

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, Каппадокии, 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.*

раздо более стремительно, чем во фреске храма св. Софии в Киеве (с. 76). Как известно, динамичные композиции, подчеркнутое движение, развещающиеся многочисленные складки одежд — особенность, характерная для всех росписей в церкви Курбиново. В мозаиках собора в Монреале в сцене «Входа Христа в Иерусалим», как указывает исследователь, представлены 12 апостолов, в то время как в других памятниках XII в. в той же сцене их два или четыре (с. 58, 60). Однако и это нельзя принять за иконографическую особенность сицилийских мозаик, так как любовь к большому многофигурным композициям вообще характерна для стиля мозаик, покрывающих стены огромного собора в Монреале.

Иногда, к сожалению, автор только указывает на иконографические особенности, не стремясь их объяснить. Так, мы узнаем, что обычно в Преображении от Христа исходят восемь лучей, а в мозаике Палатинской капеллы в Палермо их только шесть (с. 54). Почему авторы композиции в капелле предпочли это число, столь важное в христианской символике как напоминание духовной сущности Христа, из текста книги не ясно.

Совершенно особое значение имеет вторая часть книги Т. Малмквист, посвященная анализу стилистических особенностей фресок церквей св. Бессребреников и св. Николая. В церкви св. Бессребреников, как утверждает автор, явно видны две манеры исполнения. Как справедливо указывает Т. Малмквист, художники, что не обычно для византийских ансамблей монументальной живописи, не хотели объединить манеру исполнения каждого из них между собой. Более консервативный и более слабый мастер стал работать, как верно заключает автор, первым, так как он выполнил сцены, расположенные в верхней части стен и в абсиде центрального нефа. Второй, основной мастер создавал свои композиции сразу же после первого. К такому выводу Т. Малмквист приходит на основании стилистического сравнения двух манер исполнения.

Деисус, заключенный в медальоны, и Богоматерь с архангелами, несмотря на то что находятся в верхней зоне росписей, не принадлежат, как заключает автор на основании изучения стиля, первому мастеру. Может быть, их автором был ученик второго, гораздо более талантливого художника, и он, закончив роспись церкви св. Бессребреников, принял участие в создании фресок церкви св. Николая (с. 98).

Впервые Любинкович в 1940 г. подняла вопрос о близости второго, лучшего художника храма св. Бессребреников к автору фресок в Курбиново². К тому же заключению пришли М. Райкович³ и

Л. Хадермани-Мисгвиш⁴. После этого в науке начались споры. С. Пелеканидис⁵ высказал предположение, что художник, работавший в Курбиново, был второстепенным копистом основного мастера церкви св. Бессребреников. Т. Малмквист решительно выступает против идеи о том, что один художник копировал другого. По ее мнению, в Курбиново некоторые детали изменены так, что создается впечатление, будто здесь тот же художник, который работал в церкви св. Бессребреников, стремился усовершенствовать свою манеру (с. 99) или ученик хотел быть независимым от своего учителя (с. 100).

Тот художественный стиль, для которого характерно стремление подчеркнуть движение с помощью увеличения числа складок одежд, изогнутые позы, построение композиций по диагонали, жил в византийском искусстве недолго. Из Константинополя он быстро распространился в 1170—1180-х годах по империи. Он характерен для фресок Курбиново в Македонии, Лагудии на Кипре, мозаик Монреала в Сицилии, фресок Аркажей в Новгороде. К нему принадлежат и композиции, созданные лучшим художником в церкви св. Бессребреников.

В церкви св. Николая выполнял композиции один мастер, у которого были помощники. Эти росписи отличаются гораздо большим единством стиля. Их авторы работали в те же годы, что и создатели росписи храма св. Бессребреников, но принадлежали к другой художественной мастерской. Может быть, они, как несколько смело полагает Т. Малмквист, были учениками тех, кто расписывал Нерези. Один из них был преемником того художника, который участвовал в оформлении храма св. Бессребреников.

Итак, книга посвящена если не ведущим, то выдающимся произведениям византийской монументальной живописи комниновского периода. Она дает представление не только о двух одновременных памятниках Кастории, но благодаря привлечению огромного сравнительного материала о всем значении византийского искусства комниновского времени, широко распространении его влияния, разнообразии монументальной живописи. Приложение к книге может быть рассмотрено как самый полный и удобный для пользования справочник.

В. Д. Лихачева

ског сликера. — Зборник Радова САН, 1955, IV, с. 207—212.

⁴ *Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII siècle. Bruxelles, I—II, 1975.*

⁵ *Pelekanidis St. I più antichi affrischi di Kastoriá. — In: XI corso di cultura sull'arte Ravennate e Bizantina. Ravenna, 1964, p. 360—361.*

² *Любинкович М. Стара црква села Курбиново. — Старинар, 1940, XV, с. 101—123.*

³ *Райкович М. Трагом једног византи-*