александра и его супруги трехчетвертному развороту фигур Кольяна и Десиславы в росписи Боянской церкви или портрету Владислава в росписи в Милешево, но и многочисленные портреты в грузинских росписях XI—XIII вв. Именно грузинские росписи этого периода последовательно придерживаются традиций изображения светских портретов в трехчетвертном повороте (как бы «шествующими»), не дифференцируя в этом плане царские изображения и портреты феодалов-ктиторов (тем более что известны специальные исследования как византийского, так и грузинского светского портрета, привлечение которых так же помогло бы установить корни подобных отличных друг от друга традиций при изображении портретов в одном и том же памятнике).

Отмеченные замечания не могут умалять научного значения труда Е. Бакаловой, так как они не спорят с выводами автора, а предлагают рассмотреть дополнительный материал, еще более убедительно подтверждающий выдвинутые в исследовании положения.

Последняя глава книги посвящена определению исторического значения росписи костницы Бачковского монастыря. На основании проделанного в предыдущих главах тщательного анализа автор приходит к справедливому заключению о важности значения этого памятника как для истории византийского, так и для древнегрузинского искусства. Автор подчеркивает, что историческая жизнь памятника, созданного на болгарской земле, обуславливает его тесную связь с болгарской средневековой культурой, связь же с духовными проблемами средневековой Грузии определяет их принадлежность и к древнегрузинскому искусству. В свою очередь ряд особенностей

бачковских фресок, характерных для византийской живописи третьей четверти XII в., определяет их значение и для истории византийского искусства.

Представление портретов грузинских деятелей в росписи XIV в. рядом с портретами болгарского царя Ивана Александра, святых Константина и Елены, Иоанна Богослова дало основание автору заключить, что в подобном сопоставлении нашло отражение представление болгарского царя как «законного» наследника старых ктиторов-грузин. Таким образом, и в этой, более поздней росписи утверждается мысль о связи культур двух стран.

Труд Е. Бакаловой является ценным

T. Malmquist. Byzantine 12th Century Frescoes in Kastoria. Agioi Anargyroi and Agios Nikolaos tou Kasnitzi. Uppsala, 1979

Книга Т. Малмквист посвящена фресковым ансамблям двух церквей, находящихся в Кастории. Фрески XII в. храма св. Бессребреников и св. Николая до сих пор не были исследованы полностью, если не считать краткого описания некоторых композиций и надписей обеих церквей, сделанных в 1938 г. А. Орландосом¹.

Церковь св. Бессребреников, построенная и расписанная в первой половине XI в., через полтора столетия, в конце XII в., была покрыта фресками вновь. Первоначальный слой живописи частично сохранился в нартексе. Фрески же XII в., которым и посвящено исследование, расчищены от многовековой копоти и загрязнений только частично на северной стене. Эта расчистка и позволяет судить сейчас о некоторых особенностях колорита. Эта маленькая базиликального типа трехабсидная и трехнефная церковь была расписана, как мы узнаем из надписи в нартексе, по заказу Феодора Лимниотиса, который и посвятил ее семи св. Бессребреникам. Семья Лимниотисов известна нам уже в VIII в. как константинопольская. Феодор был не только заказчиком росписей храма св. Бессребреников, но и находящейся рядом церкви св. Стефана.

Заказчиком же второй изучаемой церкви Кастории — св. Николая — был Никифор Казницу. О нем ничего неизвестно, но, возможно, и он происходил из столицы. В иконографии росписей небольшой зальной церкви св. Николая сильны влияния Константинополя и мало провинциальных черт.

Как заключает автор, детально изучивший иконографию росписей обеих церквей, создатели фресок были весьма традиционны: они следовали той системе расположения росписей, которая была принята в Византии в XII в. Анализ композиций позволяет Т. Малмквист утверждать, что художники придерживались особенностей иконографии, характер-

вкладом в науку о средневековом христианском искусстве. Привлечение исторических документов, проникновение в сущность богословских вопросов, помогающих понять идейную направленность росписи в тесной связи с идеологическими установками эпохи, стилистический анализ росписи на основании широко привлеченного сравнительного анализа материала, приложение обширного научного аппарата определяют научное значение труда. Высокого качества фоторепродукции, резюме на нескольких иностранных языках делают исследование доступным и для широкого круга читателей.

В. Беридзе, Г. Алибегашвили

ной для Константинополя. Прийти к этим выводам автору удается в результате сравнения иконографии фресок и мозаик, возникших в период 1081—1204 гг. (правление Комнинов и Ангелов) в Византии и странах ее влияния. Исследователь сопоставляет между собой изображения основных сюжетов в церквях Константинополя, Балкан, греческих островов, Кипра, Сицилии, Руси и Скандинавии, частично Грузии, Каподокии, Италии и Израиля. Таким образом, автором проделана чрезвычайно большая работа по сбору и систематизации материала. Книга дополнена важным и удобным для пользования приложением, в котором указаны все памятники монументальной живописи конца XI—XII вв. и их библиография.

Значение этого приложения увеличивается для исследователей монументальной живописи еще и потому, что многие из приводимых памятников находятся в труднодоступных местах или еще не включены в научный оборот. С некоторыми из них автору не удалось внимательно познакомиться. Так, скажем, Т. Малмквист знает состав фресок Кирилловской церкви в Киеве (конец XII в.), но с особенностями иконографии композиций она не знакома. В связи с этим в приложении среди русских памятников Кирилловская церковь упоминается, но в текст, в котором подробно исследована иконография, она не включена.

Сравнение иконографических черт таких разных в стилистическом отношении памятников, как сицилийские мозаики, фрески Древней Руси и Болгарии, вполне правомерно. Благодаря проведенному сопоставлению становится особенно ясной роль строгих правил иконографического канона на протяжении XI—XII столетий в самых разных странах.

Однако далеко не всегда те черты, которые Т. Малмквист рассматривает в этой части книги, можно считать иконографическими особенностями. Некоторые из них скорее представляют черты стиля. Например, автор отмечает, что в сцене «Встречи Марии и Елизаветы» во фреске церкви Курбиново обе женщины изображены бросающимися друг к другу го-

¹ *Ορλάνδος Α. Τὰ βυζαντινά μνημεῖα τῆς Ἰκαστορίας. — Ἀρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημεῖων τῆς Ἑλλάδος, 1938, σ. 110—160.*