

УТВЕРЖДАЮ

Директор Федерального
государственного бюджетного
учреждения культуры
«Центральный музей
древнерусской культуры и
искусства имени Андрея

Рублева»,
доктор искусствоведения,
профессор

Г.В. Попов

«20» октября 2014 г.

Отзыв ведущей организации на диссертацию
Лаврентьевой Елены Валерьевны
на тему «Мозаики собора Санта Мария Ассунта в Торчелло в контексте
искусства византийского мира в 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

Текст диссертации состоит из введения, вступительной главы, посвященной историографии, четырех основных исследовательских глав и заключения (217 стр., т. I) с приложением иллюстративного материала (146 стр., т. II).

Тема, взятая Е.В. Лаврентьевой для диссертации, чрезвычайно актуальна для медиевистики. Долгие годы мозаики Северной Адриатики: собора Св. Юста в Триесте, части декорации Сан Марко в Венеции, базилики Св. Урсиана (фрагменты) в Равенне и базилики Санта Мария Ассунта на о. Торчелло – считались учеными (С. Беттини, В.Н. Лазарев, А. Ньеро и др.) произведениями местного искусства, испытывшими влияние Византии. Среди многих исследователей, обратившихся к этой теме, только О. Демус выступал в своих работах, начиная с 1940-х гг., за исполнение мозаик Торчелло греческими мастерами. Исполнение всех названных ансамблей, как и частей мозаичного убранства базилики в Торчелло относили к разному времени, от XI до XIII в. Все исследования были основаны на анализе стиля мозаик. В последние десятилетия появились изыскания технико-технологического характера (И. Андрееску), где на основе этих новых данных мозаики Торчелло и других ансамблей Адриатики рассматриваются как памятники византийской монументальной живописи. Однако развернутых, комплексных работ, посвященных мозаичным ансамблям Северной Адриатики, где бы

суммировались данные, полученные на основе анализа стиля и иконографии мозаик, а также результаты технико-технологических исследований, исполнено не было. Диссертация Е.В. Лаврентьевой восполняет данную лауну медиевистики относительно мозаик Торчелло.

В вступительной главе автор со всей полнотой представляет историографию памятника. К достоинствам автора следует отнести интерес и уважение к завоевавшему относительно недавно свое место в искусствоведении технико-технологическому изучению произведений искусства. Однако выводы, которые делаются по результатам этих исследований Лаврентьева не считает истиной в последней инстанции, но подвергает их критическому рассмотрению. Так диссертант принимает выводы И. Андрееску о византийской технологии исполнения мозаик Торчелло, но высказывает сомнение в том, что на данном этапе технико-технического изучения средневековых мозаик можно выстроить четкую последовательность в различии химического состава смальт в пределах одного века и на этом основании датировать мозаики Торчелло, сравнивая их с датированными мозаиками Константинопольской Софии, как это предлагает И. Андрееску (с. 33).

В главе 1 представлены данные о реставрации и доделках первоначальных мозаик Торчелло в конце XII в.(1.2), и об их реставрации в Новое время (1.3). В результате в работе дано четкое представление о границах первоначальных мозаик и их доделок конца XII в., а также дополнений и поновлений Нового времени.

В гл. 2.1 доказывается на основе стилистического анализа атрибуция мозаик Торчелло как памятника византийского искусства, при этом дается разная датировка частям ансамбля: мозаики апсиды (фигуры апостолов) – конец XI в.; основной части западной стена базилики, как и мозаики южной капеллы – начало XII в.; фрагменты мозаики верхней части западной стены («Распятие»), нижней ее части («Богоматерь Оранта»), конхи апсиды («Богоматерь с Младенцем») и триумфальной арки (Благовещение) – концом XII в. Доделки Нового времени (фигуры архангелов в лоратных одеяниях на западной стене, отдельные части изображения фигур в композициях западной стены) в этой части исследования опускаются.

Детальное сравнение основной части мозаик Торчелло с византийскими мозаиками Дафни около 1100 г., послужившее основой для датировки и атрибуции мозаик Торчелло, проведено последовательно и детально. При этом показаны отличия мозаик Торчелло от памятника на греческой земле: в системе пропорций, в некоторой простоте приемов моделировки и колорита. Автором делается вывод о связи мозаичистов Торчелло не с аристократическим направлением византийского искусства, обладавшим несколько рафинированным художественным языком, а с «клерикальным», близким монашескому, более строгим в цветовых решениях и более лаконичным в приемах построения формы.

Последовательное сравнение с кругом византийских памятников константинопольского происхождения, исполненных в мозаичной технике, имеющих точную датировку исполнения («Деисус» из монастыря Ватопед на

Афоне 1109 г., «Комнины перед Богоматерью» на хорах Константинопольско Софии 1118 г.), позволила Лаврентьевой уточнить время исполнения основной части мозаик Торчелло началом XII в. Сопоставление с провинциальной византийской мозаикой из Серр (фрагмент «Евхаристии» с изображением апостола Андрея) начала XII в. дали возможность автору уточнить как время исполнения основной части мозаик Торчелло, так и их художественную ориентацию.

Датировку мозаик Торчелло началом XII в. автор удачно подкрепляет сравнением с византийской настенной росписью на Кипре: Панагии Форвиотиссы в Асину (1105/1106 г.), Панагии Амасту близ Анагри (начало XII в.) и церкви Св. Троицы монастыря Иоанна Златоуста близ Кутсовендиса (1092-1103 гг.) (гл. 2.2). Характерно, что все это памятники буквально первых годов XII в. Сопоставление мозаик Торчелло с византийской миниатюрой (гл. 2.3) дает дополнительные аргументы для предложенной датировки и атрибуции мозаик. В целом обращает на себя внимание широкий охват памятников византийского искусства, привлекаемых автором в качестве стилистических аналогий, а также знание научной литературы, как отечественной, так и зарубежной, посвященной данным памятникам. Диссертант умело использует метод сравнительного анализа стиля живописи. В результате предложенные датировка и атрибуция мозаик Торчелло убедительно доказаны в исследовании.

Полностью соглашаясь с авторской атрибуцией и датировкой мозаик Торчелло хотелось бы отметить некоторое отличие памятника от византийских монументальных ансамблей. В первую очередь это несколько диссонирующая разномасштабность фигур Христа и сопровождающих его архангелов (присутствовали и в первоначальной мозаике) как относительно самой композиции «Сошествие во ад», так и изображений в сценах Страшного суда. Нам кажется в этой чрезмерности размера верхней сцены, в желании ее выделить и подчеркнуть сказалась черта иной, не византийской культуры, а именно романики с ее несколько жесткой экспрессией. Для византийского художественного сознания чувство меры было все же определяющим. Это иное качество художественной стороны мозаик пришло, как нам кажется, от определенной ориентации византийских мастеров на романские памятники, вероятней всего, по желанию заказчика.

Автор подробно сравнивает мозаики Торчелло с другими мозаичными ансамблями Северной Адриатики (гл.2.1), выбирая для сопоставления изображения одной или сходной иконографии. Сравнение приемов построения формы внутри одного иконографического типажа весьма результативно и показывает схожесть приемов исполнения ликов Богоматери, Христа апостолов и ангелов в этих ансамблях. Автор приходит к выводу о том, что эта группа мозаик «стилистически однородна и создана в течении одного периода». Кроме того, эта «группа отмечена чертами единой выучки мастеров». Этот вывод исследователя, сделанный на достаточно большом материале убедителен и очень важен для общей характеристики мозаик Северной

Адриатики. Как справедливо утверждает Лавреньева, можно говорить о работе здесь «одних и тех же артелей или даже одной артели» мозаичистов (с. 87).

Соглашаясь в целом с этим выводом, мы все же видим ряд отличий мозаик Торчелло от других мозаичных ансамблей Северной Адриатики. Романская составляющая, на наш взгляд, более явно проявилась в этих ансамблях с их утрированной графикой в обрисовке ликов и драпировок, общей тяжеловесностью и экспрессией форм. Исходя из этой разности стиля, возможно, по нашему мнению, датировать эти ансамбли несколько более поздним временем, чем основную часть мозаик Торчелло. Греческим мастерам, прибывшим на Адриатику, понадобилось время для того чтобы понять вкус западного заказчика и приспособиться к нему, т.е. ввести в свое искусство черты романской живописи – что и отложилось в мозаиках Сан Марко и собора в Триесте. В то время как в основной части мозаик в Торчелло византийский стиль присутствует по большей мере еще в своем первоначальном виде, что доказывает и их большая схожесть с мозаиками Дафни, убедительно показанная в диссертации.

В иконографической части диссертации (гл. 3, 4) выдвинутые Е.В. Лаврентьевой положения представляются научно состоятельными и верными. Автор подробно рассматривает византийскую иконографию «Сошествия во ад» (гл. 3.1) и устанавливает, что сцена в Торчелло полностью соответствует второму по времени возникновения изводу этой сцены с триумфальным образом Христа. Именно с этой трактовкой образа Спасителя, по мнению А. Грабара, связано в Торчелло уникальное для данной иконографии изображение двух масштабных фигур архангелов по ее сторонам. Это, не приведенное в диссертации мнение известного ученого полезно в дальнейшем учесть автору, так как оно важно для понимания общего замысла композиции западной стены.

Иконографию «Страшного суда» в мозаиках Торчелло (гл. 3.2), вслед за другими исследователями, Е.В. Лаврентьева относит в византийскому варианту, разработанному и утвердившемуся в искусстве в XI в. Иконография находит многие аналогии в памятниках византийской монументальной живописи, иконописи и в миниатюрах, которые подробно рассмотрены в диссертации и сопоставлены мозаикой Торчелло, что позволило автору утверждать, что в «Страшном суде» италийской базилики отсутствуют какие-либо черты западной иконографии. Одновременно автор получил право заявить об уникальности для иконографии этого сюжета мотива, который, как считает автор, «был задуман лично создателем мозаик: изображение иноверцев, язычников и мусульман, горящих в аду» (с. 152).

Диссертант основательно доказала, что композиция «Сошествия во ад» появляется в мозаиках западной стены базилики в Торчелло как воспроизведение главной иконы иерусалимской Ротонды Анастасис. Данная тема органично соединялась с грандиозной картиной Второго Пришествия Христа и Страшного суда, как считает автор, по замыслу заказчика. Это было творческим ответом неизвестного нам по имени местного епископа на реалии времени, завоевание крестоносцами Иерусалима и ожидание западными

христианами наступления конца мира, которое должно произойти, согласно Писанию, после освобождения Св. Града. Лаврентьева приводит интереснейшие исторические материалы, свидетельствующие об умонастроении людей того времени (при этом следует отметить настойчивость автора в обретении качественных профессиональных переводов латинских текстов, необходимых для данной темы).

Сцена «Сошествие во ад», как и грандиозная композиция Страшного суда, являются, как доказала в своем исследовании Е.В. Лаврентьева, частями единой программы, развернутой на западной стене базилики Торчелло и разработанной заказчиком. Однако мозаики южной капеллы как органические части этой программы, на наш взгляд, недостаточно оценены автором.

Так автор связывает надпись в конце южной капеллы, являющейся парафразом текста св. Паоло, патриарха Аквилеи VIII в.: «В лицах троичен Бог, и в божестве един. Он засекает землю, наполняет море, освещает небо» – с памятью о просвещении этим святителем живших по соседству с землями Венето и беспокоивших ее жителей набегами аваров. Возможно, память об этих событиях существовала на Торчелло, но сомнительно, что она была столь яркой и определяющей для программы мозаик, созданных в начале XII в. Скорее в этой надписи можно видеть апологию христианства, торжество победы над язычниками, что приобрело актуальность после освобождения Иерусалима крестоносцами. Собственно, этот акцент главный и в изображении Христа-Триумфатора в сцене «Сошествие во ад», и иноверцев среди грешников в мучениях Ада.

По мнению Лаврентьевой, по настоянию заказчика представлены изображения святителей Римской Церкви в апсиде южной капеллы. Их иконография сугубо западная. Но и изображение Христа на троне в конхе апсиды южной капеллы также во многом принадлежит западному миру. Причем мы далеко не уверены, что этот вариант иконографии можно назвать «ангельским Деисусом», как его определяет автор, скорее архангелы здесь являются собой традиционных стражников у трона Христа – композиция, распространенная в V–VI вв. в храмах Равенны и Рима. Ее источник – это и имперская иконография и эсхатологические тексты, в том числе Апокалипсис (Андре Грабар). Но, главное, двойное изображение Христа в мозаиках капеллы, в историческом типе и символическом, как Агнца, являются характерными для западных монументальных программ. Это образы, связанные с заключительной частью Апокалипсиса, видением Нового Иерусалима, где царят Христос Вседержитель, «сидящий на престоле», и Агнец (Апок. 21: 22, 22:5). Тема Апокалипсиса постоянно присутствовала в западных живописных ансамблях. Сочетание двух дополняющих друг друга образов, Христа в историческом облике (стоящим или сидящим на троне или на «шаре Вселенной») и Агнца мы встречаем как в ранних памятниках Рима (самый яркий и безусловный пример – мозаики апсиды и триумфальной арки базилики Санта Прасседе, IX в., где тема Апокалипсиса развернута), так и в эпоху романики (фрески апсиды и триумфальной арки Сан Джованни а порта

Латина, 1199 г.). Ангельские изображения также всегда присутствуют в них. Ранние мозаики Равенны верны той же схеме, в том числе мозаичный ансамбль Сан Витале, где изображение в апсиде Христа в историческом типе (в данном случае юного), сопровождаемого ангелами и святыми, дополнено изображением Агнца в райских кущах на своде.

Образы Будущего Века были особенно близки современникам Первого крестового похода с их обостренным чувством ожидания близкого конца мира. Эсхатологические настроения общества после завоевания Иерусалима прекрасно показала Е.В. Лаврентьева в своей работе. Таким образом, мозаики южной капеллы с их темой Нового Иерусалима органично дополняют видение Страшного суда в нефе базилики, тем более, что обе эти темы восходят к дополняющим друг друга пророческим текстам Нового Завета (Мф. 24: 29-31, 25: 31-45; Лк. 21:25-28; Мк.: 13: 24-27; Апок.20: 11-15, 21: 1-27, 22: 1-5).

Повторение на своде капеллы декора церкви Сан Витале автор объясняет желанием заказчика проявить память о епископе строителе Виталии III. Не исключая этой составляющей в замысле декорации свода южной капеллы, мы все же думаем, что многое в этом замысле, помимо общей апокалиптической темы, было вызвано необыкновенно активным обращением западного мира в XI-XII вв. к искусству раннего христианства, о чем писали многие исследователи (наиболее обстоятельно, Helen Toubert). Движение по возрождению раннехристианского искусства, связанное с общей реформацией Римской Церкви, возрождение в ней силы и славы раннехристианской Церкви, началось в XI в. в Южной Италии, идеями и деяниями настоятеля бенедиктинского монастыря Монтекассино Дезидерия, избранного папой в 1084 г. под именем Виктора. Это идея захватила вскоре и Рим. Усилия многих пап и после недолгого понтификата папы Виктора были направлены на постройку церквей по раннехристианскому образцу и украшению их мозаикой, в которой повторяются темы и орнаментальная декорация раннехристианского Рима. Самый яркий тому пример – верхняя церковь Сан Клименте в Риме. Богатая мозаичная декорация ее апсиды (начало XII в.), с пышными завитками аканта, населенными птицами и зверями (в определенной мере аналогия декору своду южной капеллы Торчелло) является повторением мозаики конхи апсиды Латеранского баптистерия V в. (Helen Toubert).

Это особое направление искусства папского Рима достигло, конечно, и патриархат Градо, в который входила большая часть области Венето (в том числе и о. Торчелло) и который с XI в. жил единой религиозной жизнью с Римом. Идее возрождения искусства раннего христианства был причастен, по нашему мнению, и заказчик мозаик. Как показала Лаврентьева, не только композиция свода южной капеллы, но и изображение в ее апсиде Христа Средовека на троне с ангелами по сторонам также восходит к ранним мозаикам Равенны (церковь Сан Микеле ин Аффричиско около 545 г., ныне в музее Боде в Берлине).

В представленной диссертации поднят интереснейший вопрос о роли заказчика в средневековом искусстве, который считался в Средневековье соавтором художника. Один из теоретиков учения о византийском образе,

патриарх IX в. Никифор определял заказчика как «созидательную причину» всякого произведения, в то время как художник являлся его уже последующей «органической причиной».

Диссертант наглядно продемонстрировала нам реальность взгляда средневекового автора на творческий процесс, характерный для средневекового искусства, показав вклад заказчика, неизвестного нам по имени местного епископа, в создание мозаик Торчелло. Индивидуальность и оригинальность его замысла вполне позволяют признать этот вклад самостоятельным творчеством.

Созданная заказчиком программа ансамбля мозаик Торчелло напитана идеями западного мира. Однако, как доказывает диссертант, иконография и стиль мозаик Торчелло в основном византийские. Согласно заключительному выводу Е.В. Лаврентьевой, западные идеи выражены в мозаичном ансамбле Торчелло языком византийского искусства. И это заставляет размышлять о методе работы византийских художников, о глубине понимания ими чужого замысла и творческой способности его выражения. Как всякая серьезная работа, диссертация Е.В. Лаврентьевой ставит новые проблемы перед наукой.

Высказанные нами выше замечания ни к какой мере не ставят под сомнение значимость диссертационного исследования Е.В. Лаврентьевой и относятся скорее к дальнейшему этапу ее работы над мозаиками Торчелло с целью их последующего монографического издания.

Диссертационное исследование Елены Валерьевны Лаврентьевой полностью отвечает требованиям, предъявляемым к кандидатским диссертациям, а ее автор заслуживает присуждения ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 – изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура.

Автореферат диссертации отражает содержание исследования.

Отзыв составлен кандидатом искусствоведения Л.М. Евсеевой.

Отзыв обсужден и одобрен на заседании научно-исследовательского отдела Федеративного государственного бюджетного учреждения «Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева» 23 октября 2014 года.

Протокол заседания № 4 от 23 октября 2014 г.

Зав. отделом Л.М. Евсеева

Подпись руки Л.М. Евсеевой заверяю

Л. Евсеева

Л. Евсеева

Лаврентьевой Е.В.

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение
«Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева»
ОБЩИЙ ОТДЕЛ