

Необходимо отметить, что в обширном списке литературы, использованной автором, чрезвычайно слабо представлены труды славянских ученых и совершенно отсутствуют работы советских византистов.

В целом, книга Л. Брейе свидетельствует о том, что современная западноевропейская историография Византии сделала слишком незначительные успехи и сильно отстает даже от достижений дореволюционного русского и тем более советского византиноведения. И вряд ли можно согласиться с утверждением автора предисловия к книге Л. Брейе — Анри Берра (стр. V) о том, что византийский мир является тем обширным полем, широко простирающимся во времени и пространстве, где историкам Франции в лице Рамбо, Шлюмберже, Диля, Милле и Луи Брейе принадлежит исключительная слава его возделывателей, пожинающих обильный урожай. Отдавая должное заслугам французского византиноведения в прошлом, необходимо констатировать, что в настоящее время французское византиноведение переживает упадок, подобно всей буржуазной науке Запада, что особенно наглядно видно на примере труда Л. Брейе. Это лишний раз показывает, что византиноведение, как и всякая другая наука, может развиваться только на основе марксистско-ленинской методологии.

Э. В. Удалцов

GABRIEL MILLET AND D. TALBOT RICE. BYZANTINE PAINTING AT TREBIZOND

London 1936. 182 стр. и LVII фототипий

Если не считать античного греческого искусства, то византийское искусство, пожалуй, более всего пострадало от разрушений времени. Весь тот богатейший художественный мир, центром которого был Константинополь, задававший тон на протяжении почти всей эпохи средних веков, дошел до нас лишь в жалких фрагментах, в ряде случайно уцелевших памятников миниатюры, монументальной живописи, керамики, скульптуры, эмали и шитья. Особенно неблагоприятно обстоит дело с памятниками византийской фресковой живописи. Большая часть их безвозвратно погибла, сохранившиеся же росписи обычно продолжают разрушаться в заброшенных зданиях, лишенных элементарного надзора. Работа Милле и Тальбот Райса посвящена византийским росписям Трапезунта. Правда, публикуемые здесь росписи отличаются не только плохой сохранностью, но

и довольно посредственным качеством, однако взятые в целом, они все же освещают основные этапы в развитии одной из крупнейших провинциальных школ Византии.

Работа о трапезунтских росписях входит в состав серии, публикуемой Лондонским институтом истории искусств (Courtauld Institute Publications on Near Eastern Art), и объединяет в себе результаты двух научных экспедиций — французской от 1893 г. и английской от 1929 г. Так как большинство церквей, в которых находятся росписи, используются либо как мечети, либо под жилье, то это, естественно, приводит к их гибели от разъедающей их копоти, побелки и различных механических повреждений. Целый ряд фресок, которые Милле видел еще в 1893 г., в настоящее время уже безвозвратно утрачены. В этих условиях точная их фиксация, хотя бы даже словесная, дает очень много для науки. Конечно, было бы гораздо эффективнее воспроизвести все фрагменты в хороших репродукциях и предварительно расчистить росписи от записей, копоти и побелки, как это теперь систематически практикуется у нас в СССР, но подобного рода работа потребовала бы огромных затрат, а главное, особого реставрационного режима, создать который были не в силах участники обеих экспедиций.

Самыми ранними трапезунтскими росписями являются два фрагмента „Снятие со креста“ и „Оплакивание“ в церкви св. Анны, возникшие еще в XII в., и фрески св. Софии, относящиеся, вероятно, к XIII в.

В 1916 г. Софийские росписи начал расчищать Ф. И. Успенский, но принужден был прервать свою работу. Фрески украшают виму, наос и внешний портик. Среди изображений мы встречаем фигуры святых, Деисус и отдельные сцены из жизни Христа. Качество письма очень высокое. По своему общему характеру оно указывает скорее всего на XIII в., когда новый Палеологовский стиль еще не был занесен из Константинополя в Трапезунт. Из всех публикуемых Милле и Райсом фрагментов остатки фресок св. Софии, без сомнения, наиболее значительны. Особенно они интересны в том отношении, что в них уже можно почувствовать те новые тенденции (движение и живописность трактовки), нарастание которых приведет в дальнейшем к сложению зрелого Палеологовского стиля.

Ближайший по времени возникновения фресковый цикл Трапезунта — росписи Теоскепастос — уже целиком отмечены печатью палеологовских влияний. Милле ошибочно относит их к 1376 г., гораздо вероятнее, что они возникли на протяжении первой половины

XIV в. На это указывают динамика их композиционного построения и широкая живописная манера письма, обычно уступающая место гораздо более сухой трактовке в памятниках последней четверти XIV в.

Все остальные росписи Трапезунта относятся к более поздней эпохе. Часть из них возникла еще на протяжении XIV в. (церковь св. Анны, верхняя западная капелла церкви св. Саввы, церкви св. Евгения Хрисокефалос), часть в XV—XVI вв. [церковь св. Анны, восточная (1411), нижняя западная и верхняя западная капеллы церкви св. Саввы,¹ капелла в колокольне св. Софии (1443—1444), росписи сводов главной церкви монастыря в Сумела, церковь в Курт Боган], часть в XVII—XVIII вв. [верхняя западная капелла церкви св. Саввы — капелла св. Стефана (1622) и церковь армянского монастыря Каймаклы, главная церковь и капелла монастыря в Сумела]. Милле и Райс подробно описывают все дошедшие до нас росписи, анализируют надписи, иконографию, рисунок и колорит. Отмечая в иконографии ряд восточных черт, сближающих трапезунтские фрески с росписями Каппадокии, авторы одновременно правильно подчеркивают преемственность этих фресок от чисто константинопольской традиции, которая дает о себе знать как в иконографии, так и в стиле. За двумя-тремя исключениями (кстати говоря, носящими, в моих глазах, весьма спорный характер), Милле и Райс не склонны усматривать в трапезунтских росписях следы западного влияния, что лишний раз подтверждает ошибочность концепции тех исследователей, которые стремились вывести весь „Палеологовский ренессанс“ из западных источников.

В заключительной части Тальбот Райс затрагивает интересную проблему — проблему фасадной росписи. Обычай украшать внешние стены церквей фресками получил особенно широкое распространение в Румынии. Аналогичные фасадные росписи встречаются и в Трапезунте (церковь св. Анны, Накип-Джами, Курт Боган, Сумела). Стриговский возводит подобного рода фасадные росписи к рельефам и стукковым декорациям маздаистических храмов.

¹ Росписи капелл церкви св. Саввы, именуемой местными жителями Кирк-Батаал, представляют собой сложный конгломерат из разновременных наслоений. Райс, без сомнения, слишком упрощает проблему их датировки, когда, в частности, относит все росписи нижней западной капеллы к XV—XVI вв. Часть из них (как, напр., „Преображение“, отдельные головы святых и др.) возникла не позднее XII—XIII вв., на что ясно указывает их стиль, связанный с Комниновскими традициями. Ср. Алпатов. Византийский Временник 1923—1926, стр. 61—62.

Оставляя вопрос о генезисе этого явления открытым, Райс, тем не менее, полагает возможным считать его чисто восточным обычаем, о чем, в частности, свидетельствуют также рельефы армянских храмов и южного фасада св. Софии в Трапезунте. С Кавказа данный обычай был занесен как в Россию, так и в Румынию, где он приобрел особую популярность.

Милле и Райс отмечают нарастание архаических черт в трапезунтских росписях XV—XVIII вв., особенно если сопоставлять их с фресками XIV в. Они ставят это в связь с падением Константинополя, влияние которого на Трапезунт прекратилось после оккупации его турками. Тем самым старая восточная подоснова трапезунтского искусства получила возможность вновь выступить на первый план. Подобное объяснение представляется мне лишь наполовину верным, ибо не следует забывать, что само константинопольское искусство проделало на протяжении второй половины XIV — первой половины XV в. большую эволюцию в сторону своеобразного „неоклассицизма“ и изживания всех живописных элементов ранне-Палеологовского стиля. Милле связывает эти новые сдвиги с воздействием Критской школы, но мифическая Критская школа здесь ни при чем. Все эти сдвиги в сторону нарастания застылости, линейности, неподвижности произошли в недрах самого константинопольского искусства, причем они логически проистекают из социальных сдвигов конца XIV в., когда в Византии наступила политическая и церковная реакция. Росписи Цаленджихи, исполненные в 1384—1396 гг. константинопольским мастером Мануилом Евгеником с помощью двух грузинских художников, — ярчайший памятник этого „неоклассического“ стиля. И поэтому я склонен связывать большую сухость трактовки в трапезунтских росписях от 1411 г. (восточная капелла церкви св. Саввы) и 1443 г. (капелла в колокольне св. Софии) с общим процессом развития самого константинопольского искусства, а не с одним только усилением местных восточных элементов, объясняемым прекращением константинопольских влияний на Трапезунт.

Книга издана хорошо. Приходится лишь пожалеть, что снимки недостаточно удовлетворительны: они захватывают слишком большие поверхности, в силу чего почти пропадают детали.

Это тем более досадно, что в византийском искусстве огромную роль играют головы, обладающие изумительной выразительностью. А таких детальных снимков, взятых в крупном плане, в книге как раз очень мало, вследствие чего стилистические анализы авторов не всегда доходят до читателя.

Работа Милле и Гальбот Райса, представляющая публикацию нового материала, войдет в основной фонд книг по истории византийского искусства, тем более что в ней освещается такой актуальный вопрос, как вопрос о провинциальных школах византийской живописи.

В. Н. Лазарев

H. BUCHTHAL—O. KURZ. A HAND LIST OF ILLUMINATED ORIENTAL CHRISTIAN MANUSCRIPTS. THE WARBURG INSTITUTE

London, 1942. 120 pp.

Вышедший в издании лондонского Института Варбурга справочник по восточно-христианским рукописям несомненно явится настольной книгой в библиотеке любого исследователя не только восточно-христианского, но и византийского искусства. Авторы справочника — Бухталь и Курц — собрали весь материал по восточно-христианским рукописям до XVI в. Они разбили манускрипты на семь групп: А — сирийские; В — арабские; С — коптские; D — нубийские; Е — эфиопские; F — армянские; G — грузинские. В пределах каждой группы рукописи, снабженные обширной библиографией, расположены в порядке алфавита книгохранилищ. В конце дан указатель точно датированных манускриптов.

Было бы большой и принципиальной ошибкой стирать границу между восточно-христианским и византийским искусством. Каждое из них развивалось своим путем, имело свои традиции, обслуживало свои социальные круги. Но, с другой стороны, было бы неверно совершенно отрывать восточно-христианское искусство от византийского и трактовать их порознь. Между ними существуют тысячи связующих нитей, и мы отлично знаем, что не только Константинополь влиял на восточные провинции, но и эти последние оказывали определенное воздействие на столицу Византийской империи, способствуя тому, что ее отрывавшееся от народных корней искусство приобретало более живой и полнокровный характер. Еще теснее связь между восточно-христианской и византийской иконографией. У них единый источник, и если теперь легко устанавливаются различные иконографические традиции соответственно различным школам, то всегда приходится помнить и о том общем, что их объединяет и что позволяет им так легко друг на друга