

зона (Бельгия); «Эволюция декоративной программы церквей», два по иконописи [М. Хадзидакис (Греция), «Эволюция иконы в XI—XII вв. и трансформация темплона»; Т. Вельманс (Франция), «Распространение иконы в XII и начале XIII в.», один — доклад А. Катлера (США) — касался частного вопроса («Аристократические псалтири: состояние изучения»).

Отсутствовали обобщающие доклады по архитектуре и скульптуре. Вопросы специфики развития малых форм искусства были в известной мере освещены лишь в секционном сообщении автора этих строк. Надо сказать, что при повторении ряда положений в указанных выше докладах полной картины развития византийского искусства с конца XI до середины XIII в. не получилось.

Наиболее широкий круг проблем охватывал доклад В. Джурича. Автор справедливо отметил, что «концепции развития византийской живописи значительно изменились после открытия новых памятников и расчистки старых» (с. 91). И действительно, в докладе учтено огромное число памятников, многие из которых стали известны лишь совсем недавно, а некоторые не опубликованы и в настоящее время.

Не подлежит сомнению, что введение в научный оборот таких значительных памятников, как фрески в храме св. Софии в Трапезунде, сенсационное открытие цикла сцен из истории Франциска Ассизского в Календер-Джами на территории Константинополя, расчистка росписей в ряде сербских и греческих памятников и др. вносят значительные коррективы в представление об истоках искусства времени Палеологов и заставляют по-новому воспринимать живопись XIII в.

Во введении к докладу В. Джурич дает свое определение византийского искусства, не считая возможным его ограничить рамками Византийской империи. Он утверждает, что особенности *стиля*, а не иконографии составляют специфику византийского искусства. Отмечая повышенный интерес последнего поколения исследователей к национальным или региональным особенностям живописи, автор считает не менее важной социальную обусловленность художественных явлений. В этом направлении, как он полагает, немало сделали ученые начала века, противопоставлявшие «придворное» искусство «монашескому». По словам В. Джурича, «подобно тому, как каждая часть византийского мира вносила свой обод в византийскую живопись, так и разные слои византийского общества имели свои концепции — двор, аристократия, жители больших и малых городов и разные слои духовенства — от высших сановников до монахов пустынников» (с. 10). Наличие различных концепций разных социальных групп и придавало, по мнению автора, особую интенсивность духовной жизни и богатству ее духовного выражения.

Этот тезис докладчик в дальнейшем обосновывает целым рядом примеров, справедливо подчеркивая роль константинопольского патриархата; однако надо сказать, что намеченное «многообразие» социальных групп и их концепций в конечном счете сводится к противопоставлению светского, придворного круга памятников и монашеского. Таким образом, мы вновь возвращаемся к теории начала нашего века, применявшейся тогда для разных групп псалтирей.

Раздел доклада, посвященный XII в., делится на три части: 1. «Эволюция стиля»; 2. «Аристократическая и клерикальная концепции»; 3. «Единство комниновской живописи». Справедливо отмечая, что битва при Манцикерте и вступление на престол Алексея Комнина сами по себе не могли оказать решающего влияния на развитие искусства — разве лишь сокращение границ империи (в части Каппадокии и примыкающих областей) сократило интенсивность художественной деятельности этих районов, В. Джурич устанавливает, что комниновский стиль в монументальной живописи определяется около 1120 г., а получает свое классическое выражение в третьей четверти XII в. (с. 16). Именно в это время, по его мне-