

чи ряда параллелизмов между фресками Джотто и мозаиками Кахриэ Джами лежит пропасть. Поэтому заложенные в мозаиках и росписях Кахриэ Джами принципы не смогли получить на византийской почве дальнейшего развития, а после победы исихастов мы даже наблюдаем движение вспять. В Италии же и в Нидерландах реформа Каваллини, Джотто, Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио логически привела к реформе Брунеллески, Донателло и Мазаччо, а нарастание натуралистических тенденций в поздне-готическом искусстве нашло себе завершение в творениях Клауса Слютера. Мастера из Флемалы и братьев Ван Эйков.

Было бы конечно неверно расценивать мозаики и фрески Кахриэ Джами, пользуясь критериями проторенессансного реализма, а тем более реализма зрелого ренессансного искусства. Это разные явления, сложившиеся в различной исторической обстановке и в различной социальной среде. Но сопоставление этих явлений представляется нам вполне правомерным, поскольку оно помогает уяснить их специфику и их историческое место. И, конечно, не случаен тот факт, что мозаики Кахриэ обнаруживают такую большую стилистическую близость к мозаикам Панагии Параклитиссы в Арте (первая половина 90-х годов XIII в.), церкви св. Апостолов в Солуни (1312—1315 гг.), Фетиэ Джами (ок. 1315 г.), Вефа Килисе Джами (вторая четверть XIV в.). Когда к концу XIII столетия палеологовский стиль сложился в своих основных чертах, он оказался вскоре канонизированным, а тем самым загнанным в прокрустово ложе догмы. В этом была его трагедия. Поэтому его наиболее ранние памятники (конца XIII — первой четверти XIV в.) представляют наибольший интерес. В них есть еще та нервность, то беспокойство, та порывистость, которые позднее уступят место в Константинополе бесстрастному академизму. Таково историческое место мозаик и фресок Кахриэ Джами — крупнейшего декоративного ансамбля Константинополя. И все мы обязаны профессору Эндервуду тем, что этот замечательный памятник стал, наконец, широко доступным благодаря образцовой публикации ученого.

В. Н. Лазарев

G. MATHEW. BYZANTINE AESTHETICS.

London, 1963, 169 p. + 25 pl.

Вслед за вышедшей десятью годами раньше книгой П. Михелиса¹ «Византийская эстетика» Дж. Мэтью посвящена интересной и до сих пор мало разработанной теме об общетеоретических и, в частности, эстетических проблемах византийского искусства. Эта книга — результат тридцатилетнего труда автора в области византийской археологии и изучения византийской истории, философии и теологии. Большой материал, извлеченный Мэтью из письменных источников, позволяет судить об этапах сложения и развития византийской художественной мысли и ее отражении в памятниках искусства. Любопытны и многие частные выводы и наблюдения автора, хотя порой они мало обоснованы и спорны.

Книга состоит из двенадцати глав, расположенных в хронологическом порядке, но каждую из них можно рассматривать как отдельный очерк. К книге приложены отнесенный в конец ссылочный аппарат, индекс, хронологическая таблица правления византийских императоров и краткая библиография.

В первой главе («Византийская эстетика») кратко изложены те проблемы, которые ставятся и решаются в книге. В самом начале автор останавливает наше внимание на четырех факторах, решающим образом повлиявших, по его мнению, на формирование византийской эстетики: это античные вкусы, математический подход к прекрасному, интерес к оптике, приведший к изысканиям в области перспективы и освещения, и мистицизм (стр. 1). Реминисценции классических вкусов возникают на всем протяжении истории византийского искусства, и автор объясняет это тем, что античная скульптура по-прежнему украшала столицу, а древнегреческая литература входила в систему образования.

Самое большое внимание Мэтью уделяет математической основе византийской эстетики (этому вопросу посвящена специальная глава). Геометрия с ее строгими принципами симметрии и ритмичности положила начало всему, что, по мнению автора, составляет сущность византийского искусства. Агафий в VI в. писал, что архитектура — дело рук механиков, прикладывающих геометрию к твердому материалу (впрочем, это высказывание Мэтью приводит несколько неточно — Агафий говорит об Анфимии как специалисте по составлению архитектурных планов. — С. С.)². Приводится также отрывок из «Алексиады» Анны Комнины, где описывается внешность Ирины Дукини (симметрия — главное условие красоты).

Кратко остановившись на значении оптики (подробнее об этом — в III главе), автор переходит к четвертому фактору — мистицизму.

¹ Вышедшая на греческом языке она была переведена на английский: P. A. Michelis. *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London, 1955.

² См. Agapheus. *Historia*. Bonnae, 1828, p. 111.

Три первых элемента складывающейся византийской эстетики Мэтью определяет термином «surface-aesthetics». Эта «поверхностная эстетика» противопоставляется эстетике глубокого внутреннего смысла, породившей символизм (стр. 6), столь характерный для византийского искусства. Концепция символа привела к тому, что иконы стали использоваться в качестве посредника между молящимся и святым «прототипом» иконы.

Вторая глава («Переходный период III века») представляет попытку автора изложить свою точку зрения на позднеантичные корни византийского искусства. Мэтью подробно останавливается на особенностях эпохи Галлиена (253—268). Выбор этот обусловлен и тем, что, по мнению автора, Константин был по духу в большей мере последователем Галлиена, чем Диоклетиан, и тем вероятнее, что именно в это время складывалось эстетическое учение Плотина. Монеты Галлиена демонстрируют новое представление о *virtus Augusti* — император изображен то в виде Геракла, то в виде Меркурия (т. е. посланника бога к людям), то в виде Гения Рима. Император — посредник между двумя мирами — миром богов и миром людей, а это и составляет, на взгляд автора, византийскую концепцию верховной власти. Однако Галлиен был классиком по духу и считал своими идеалами Августа и Адриана (стр. 14). Искусство по форме оставалось античным: изменялось лишь его содержание. Два бюста Галлиена (Музей Терм в Риме и Лувр) выражают стремление передать дух, облеченный в плоть. Этого не было, по мнению автора, в классическом искусстве.

Далее излагаются некоторые важнейшие черты эстетического учения Плотина, причем особое внимание уделено роли, отводимой Плотиним симметрии и ритму: симметрия тогда прекрасна, когда она внутренне одухотворена (красота живого лица исчезает со смертью, хотя симметрия остается). Неоплатонизм, однако, был известен в Византии не через Плотина, а через Прокла (V в.).

В третьей главе («Математическая среда») автор разъясняет свои второй и третий тезисы складывающейся византийской эстетики через четвертый. Григорий Назианзин и Григорий Нисский рассматривали человека как мост, связывающий два мира — материальный и духовный. Двойственная природа человека, которого бог сотворил из праха, но в которого он вдохнул божественное дыхание жизни, определила и особенности византийского искусства: «Звук в византийском гимне, жесты в литургии, кирпичи в церкви, кубики в мозаике — все направлено на восхваление божества» (стр. 24). В материальном мире это восхваление передавалось в определенном ритме музыки, мозаики и т. д. Отсюда — основополагающее значение математических наук для византийской эстетики. Мэтью подробно останавливался на неопифагорейском учении о числах (для иллюстрации магического толкования числа 6 не совсем удачно приводится литургическое блюдо X в. с шестилыстником). Однако главную роль в искусстве играло, конечно, не это учение и даже не логистика (прикладная арифметика), а геометрия, оптика, механика.

Говоря о механике, Мэтью замечает, что она «первоначально сама по себе была искусством византийского строителя», но делилась на две ветви — *beloroieike* и *thasumatoroieke* (стр. 27). Из этих двух, разумеется, ближе к искусству стояла вторая, которая получила выражение в изобретении различных сложных машин, устройстве императорского трона и т. п. Значение геометрии в византийском искусстве подтверждается хотя бы уже той ролью, которую сыграл в нем «Сборник» (*Συναγωγή*) Папы Александрийского как успешная попытка возродить античную геометрию. Анфимий и Исидор, строители храма св. Софии, были тоже геометрами, последователями Папы.

Мэтью составляет стройную цепь математических наук, в соответствии с местом каждой из них в византийской эстетике. Геодезия — прикладная геометрия и в то же время — средство выражения оптических эффектов. Оптика, как наука об особенностях человеческого зрения, соединяется с катоптрикой; последняя, вместе со скенографией, создает теорию перспективы. Геодезия нашла себе наилучшее приложение в византийских мозаиках. Лучшие мозаики — это те, которые помещались на изогнутых поверхностях. Умышленное использование различных углов наклона мозаичных кубиков — это соединение геодезии с оптикой.

«Оптика» Евклида попала в Византию через Папу Александрийского. Четыре первых определения «Оптики» повлияли на развитие эстетики: 1) вещи видимы, когда на них падают зрительные лучи (лучи, посылаемые глазом смотрящего); 2) эти лучи падают на предмет и, пересекая его измерения, делают его видимым; 3) зрительные лучи и предмет, на который они направлены, составляют конус, вершина которого находится в глазу, основание образовано крайними точками видимого предмета; 4) предметы, видимые под большим углом, кажутся больше — и наоборот.

К оптике примыкает катоптрика. В данном случае это — теория об углах наклона и о рефлексии и рефракции света. Наконец, скенография репашающим образом влияла на византийскую концепцию перспективы. Разбору этой концепции автор уделяет много места и здесь высказывает ряд оригинальных мыслей (золотой фон, смысл обратной перспективы, значение выбора точки зрения при рассмотрении монументальных росписей). Следует оговориться, однако, что некоторая часть его рассуждений базируется на том, что было высказано и установлено другими авторами.

Четвертая глава книги, посвященная вопросам символизма в византийском искусстве («Внутренний смысл»), обнаруживает все сильные стороны источниковедческого подхода автора к истолкованию символических сюжетов. Мэтью отмечает две формы византийского символизма: 1) Изображается какая-либо сцена из Писания, которой придается, помимо ее прямого, еще и несколько дополнительных скрытых смыслов. Так, три ангела у дуба Мамбрийского — это не только сцена из книги Бытия, но и выражение тринитарной доктрины, а также намек на Евхаристию как средство приобщения к божеству. 2) Изображение отдельных символов — виноградная лоза, рыба, павлин и т. п. (стр. 38).

Тройной смысл изображаемого объясняется тем, что сцена сама по себе есть материальное выражение, в котором заключена «душа», внутренний смысл. «Душа» же разделяется, в свою очередь, на «Мысль» и «Дух» (стр. 43). В этом плане автор разбирает много примеров из раннехристианского искусства. Один из них — роспись крещальни из Дура Европос (между 232 и 256 гг.). Изображена процессия из пяти женщин, движущихся влево. Это — пять Разумных Дев, движущихся навстречу жениху. Внутренний смысл этой росписи становится понятным при обращении к «Пиру» Мефодия Олимпийского. Пять женщин, согласно Мефодию, это пять чувств, оставленные в неприкосновенности верующим в ожидании прихода Христа: «Наше тело — это светильник с пятью лучами. Душа несет его как факел, чтобы встретить Христа, ее жениха, в день воскресения, проявляя веру свою так, что она изливается через все чувства» (стр. 41).

IV и V векам, как периоду объединения, создания единого целого в эстетике, посвящена пятая глава «Фаза объединения». Мэтью прослеживает последовательные преобразования Константина, Юлиана и Феодосия II и видит в этих преобразованиях то, что заложило основы византийской государственности и византийской художественной жизни. Совершенно правильными представляются выводы о значении изучения вкусов высшей знати для понимания византийской эстетики: «Структура византийского государства была такова, что было бы наивным считать, что формы искусства зависели от личных вкусов сменяющихся императоров». Императорское покровительство искусству означало меценаторство высшей администрации (стр. 54). Поэтому большое значение имело обязательное изучение представителями высшей администрации античной литературы (указ Констанция от 351 г.).

Кроме воздействия античных вкусов, автор справедливо указывает на персидские влияния. Сасанидское воздействие сказалось, в первую очередь на обожествлении императорской власти. Разбирая луврскую пластинку слоновой кости, автор относит ее к эпохе Юстиниана: император здесь изображен как сасанидский царь царей, иерархически уменьшенные фигурки мужчин и женщин внизу одеты в восточное платье. Однако решающее значение персидского влияния автор ограничивает двумя отраслями искусства — тканями и перегородчатой эмалью (стр. 58).

В IV и V вв. складывается система византийской иконографии и декора интерьера церквей. Декор Мавзолея Галлы Пладиции уже отвечает требованиям поздневизантийской эстетики. В то же время развивалось искусство, не зависимое, по мнению автора, от официального — в Сирии и коптском Египте (стр. 60).

Эпохе Юстиниана посвящены главы VI — «Эпоха Юстиниана» и VII — «Официальная программа». В первой из них разбирается вопрос о развитии светского искусства в VI в. (см. также стр. 110). Автор совершенно уверен в том, что византийское искусство никогда не было исключительно религиозным (стр. 70). В силу ряда причин церковные украшения до нас дошли, а украшения частных домов, бань и т. п. не сохранились (стр. 93).

Совсем иной характер носило официальное и религиозное искусство VI в. Если в эпиграммах на светские изображения выше всего ценится приближение к натуре, то здесь прежде всего подчеркивается внутренний, скрытый смысл изображаемого, понятный лишь «посвященным» (стр. 78—79). В официальном искусстве подчеркивался мысль, что император и его высшие вельможи как бы присутствуют там, где расположены их изображения (стр. 81). С другой стороны, обычной была проводимая параллель между императорской властью и событиями и лицами из Писания. Так, в мозаиках церкви Сан Витале царь Мельхиседек — прещественник Юстиниана; Моисей с таблицами законов символизирует императора-законодателя и т. д.

В восьмой главе («Эволюция иконы») Мэтью прослеживает возникновение и развитие иконы. Еще до вступления императора Анастасия на престол прочно укрепилась обычай украшать стены, а иногда пол и потолки церкви росписями и мозаиками.

Однако тогда эти изображения не являлись предметами поклонения, как и в эпоху Юстиниана (стр. 94, 98). Два фактора повлияли на появление иконы как предмета поклонения: 1) культ императорских изображений; 2) культ мучеников и чудотворцев (стр. 96, 99).

Переходя к проблеме иконоборчества, автор в качестве предпосылки приводит известный 82-й какон Трулльского собора (о запрещении изображать Христа в виде агнца). К началу VIII в. иконопочитание достигло высшей точки, а в 730 г. появляется эдикт Льва III. По мнению Мэтью, иконоборчество — это лишь социально-политическая борьба, принявшая, как и обычно в Византии, религиозную окраску.

После победы иконопочитателей в 843 г. была официально подтверждена доктрина священного изображения, принятая в 787 г. при императрице Ирине. Доктрина эта была разработана Иоанном Дамаскиным. В IX в. символизм достиг апогея — символичны были не только росписи и мозаики, но само внутреннее устройство церкви (апсида — пещера Вифлеемская, алтарь — стол Тайной вечери и т. п.) (стр. 106).

Девятая глава («Аморийская и Македонская династия») касается территориальных, этнических и социальных изменений, которые произошли в Византийской империи и повлияли на художественную жизнь. Перемены произошли и в социальном составе художников и архитекторов: источники не называют их имен, мы уже не встречаем таких знаменитых и славных архитекторов, какими были Анфимий и Исидор; Книга эпарха определяет художников как *ergolaboi* (стр. 114).

Церковь Неа — высшее достижение архитектуры этой эпохи; вообще архитектура, по мнению автора, в это время развивается гораздо интенсивнее, чем литература. В области эстетической терминологии ценно рассмотрение термина *phantasia* в связи с особенностями изобразительного искусства IX—XI вв. (стр. 115—120).

В десятой главе («Македонское Возрождение») автор отмечает его три характерные черты: 1) мода на античные сюжеты в изобразительном искусстве; 2) новая ритмичность в композиции; 3) влияние мусульманских мотивов (стр. 122).

Только первая черта может толковаться как действительный фактор Возрождения. По мнению Мэтью, некоторые эллинистические реминисценции в миниатюрах IX в., особенно в пейзаже, восходят к иконоборчеству; потом эти элементы были закреплены прямым обращением к античности в XI в. (стр. 123).

Новая ритмичность в композиции объясняется влиянием придворного церемониала (стр. 125) и светского искусства мимов, которое тогда процветало (стр. 126). Другие изыскания в области композиции привели к перенесению центра тяжести в изображаемых сценах вправо: по мнению автора, это можно объяснить тем, что зрители предполагались смотрящими слева направо (стр. 124). Отмечается значение влияния ислама и его отражение в византийской керамике македонской эпохи (стр. 129). Последними свидетельствами отделения светского искусства от религиозного автор считает изделия из слоновой кости этого времени; в искусстве Комнинов два эти течения сольются (стр. 131).

Одиннадцатая глава («Комнины и Палеологи») — это, в основном, обзор исторических и социальных изменений в 1071—1453 гг. Эта глава предшествует последней и очень важной двенадцатой главе — «Гармония цветов». Автор, основываясь главным образом на поэме о Дигенесе Акрите и «Экфразе церкви св. Апостолов» Николая Месарита, разбирает проблемы цветовых соотношений излюбленных византийцами оттенков (стр. 146—147) и делает вывод, что самыми распространенными цветами были белый, красный, золотой, а также синий и зеленый.

Интересно одно обстоятельство, на которое автор обращает большое внимание. Месарит отделяет зрение и слух от остальных трех чувств. Чувство осязания было изгнано из разряда главнейших (в то время как в концепции Иоанна Дамаскина осязание играло огромную роль). Это обстоятельство важно для освещения новой ступени эстетической мысли (стр. 149). Далее разбирается вопрос о расширении диапазона цветов и оттенков и роли этого процесса в практике византийского искусства (стр. 151—154). В заключение главы автор пишет о проблемах византийского наследия в искусстве восточного и западного мира в период после 1453 г. (стр. 160—161).

Книга Мэтью во многих отношениях представляет большую ценность. Прежде всего, автор идет *ad fontes*, что очень важно для работы сводного характера, поэтому, несмотря на небольшой объем (160 стр. текста), книга почти не содержит общих, ни к чему не обязывающих, не основанных на свидетельстве источника рассуждений. Важно и то, что автор, не ограничиваясь явлениями художественной жизни, привлекает материал социальный, политический, теологический, создавая убедительную картину среды, в которой складывалась эстетическая теория и практика Византии. При этом событиям и явлениям дается, как правило, трезвая, материалистическая оценка.

Вместе с тем книга, к сожалению, обладает рядом столь серьезных недостатков, что они мешают ей занять то место, которое принадлежало бы ей по праву как единственной (кроме упомянутой книги Михелиса) сводной работе по византийской эстетике. Иногда в трактате источников Мэтью не избегает натяжек. Так, совершенно невинные отрывки из «Войны с готами» и трактата «О постройках» Прокопия приводятся в качестве доказательства его тайной языческой ориентации (стр. 71). Сделано это для того, чтобы доказать преобладание светской идеологии в эпоху Юстиниана. С этой же целью автор привлекает большой эпиграммический материал из Палатинской Антологии. Он предполагает, что многие из портретов танцовщиц и куртизанок были впоследствии записаны сверху религиозными изображениями, ибо они писались на небольших досках и иногда на золотом фоне. В доказательство приводятся надписи на портрете Антусы: «И на нее излился Кронид, как некогда на Да-

наю; тела же не достиг» (стр. 75). На самом же деле текст эпиграммы далеко не так легко согласуется с подобной конъектурой³.

В этой же главе, говоря о взглядах Юлиана Префекта на искусство, автор пишет: «Именно правильное сочетание *techné* и *physis* создавало произведение искусства» (стр. 76—77). В примечании 50 к стр. 77 читаем: «О концепции Юлиана Префекта об искусстве см. его фразу «пламя, которое дает жизнь, есть *Techné*». К сожалению, здесь приходится констатировать еще более вольное и тенденциозное обращение с источником⁴.

Вообще же представляется довольно странным, что Мэтью воссоздает всю картину развития светского искусства на материале эпиграмм из Палатинской Антологии. Коль скоро ни одно из изображений не сохранилось, нельзя с уверенностью утверждать, что эти эпиграммы не были чисто эпидиктическими («фиктивные» эпиграммы и эфразы — явление обычное для византийской литературы).

Важно то, что Мэтью говорит о значении дохристианского монотеизма в поздней-эллинистической идеологии. Однако вывод неожиданный: византийский эстетический критерий существовал еще до 330 г. (стр. 12). Вывод этот тем более неверен, что и сам автор впоследствии неоднократно, говоря о византийском *aisthesis'e*, отправляется от V или VI в. Говоря об иконоборчестве, Мэтью пишет, что корни его лежали лишь в социально-политической борьбе. Концепции «аскетизма», «мусульманского влияния», «семитической боязни изображений» подвергаются уничтожающему сарказму, не удастаиваясь, однако, даже краткого опровержения (стр. 100—102). Так, один из самых больших и темных вопросов истории ранневизантийского искусства решается в одной-двух фразах⁵.

Не в пользу работы говорит и тенденция все лучшие произведения византийского искусства приписать Константинополю. Автор пишет не о столичном влиянии, а прямо утверждает, что эти предметы вышли из столичных мастерских и явились подарками (*gifts*) императора или императорской администрации. Все, на чем лежит печать первоклассного мастерства, исходит из столицы (стр. 54). К Константинополю относятся, по мнению автора: алтарная преграда из собора в Торчелло — XI в. (стр. 39); «Троица» Рублева — ок. 1400 г. (примеч. 2 к стр. 39), «кафедра» Максимиана (стр. 53); все пурпурные кодексы (стр. 85); кроме того, для исполнения равенских и сирийских мозаик император всегда посылал столичных мастеров (стр. 91). Некоторые из этих произведений, действительно, убедительнее всего относить к столичному производству, однако неразборчивость в примерах и объединение необъединяемого компрометируют аргументацию автора⁶.

Вопрос об эволюции в художественной, идеологической и социальной жизни Византии на протяжении всего тысячелетия ее существования часто решается автором в негативном плане и, к сожалению, малоубедительно. Так, он утверждает, что и искусство V в., и искусство Палеологов было всего лишь «формой прикладной геометрии» (стр. 34). И по взглядам, и по образованию Феодор Метохит ничем не отличался от Иоанна Лида (стр. 54). Более того — автор ведет речь о «*bourgeoisie*» в III в. и о «*probourgeois*» политике Константина (стр. 15; 50).

Достаточно странно представляется тот факт, что в книге, которая касается чрезвычайно широкого круга проблем и, естественно, опирается на достижения предшественников, аппарат ограничивается почти исключительно ссылками на источники (во вступлении к библиографии автор объясняет это тем, что его книга — результат *of individual research*).

³ Anth. Gr., XVI, 285 (у Мэтью ошибочно указан № 284 — эпиграмма на танцовщицу Антусу). По нашему мнению, текст эпиграммы не может подтвердить предположение о золотом фоне. Лемма, которая, казалось бы, должна помочь в этом, вносит еще большую неясность, ибо атрибут *δαχρυσός* отсечен не к *εἰκών* (изображение), а к *ὀρχηστρίς* (танцовщица). *Δαχρυσός* имеет множество значений — и «позолоченный», и «вытканый золотом (например, хитон на Антусе) и т. п. В свою очередь *εἰκών* может означать и статую (коль скоро памятник искусства не сохранился, мы не можем с уверенностью утверждать, что это было живописное произведение).

⁴ Ср. Palat. Anth., Pl. Append., 87. Из текста и леммы ясно, что эпиграмма написана на медную статую Прометея. Первые две строки (важные для нас) можно перевести так:

Я даровал животворный огонь ремесла, значит, из-за ремесла
И огня я являю зрелище непрерывного несчастья.

Иными словами, перед нами традиционная аттестация заслуг Прометея, даровавшего людям огонь и ремесла, или огонь ремесла (плавки металлов). Автор эпиграммы, Юлиан Префект, никак не мог высказать здесь свой взгляд на искусство.

⁵ Излишний «социологизм» и «экономизм» Мэтью отметили С. Рэнсимен (см. рец.: S. Ransman, in: «The Classical Review», N. S., 14(78), June 1964, p. 206), причем именно в решении вопросов иконоборчества.

⁶ В своей рецензии Д. Тальбот Райс, склонный принять точку зрения Дж. Мэтью, пугается, однако, ее тотальности и пытается спасти хотя бы «Троицу» Рублева (BS, XXV, 1964, p. 129).

Излагая теорию обратной перспективы, автор ссылается на Пановского (примеч. 25 к стр. 31), но здесь же, говоря о том, что золотой фон ассоциировался со светом, он не отсылает читателя к своему явному предшественнику, П. Михелису⁷, объясняющему золотой фон как реализацию неоплатонистского λεπτότατον φῶς. К сожалению, подобные факты встречаются неоднократно. Так, излагая историю образа как предмета поклонения, автор отмечает два фактора, повлиявших на его возникновение — развитие культа императорских изображений и культ чудотворных реликвий (в частности, мощей). Автор явно следует при этом рассуждениям А. Грабара⁸, Китцингера (правда, две его статьи помещены в библиографии, как и книга Михелиса, но ссылок в тексте нет) и Ладнера, который вообще не упоминается нигде, как и другие участники Симпозиума 1953 г. об иконоборчестве в Думбартон Оксе⁹, которые разрабатывали проблемы иконы. Изложение того, что в недавнее время было достигнуто предшественниками, без ссылок на их работы придает книге хрестоматийно-популярный характер.

Несерьезной и недостойной научной книги фразой представляется дважды повторенная сентенция о русском балете как явлении, выросшем из обрядов византийского двора (стр. 4, 125)¹⁰.

Несмотря на указанные недостатки, книга Мэтью является все-таки почти единственной (кроме книги Михелиса) сводной работой по византийской эстетике и дает немало ценного материала историку Византии и искусствоведу, при условии критического отношения к конъектурам, выводам и вкусовым оценкам автора.

С. Сивак

⁷ P. A. Michelis. Op. cit., p. 149.

⁸ A. Grabar. Martyrium, v. II. Paris, 1946, p. 343—357.

⁹ См. DOP, N 7, 1953; 8, 1954.

¹⁰ Об этой курьезной оценке можно было бы специально не упоминать, но она вызвала восторг зарубежных рецензентов, остановившихся на ней даже в маленьких рецензиях (см. указ. рец. С. Рэнсимена — Op. cit., p. 206 и К. Вальтера — «Burlington Magazine», 106, 1964, Apr., p. 188).