

ОТЗЫВ

официального оппонента, кандидата искусствоведения Ирины Анатольевны Орецкой о диссертационной работе Елены Валерьевны Лаврентьевой «Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте искусства византийского мира рубежа XI-XII вв. Иконография и стиль», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло – один из наиболее значительных памятников византийского искусства, созданных во второй половине XI – начале XII в. В большинстве публикаций о мозаиках Торчелло, появившихся во второй половине XX и в первые десятилетия нашего века, многие из которых принадлежат румынской исследовательнице И. Андриеску, изложены результаты их тщательного изучения, прежде всего, с точки зрения техники (состава и типа смальты, кладки и т.п.) и выявлены их разновременные фрагменты (второй половины XI – начала XII в., конца XII в.; реставрационных вставок XVIII и особенно XIX в.). Однако ни стиль этих мозаик, выполненных, вероятно, одними из лучших мастеров своего времени, ни их иконография, не имеющая прямых аналогий, до сих пор не стали предметом самостоятельного детального исследования. Эту лакуну и восполняет представляющаяся очень актуальной для современной науки диссертация Е.В. Лаврентьевой.

Работа, помимо традиционных Введения и Историографии в начале и Заключения и Библиографии в конце, состоит из четырех глав. Манера изложения ясная и достаточно лаконичная, благодаря чему исследование читается с легкостью.

Первая глава посвящена истории строительства, украшения и реставраций собора в Торчелло. В ее первой части в краткой и конструктивной манере изложены основные положения работ других исследователей, касающиеся, прежде всего, археологии и архитектуры собора. Автор подчеркивает, что ответы на некоторые вопросы до сих пор не найдены, и в таких случаях приводит мнения разных ученых (например, по вопросу о времени перестройки главной апсиды и устройства под ней крипты). Далее, во второй части той же главы исследовательница приводит все дошедшие до нас сведения об украшении собора мозаиками, которое происходило в два этапа: во второй половине XI – начале XII в. и в конце XII в., а также – данные о пяти фрагментах мозаик, оказавшихся снятыми с западной стены в XIX в. и попавшими в Музей острова Торчелло (таковых два), в Лувр, музей г. Севр во Франции и частное собрание в США. Затем Е.В. Лаврентьева довольно подробно пишет о реставрации мозаик Торчелло в Новое время, начиная со второй половины XVIII в. В этой части диссертации собраны факты, которые очень важны для дальнейшего рассмотрения стиля – без уточнения, какие фрагменты мозаик являются аутентичными, невозможно точно охарактеризовать их художественные особенности.

Структура следующей части работы необычна: как правило, в исследованиях, посвященных какому-либо одному памятнику или группе произведений, сначала рассматривается их иконография, а затем уже стиль, однако автор выбрал другой подход и поместил главу о стиле мозаик Торчелло перед двумя главами об иконографии мозаик западной стены и южной капеллы. В таком подходе, тем не менее, есть своя логика: в главе о стиле мозаики Торчелло сопоставляются с произведениями византийского искусства своего времени, в то время как в следующих главах автор рассматривает их в более широком историко-культурном контексте, обращаясь к событиям, имевшим огромное значение для всего христианского мира в целом.

Вторая глава диссертации называется «К вопросу о датировке и мастерах древних мозаик собора Санта Мария Ассунта в Торчелло». Она, как и предыдущая, разделена на три части, первой из которых принадлежит самая важная роль: в ней содержится описание стиля мозаик Торчелло второй половины XI – первой половины XII в.; объясняется их

отличие от произведений предшествующего периода - т. н. аскетического направления, прежде всего, мозаик Осиев Лукас в Фокиде и мозаик и фресок Софии Киевской; указывается на сходство использованных в них материалов, приемов, типов лиц и т.д., в первую очередь, с мозаиками Дафни, а также еще несколькими произведениями византийского искусства конца XI – начала XII в., такими, как образ Богородицы из монастыря Ватопед, мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, мозаикой с Иоанном II и Ириной Комнинами из Софии Константинопольской, фрагментом мозаики «Евхаристия» из Серр, т. е. по преимуществу памятниками столичного происхождения. Затем автор обращается к кругу памятников Северной Италии, созданных в тот же период, что и мозаики Торчелло, и обнаруживающих с ними заметное стилистическое сходство: это мозаики главного портала, центральной апсиды и капеллы Дзен собора Сан Марко в Венеции, мозаики боковых апсид собора Сан Джусто в Триесте и фрагменты мозаик разрушенной в XVIII в. базилики Урсана в Равенне, хранящиеся ныне в ее Архиепископском музее. В заключении этой части главы автор делает вывод о стилистической, а следовательно и хронологической близости только что перечисленных мозаик и предлагает датировать мозаики Торчелло началом XII в., пишет о весьма вероятном константинопольском происхождении работавших там мозаичистов и выдвигает очень важное предположение о работе «одних и тех же артелей или даже одной артели на Адриатике». Эту часть главы, несмотря на несколько портящие общее впечатление стилистические огрехи, можно назвать настоящей удачей Е.В. Лаврентьевой. Здесь четко и доказательно, с опорой на исследования М.Мазон и И.Андриеску, выстроено сопоставление стиля и образов мозаик базилики Урсана, соборов Триеста и Сан Марко; детально и тонко проанализированы особенности мозаической техники в Торчелло и Дафни. Но есть и утверждения, вызывающие сомнения или недоумение. Так, говоря о ликах ангелов в сценах «Этимасия» и «Рай» автор пишет, что «в их правильных изящных чертах уже угадывается комниновский физиогномический тип» (с. 73). Эта фраза не может не вызвать удивления, поскольку т. н. «комниновский тип» можно встретить еще в целом ряде других образов (Богоматери, праведников в сцене «Страшный суд» и др.), и лишь в Заключении (с. 184) все встает на свои места, и исследовательница вдруг вспоминает, и что забыла дать его краткую характеристику, и замечает, что он встречается во многих образах мозаик Торчелло. На с. 79 приводится следующее утверждение: «О связи мозаичных ансамблей соборов Торчелло, Триеста и Сан Марко сразу говорит повторяющееся во всех трех памятниках композиционное решение конх апсид», при этом с располагающимся в северной апсиде собора Триеста и капеллы Дзен образом Богоматери сравнивается не изображение в главной апсиде собора в Торчелло, правда, относящееся к концу XII в., а образ Христа на престоле в правой апсиде, поскольку именно в ней представлены также архангелы. Следует отметить, что связь, если таковая существовала, можно выявить только между изображениями в главной апсиде Торчелло и северной апсиде Сан Джусто в Триесте, так как эта апсида была до XIV в. главной и единственной апсидой церкви, посвященной Богородице, объединенной затем в единое здание со стоявшим поблизости храмом, посвященным св. Иусту. И там, и там под образом Богоматери, в одном случае стоящей, в другом восседающей на престоле в окружении архангелов, располагаются изображения двенадцати апостолов. Такая иконографическая программа украшения апсиды в это время не встречается больше нигде.

Необходимую основу для уточнения датировки мозаик Торчелло и установления происхождения работавших там мастеров дают именно мозаики северо-итальянских и украшенных, по-видимому, константинопольскими мозаичистами храмов (Дафни, Михайловского Златоверхого монастыря). Вторая и третья часть главы в их настоящем виде призваны только подтвердить сделанные ранее автором выводы. Сходство с мозаиками Торчелло некоторых упомянутых в диссертации памятников с фресками, таких как София Новгородская или Николо-Дворищенский собор, лишь очень общего порядка;

это сходство памятников одной культуры, относящихся к одной и той же эпохе, и нет, на мой взгляд, необходимости в описании их общих черт с мозаиками Торчелло, да и вообще в их упоминании. Что касается произведений книжной миниатюры, близких мозаикам Торчелло, рассмотренным в последней части второй главы диссертации, то среди действительно похожих на них упоминается, да и то довольно кратко, лист с образом Христа из ГТГ, входивший когда-то в состав рукописи Нового Завета с Псалтирью (Dumbarton Oaks, ms. 3) 1084 г. Две другие рукописи, миниатюры которых Е.В. Лаврентьева чаще всего привлекает для сравнения с мозаиками Торчелло, - Евангельские чтения (Dionysiou, cod. 587) и Гомилии Григория Назианзина (Taphou 14), украшены несколькими десятками вставленных между строками текста маленьких сцен и фигурок. И хотя обе рукописи, очевидно, были украшены в Константинополе, написание крошечных фигурок требовало использования несколько упрощенных приемов, едва ли сопоставимых с теми, что мы видим в мозаиках Торчелло. Кроме того, фигурки в обеих рукописях имеют заметно более удлиненные пропорции, а колористическая гамма – насколько можно судить по миниатюрам фрагмента рукописи Гомилий Григория Назианзина, хранящегося в РГБ (гр. 334), - в миниатюрах более яркая и менее богатая, чем в Торчелло. О колорите рукописи (Dionysiou, cod. 587), малодоступной для изучения вряд ли стоит говорить, опираясь на репродукции ее миниатюр в издании 1974 года. Более плодотворно было бы сопоставить мозаики Торчелло с рукописями, украшенными полностраничными миниатюрами, например, с Гомилиями Иоанна Златоуста (BN, Coislin 79) или Евангельскими чтениями (Laug. Palat. 244).

Третья глава посвящена иконографии мозаик западной стены собора Санта Мария Ассунта в Торчелло. Необычно, прежде всего, объединение на одной стене сцен Сошествия во ад, Страшного суда и, возможно, Распятия, если это изображение существовало уже в конце XI – начале XII в. Здесь Е.В. Лаврентьева подробно рассматривает детали масштабной композиции «Анастасис», указывает ее художественные истоки и литературные источники, аналогии ее отдельным мотивам в других памятниках византийского искусства. Затем автор пытается найти причину появления этой сцены на западной стене собора в Торчелло. Она усматривает ее во влиянии одной из главных святынь христианского мира – ротонды Воскресения в храме Гроба Господня в Иерусалиме, где после реставрации 1042-1048 гг., предпринятой византийским императором Константином Мономахом, появилась мозаика, изображавшая Сошествие во ад с образами архангелов по сторонам (согласно описаниям паломников). Архитектура и мозаика ротонды Воскресения вдохновили многих европейских и византийских зодчих и художников; одна из копий ротонды находилась в соборе Аквилеи, а мозаикой с Сошествием во ад украсили в 1112 г. апсиду базилики Урсина в Равенне.

Во второй части главы приводится анализ содержащей много интересных деталей сцены «Страшный суд». Ее иконография, как и иконография «Сошествия во ад», византийская; отдельные ее элементы встречаются в других произведениях византийского искусства, но все вместе не встречаются больше ни в одном памятнике. Здесь внимание автора привлечено фрагмент с персонажами, горящими в аду. Среди них выделяется группа людей с длинными, ниспадающими на плечи волосами, прядью волос на высоком лбу и серьгой в ухе. Е.В. Лаврентьева сравнивает их изображения с литературными описаниями гуннов у позднеантичных и византийских авторов. Гунны – воинственный народ, принудивший к бегству людей, ставших впоследствии первыми жителями Торчелло. Она полагает, таким образом, что эпизод из реальной истории острова Торчелло мог стать предметом изображения в мозаике, однако, как признает и сама исследовательница, в отсутствие исторических источников эта гипотеза, к сожалению, не может быть подтверждена.

Представляется заслуживающей доверия другая гипотеза, высказанная в конце третьей главы: причиной объединения двух сцен «Сошествие во ад» и «Страшный суд»

на западной стене были эсхатологические ожидания, получившие широкое распространение в западном обществе в конце XI в.

В четвертой главе речь идет об иконографии мозаик южной капеллы собора. Она восходит к равеннским мозаикам VI в., прежде всего, церкви Сан Витале. Автор считает, что обращение к мотивам равеннских мозаик могло быть связано с памятью о епископе Виталии III, продолжившим в начале XI в., после своего предшественника Орсо Орсеоло, перестройку базилики Санта Мария Ассунта. С местной историей, возможно, связано и наличие образа св. Мартина Турского, которому, вероятно, был посвящен алтарь крипты. Такие события действительно вполне могли иметь место: в апсидах итальянских храмов часто изображали святых, мощи которых лежали в их основании, и епископов, строителей и реставраторов.

Несколько приводимых ниже замечаний не влияют на итоговую высокую оценку работы:

1. На с. 68 написано: «Характерным приемом в передаче поворота тела в образах конца XI – начала XII в. является придание бедру «яйцевидной», овальной или круглой формы посредством драпировок». Этот прием появляется гораздо раньше и без дополнительных уточнений по поводу его трактовки именно в данный период не может служить датирующим признаком.

2. Элисон Франц, автор единственной по сей день обзорной статьи об орнаментах в византийских рукописях, вышедшей в 1934 г., - женщина, а не мужчина, как следует из текста на с. 180.

3. Псалтирь Барберини создана вскоре после середины XI в., а не в IX.

4. При обозначении страниц в рукописях точки никогда не ставятся: fol. 16v, а не 16v.

5. Очень сомнительно, чтобы надпись из Евангелия от Иоанна (Ин. 14:9, 10:30) «Видевший Меня видел и Отца, Я и Отец – одно» «была направлена на просвещение иноверцев аваров» (с. 168).

6. Можно быть фланкированным чем-то, но не кем-то; слово «Анастасис» склоняется, если употребляется без кавычек как название сцены; мы говорим Латеран, а не Латерано, Павлин, а не Паолино.

Исследование Е.В. Лаврентьевой выполнено самостоятельно и профессионально, и, без сомнения, актуально для современной науки. Автор предпринимает попытку решения задач, его предшественниками либо не ставившихся, либо оставшихся нерешенными. Среди них - подробное описание стиля мозаик Торчелло второй половины XI – начала XII в.; осмысление причин соединения в одной огромной композиции важнейших для христианского искусства, но нигде ранее не объединявшихся сцен (Распятие, Сошествие во ад и Страшный суд); анализ исторических и культурных причин возникновения мозаичного ансамбля собора Санта Мария Ассунта в Торчелло. Автореферат и публикации по теме диссертации в полной мере соответствуют ее содержанию.

Диссертация Елены Валерьевны Лаврентьевой полностью отвечает требованиям пунктов 9 и 10 «Положения о порядке присуждения ученых степеней» от 24 сентября 2013 года, предъявляемым к кандидатским диссертациям, а автор, без сомнения, заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Официальный оппонент,
кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Сектора византийского искусства
Государственного института искусствознания



Подпись И.А. Орешкая
Удостоверяется. Нач. О.К. [подпись]

4

24.10.2014

[Самойлов]