

Отзыв официального оппонента на диссертационную работу Светланы Николаевны Татарченко «Роспись церковей монастыря Кинцвиси в контексте грузинского и византийского искусства», представленную на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 — изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура.

В центре внимания автора настоящей диссертации искусство Грузии времени ее высочайшего расцвета — эпохи царицы Тамары (рубеж XII–XIII вв.). Взаимопроникновение византийского и грузинского начал — в фокусе внимания исследователя.

Грузинское участие в византийской истории фиксируется с раннего времени. Грузины служат византийскому императору в качестве военачальников, постригаются в монахи на византийских территориях и основывают монастыри вдали от родины (например, Бачковский монастырь в Болгарии, основанный Григорием Бакуриани в 1083 г., Крестный монастырь в Иерусалиме VI в., монастырь Ивирон на Афоне X в., монастырь в Романе под Константинополем, основанный Илларионом Грузином в сер. IX в.). Грузинские мастера проходили обучение в мастерских Константинополя, Синайского монастыря (Иоанн Тобаби), обширное присутствие грузин в Средние века фиксируется на Афоне и в Иерусалиме. Проникновение грузин в византийскую культуру было столь глубоко, что историки искусства не всегда в состоянии определить руку приезжего художника в том или ином произведении (например, в Бачково).

С другой стороны, собственно грузинская живопись и архитектура (как показывают современные исследования), как и искусство Древней Руси, испытывало спорадические византийские влияния на протяжении многих веков. Также как на Русь, в Грузию не раз приезжали греческие художники, иногда источники доносят до нас информацию об этом, иногда умалчивают. Отсюда вытекает целый ряд проблем — выявления как своеобразия грузинского искусства так и, одновременно, присутствия византийских черт в том или ином памятнике

как монументальной живописи, так и миниатюры (рукописи группы «Коккиновафского мастера» в Институте рукописей в Тбилиси XII в.).

В настоящей диссертации эти проблемы решаются на примере росписей двух церквей монастыря Кинцвиси — одного из главных памятников эпохи царицы Тамар. Достоверность положений, выдвинутых в работе, подтверждается анализом, не зависимым от влияния какой-либо национальной школы, склонной преувеличивать национальные особенности памятников. К сожалению, до сих пор кавказские историки искусства склонны не видеть византийскую составляющую своего искусства в полном объеме и история искусства в Грузии сохраняет отчасти «автохтонный» характер, даже несмотря на появившуюся после окончания советского периода возможность видеть византийские памятники, работать в западных библиотеках и общаться с зарубежными коллегами. Актуальность настоящей работы заключается в попытке объективно взглянуть на предмет исследования со стороны. В этом отношении исследование С.Н. Татарченко соотносится с тем пристальным вниманием к проблематике грузинского искусства, которое характерно для работ целой плеяды современных отечественных ученых, обращающихся последние годы к архитектуре и живописи Грузии, таким как А.Л. Саминский, Л.М. Евсеева, А.Ю. Виноградов, Д.Д. Елшин, Д.В. Белецкий, С.В. Свердлова, А.-М. Макарова и автор настоящей рецензии.

Диссертация С.Н. Татарченко — это монографическое исследование росписей двух церквей Кинцвисского монастыря. Обе церкви не раз становилась предметом изучения, в частности, главному храму монастыря — церкви святителя Николая — посвящена относительно недавняя, 2006 г., диссертация М. Дидебулидзе, а малой церкви Богородицы — диссертация 1994 г. Н. Симонишвили. Однако автор настоящей работы в значительной степени пересматривает положения своих предшественников, внося собственный личный вклад в разработку проблем, связанных с этими памятниками. Особенно это касается работы Н. Симонишвили, давшей в своей работе совершенно неверную датировку росписям церкви Богородицы. Автор настоящей диссертации,

подробно рассмотрев уникальную иконографию памятника, введя ее в контекст византийской литургической полемики XII в., а также дав свою оценку стиля Богородичной церкви, предлагает совершенно новую датировку росписей — нач. XIII в. Что же касается соотношения с диссертацией М. Дидебулидзе, то и здесь С. Татарченко предлагает свой взгляд на проблему, в значительной степени дополняет и пересматривает иконографический ряд и вносит новые «византийские» акценты в рассмотрение стиля.

Диссертация состоит из Введения, двух предварительных разделов, посвященных истории Кинцвисского монастыря и историографии темы, двух основных глав, Заключения и Библиографии. К тексту приложен Альбом иллюстраций. Проблематика истории искусства представлена в работе на широком культурно-историческом фоне, привлечены все возможные современные и более поздние исторические источники, имеющие отношение к рассматриваемому памятнику и эпохе, в которую он был создан.

В первой части 1 главы дан подробнейший разбор иконографии ц. св. Николая, с аналогиями из грузинского и византийского искусства (количество приводимых примеров не счесть), с глубокими иконографическими очерками каждого сюжета, уходящими вглубь веков и их осмыслением в общей системе росписи. Проанализирован порядок расположения сцен, связи между циклами (евангельским и ветхозаветным), набор святых в росписи, надписи. Программа осмысляется в контексте как грузинского, так и византийского искусства: показано, что если в зоне купола сохраняются грузинские предпочтения (тема креста, Деисис, образы мучеников), восходящие к древней традиции, то цикл праздников, как и декорация апсиды, соответствует в целом византийской системе. Интересны акценты, поставленные автором на осмыслении ветхозаветных сцен в Кинцвиси: Трех отроков в печи в связи с историей ктитора и Древа Иессеева в связи с почитанием Давида как предка царского рода. Также предложена новая реконструкция недостающих сцен никольского цикла, и в противовес Дидебулидзе предложено видеть на одном из сводов еще одну сцену цикла св.

География. Анализируя иконографию фигуры пяти святителей в северо-западном компарimente, автор отводит мнение Дидебулидзе, считавшей, что здесь изображен Вселенский собор; критикует ее «форсированное» мнение об антимонифизитской направленности росписи, соглашаясь, напротив, с идеей о личных мотивах еп. Антония заказать строительство и роспись храма в честь святителя Николая.

Описание стиля росписей, данное во 2 разделе 1й главы производит впечатление большой структурности; описаны техника и манеры нескольких мастеров, работавших в храме.

Фрески главного храма Кинцвиси сравниваются со всеми сохранившимися грузинскими ансамблями эпохи царицы Тамар, такими, как Вардзия 1184–1186 гг., Тимотесубани 1205–1215 гг. (памятник, наиболее близкий стилистически, как предполагает автор, и возможно, созданный теми же мастерами чуть позднее), Бертубани, а также с армянским халкидонитским ансамблем Ахталы. Среди других сравнений — икона Пантократора начала XIII в. из Местии, рукопись Слов Григория Назианзина (Тбилиси). Очень интересной нам показалась ретроспектива, предложенная автором диссертации, позволяющая увидеть, какие черты были восприняты из грузинской традиции более раннего времени (в частности, графичность, особая любовь к рисунку).

В работе в качестве грузинского контекста используются также малоизученные росписи времени правления Тамары и Георгия III Лаши, как например, Озаани, а также росписи, датировка которых поменялась в процессе новейших исследований (Бетания) — автор ориентируется на самые новые данные. К сожалению, автор не рискнула описать подробнее почти не изданные и малоизученные памятники, относимые ею к местному направлению, менее чем Кинцвиси, связанному с византийским искусством, такие как Павниси, Икорта, Икви, Крестовая церковь в Шио-Мгвиме, только назвав их в своей работе. Однако, некоторым оправданием может служить плохая и малая сохранность этих ансамблей, нерасчищенность их фресок.

Византийский контекст представлен памятниками, созданными около 1200 г., причем как фресками, так и иконами. Явление искусства рубежа веков достаточно хорошо изучено, и здесь автор опирался на фундаментальные труды своих предшественников (В. Джурича, Д. Мурики, О.С. Поповой и др.). В этом разделе роспись Кинцвиси сравнивается с византийскими аналогиями, подчеркивается образная составляющая памятника, близкая ее столичным прототипам. Ближе всего оказываются фрески Студеницы и монастыря св. Неофита на Кипре, мозаическая икона Одигитрии с Синая нач. XIII в., иконы св. Евфимия, св. Екатерины, Моисея, получающего скрижали (все на Синае) и др. Этот ряд выглядит вполне убедительным, а сопоставления логичными. Показано образное единство кинцвисской росписи в отличие от студеницкой, в которой есть два типа образов. Подчеркнута сознательная ориентация художников на свои, грузинские ансамбли XI–XII вв., такие как Аteni и Гелати, давно имевшая место традиция сосуществования в рамках одной мастерской или артели художников-грузинов и греков. Дано в целом точное определение явлению кинцвисской росписи – не подражающей Византии, но следующей основному из направлений византийской живописи нач. XIII в. и при этом отдающей дань местной грузинской традиции. Группа росписей времени Тамар рассматривается как один из вариантов «на тему» собственно византийской живописи. Единственное, что остается все же неясным из текста этой главы – кто были по национальности художники Кинцвиси? Ответ на этот вопрос, однако, обнаруживается в заключении среди основных выводов.

Особенно ценной по новизне представленного анализа и выводов представляется вторая глава работы, посвященная Богородичной церкви монастыря. Разброс существовавших до сих пор мнений о времени создания ее росписи был огромным – от первой половины XIII в. до нач. XV в. (в византийском искусстве мы не знаем такого разброса датировок), и только настоящее исследование убедительно показывает, что эти фрески могут быть вписаны в контекст искусства эпохи царицы Тамары. Датировка около 1200 г. и до росписей

главного храма монастыря основана на тщательном анализе как стиля (в котором автор обнаруживает отголоски динамического стиля XII в.), так и уникальной иконографии апсиды этой церкви. Центральный сюжет ее — Христос, возносящий крестообразный литургический хлеб и херувим, простирающий руки к нему — абсолютно уникален, однако, как верно подчеркивает автор, мог возникнуть только в контексте той литургической полемики, которая велась на протяжении второй половины XI — нач. XIII в. в Византии. Очевидно, богословская проблематика этих споров была известна и в Грузии, породив уникальную иконографию ц. Богородицы. Впервые сюжет апсиды рассматривается в контексте грузинских аналогий (не близких, конечно). Хотелось бы подчеркнуть личный вклад автора диссертации (демонстрирующего свое богословское образование и эрудицию) в разработку этой проблемы, имеющей большую библиографию.

К мелким недостаткам работы относятся:

На с. 30 вместо «Дмитриевский собор во Владимире» написано «Дмитровский собор».

На с. 41, говоря о жесте Христа в куполе, автор называет его благословляющим и подчеркивает особенность — рука отведена в сторону; в качестве аналогий приводятся примеры из раннехристианских памятников, таких как Оснос Давид в Фессалонике и др. Хотелось бы заметить, что жест в ранних памятниках представляет собой не благословение, а раскрытую ладонь, обращенную к зрителю. Почерпнутый из императорского церемониала и репертуара риториков этот жест означал скорее триумф и призыв к началу речи. Вряд ли стоит считать его прямой аналогией.

С. 44, прим. 99. В вышедшей в этом году статье А.В. Захаровой фрески купола Ишхани датируются не 960-ми, как считали Н. и М.Тьерри, а первой четвертью XI в. Нужно заметить, что собор в Ишхане практически весь был перестроен незадолго до 1027–1032 гг.

С. 55. Не могу согласиться с утверждением, что расположение Евхаристии в Бачково в виме связано с грузинским акцентом в этой программе — очевидно, что апсида этого храма невысока и места в алтаре для регистра с Евхаристии просто не было, отчего эта сцена и оказалась вынесенной на стены вимы.

С. 74. Невозможно согласиться с датировкой Дейр эс-Сурьяни в Египте концом XII в.! Как показал К. Иннеме, второй слой росписи с композицией Благовещения относится к VIII в., а к XIII в. относится четвертый слой.

На с. 78 указано, что из источников мы знаем, что по заказу Мануила Комнина и короля Амальрика в базилике Рождества Христова в 1167-1169 гг. были созданы мозаики с изображением праотцев. Надо заметить, что мозаика с 7 полуфигурами предков Христа сохранилась до нашего времени.

На той же странице фрески ц. Богородицы Левишки даны с датой 1310-1313 гг., тогда как они датируется 1307–1313 гг.

С. 105, прим. 322. Куртя де Арджеш после выхода в свет статьи А. Димитриеску датируется не серединой XIV в., в 1360-ми гг., а второй слой — началом XV в. и принадлежит к Моравской школе.

Эти мелкие замечания никак не умаляют ценность представленной работы, сугубо академичной как по оформлению, так и по стилю.

В целом выводы автора диссертации представляются вполне обоснованными, подкрепленными достаточной и логичной аргументацией. Диссертация носит законченный характер и может быть опубликована в качестве монографии о росписях в Кинцвиси. Результаты работы имеют большую практическую значимость и могут использоваться как в научной, так и в преподавательской деятельности.

Итак, диссертация С.Н. Татарченко соответствует требованиям Положения о порядке присуждения научным и научно-педагогическим работникам ученых степеней и присвоения научным работникам ученых званий. Автор, безусловно,

заслуживает присуждения искомой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.04 «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура».

Содержание автореферата соответствует тексту диссертации.

Официальный оппонент

Е.А. Виноградова,

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории христианского искусства Факультета церковных художеств Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета

Подпись Виноградовой
Елены Александровны (Ф.И.О.) заверяю
Начальник отдела
кадров Зайцева Н.В. Зайцева

