

Другой своей стороной концепция Русса непосредственно соприкасается с новейшими неоколониалистскими теориями. Следуя за другими французскими историками — апологетами колониализма по пути фальсифицированного использования источников и пытаясь — без достаточных на то оснований — создать ложное представление о последствиях французского завоевания восточных стран, о смягчении в государствах крестоносцев «чистого духа крестового похода» и о якобы происшедшем там сближении завоевателей с местным населением, а равно и о глубоком взаимопроникновении на основе «либерализации духа священной войны» мусульманской и западноевропейской цивилизации, Руссэ стремится к исторической реабилитации крестоносного завоевания и почти двухсотлетнего кровавого владычества западноевропейских феодальных колонизаторов на Ближнем Востоке. Иначе говоря, одна из главных тенденций книги Руссэ заключается в том, чтобы скрыть известную преемственность в политике феодального Запада (в далеком прошлом) и империалистического Запада (в наши дни) по отношению к этим странам ³⁴.

Таким образом, в конечном счете мы можем заключить, что новая работа П. Руссэ представляет собой образец еще одной, пусть весьма тонкой и гибкой, но, тем не менее, антиисторической и реакционной по своей идейно-политической программе католической фальсификации истории крестовых походов.

М. А. Заборов

JOHN BECKWITH. THE ART OF CONSTANTINOPLE. AN INTRODUCTION TO BYZANTINE ART. 330—1453. London, 19.1, VIII + 184 стр. с илл.*

За последние годы западноевропейская наука обогатилась рядом новых обобщающих работ по истории византийского искусства.

Первая серия такого рода книг, вышедших в 20-х годах, носила в известной мере справочный характер: был собран большой фактический материал, подводились итоги научных достижений того времени; значительное внимание исследователей было сосредоточено на иконографических вопросах, едва намечалась художественная характеристика как отдельных памятников, так и различных этапов развития искусства ¹.

В середине 20-х годов появились книги, рассчитанные на более широкий круг читателей и пытавшиеся ставить некоторые общие вопросы. Материал в них, однако, в основном по-прежнему группировался раздельно, по разным видам искусства ².

Крупнейшим событием в истории науки о византийском искусстве явился выход в свет «Истории византийской живописи» В. Н. Лазарева ³. Его труд и ныне, по прошествии 15 лет, является основополагающим для всякого исследования и непревзойденным как по охвату материала, так и по его обобщению, по глубине постановки и разрешения многих центральных вопросов истории византийского искусства.

В 50-х годах вышло несколько новых изданий, отразивших высокие достижения в области цветной фотографии и полиграфии. В них включены и некоторые недавно открытые памятники, но нельзя сказать, чтобы они были богаты новым содержанием. Тем не менее не подлежит сомнению, что подобные роскошные издания повышают интерес к византийскому искусству со стороны широких кругов читателей и дают ценные, по-новому воспринимаемые материалы для специалистов ⁴.

Рецензируемая книга молодого английского ученого несравнимо скромнее по своему внешнему облику, однако оформлена с большим вкусом, снабжена большим ко-

³⁴ Определенное сходство современной политики империалистов с действиями западных крестоносцев XI—XIII вв. было отмечено в докладе египетского историка Мухаммеда Хуссейна Ала («Империалистические элементы в крестовых походах») на XXV Международном конгрессе востоковедов. См. Г. Л. Курбатов, И. Ф. Фихман. О работе секции византиноведения и смежных дисциплин на XXV Международном конгрессе востоковедов. ВВ, XX, 1961, стр. 325.

* См. рецензии: M. Gough, in «The Burlington Magazine», vol. CIV, 1962, p. 439; S. Loerke, in «Art Bulletin», vol. XLIV, 1962, p. 337—338. Опубликованы тогда, когда этот том находился в печати.

¹ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1910; 2-е переработанное издание, I—II. Paris, 1925—1926; O. M. Dalton. Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1914; O. Wulff. Altchristliche und byzantinische Kunst, I—II. Berlin—Neubabelsberg, 1914.

² L. Bréhier. L'art byzantin. Paris, 1924; O. M. Dalton. East Christian Art. A Survey of the Monuments. Oxford, 1925; P. Muratoff. La peinture byzantine. Paris, 1928 и др.

³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I—II. М., 1947—1948.

⁴ A. Grabar. La peinture byzantine. Gênéve, 1953; W. F. Volbach. Frühchristliche Kunst. München, 1958; D. Talbot Rice. The Art of Byzantium. London, 1959.

личеством иллюстраций (203), а также весьма полезными для читателей библиографическими данными, словарем терминов, хронологической таблицей, указателями имен и мест.

Как показывает название, книга ставит целью ввести читателя в изучение византийского искусства, ограничиваясь материалом Константинополя. Распределение по главам традиционно: вслед за небольшим предисловием дается характеристика искусства IV—VII вв., затем — иконоборческого периода, далее — искусства IX—XII вв., времени «франкского» завоевания и, наконец, палеологовского «Возрождения».

Автор, как правило, весьма строг в отборе материала, относимого к искусству столицы: так, говоря о монументальных росписях и мозаиках, он не выходит за пределы города, не считая возможным ему приписывать те мозаичные циклы, которые обычно определяются как Константинопольские. Особой заслугой Дж. Бекуита является вполне оправдавшая себя в сущности первая попытка дать обобщающую характеристику различных видов искусства на отдельных исторических этапах. Им привлечены мозаики и фрески, иконопись и миниатюры, скульптура и резьба по кости, серебряные и ювелирные изделия, эмали и шелковые ткани, камеи и монеты. Из сферы своего рассмотрения он исключил лишь архитектуру.

Все эти памятники рассматриваются Дж. Бекуитом именно как произведения искусства, его больше всего интересуют их стилистические особенности. Он устанавливает черты общности в характере исполнения одновременных, различных по материалу, памятников, иногда отмечает параллельное существование разных художественных направлений. Важно отметить, что автор (историк по образованию) в ряде моментов не отрывает искусство от породившей его идеологии, иногда объясняет его мировоззрением определенных социальных групп; но не во всех случаях он последователен, не раз обнаруживает идеалистические воззрения.

Популярная по своим установкам книга находится на уровне современной науки, в ней учтена вся основная, а в большинстве случаев и наиболее важная специальная новая литература.

Ценным качеством изложения является умение в немногих словах дать представление об исторической обстановке, охарактеризовать тот или иной памятник, указать на его стилистические особенности. В некоторых пунктах, однако, автор недостаточно последователен, его суждения порой не лишены субъективизма.

Так, справедливо отмечая отсутствие единого стиля в раннем Константинополе, говоря о запоздалых явлениях, связанных со старыми классическими канонами, и о формировании нового средневекового художественного направления, Бекуит в ряде случаев расходится с установленными датировками и предлагает, исходя из стилистических черт, свои, более поздние. В частности, несмотря на существующие разногласия относительно даты знаменитой статуи из Барлетты, ее отождествление с императором Иракием представляется более чем спорным. Далее, базируясь на ярко выраженных элементах схематизации, плоскостности и своеобразной трактовке драпировок, свойственных рельефу из Студийского монастыря (кстати говоря, сделанного не из мрамора, как сказано в тексте, а из известняка) с изображением сидящего Христа и апостола Петра, автор не считает возможным отнести его к V, а датирует VII веком (стр. 26—27). К сожалению, ему осталось неизвестным написанное 50 лет назад исследование Б. А. Панченко⁵, исчерпывающе осветившего в меру доступного тогда материала рельефы, обнаруженные Русским археологическим институтом в Константинополе в Студийском монастыре. Б. Панченко на основании данных иконографии и стиля отнес их к концу V—VI в. и убедительно указал на силу восточных воздействий, особо ощутимых именно на рельефе, привлечшем внимание Дж. Бекуита.

И действительно, ко всем доводам Б. Панченко можно было бы добавить необычайную близость в трактовке одежды на этом памятнике к много более ранним погребальными портретными скульптурами из Пальмиры⁶.

Можно сказать, что для раннего периода автор и в целом недооценивает роль Востока и варварского мира в формировании византийского искусства. Возможно, поэтому он, с одной стороны, склонен приписывать Керченское блюдо и амфору из Концептиса Константинополю, а в связи с блюдом, где изображен пастух (все три из собрания Эрмитажа), и патеной с религиозными сюжетами (стр. 43, 47) развивает идею о возможности вывоза клейменого, но не декорированного серебра из столицы в провинцию. Автор здесь недоуточивает убедительное наблюдение Я. И. Смирнова и Л. А. Мацулевича, проверенное на большом материале, что клейма наносились в процессе производства изделий, до его завершения. Попутно хотелось бы сказать, что некоторые заключения автора относительно художественного качества отдельных об-

⁵ Б. А. Панченко. Рельефы из базилики Студия в Константинополе. ИРАИК, XVI, 1912, стр. 1—359.

⁶ П. К. Кокорцев. К пальмирской археологии и эпиграфике. Пальмирские надгробные рельефы Русского археологического института в Константинополе. ИРАИК, XIII, 1908, табл. XI.

разцов торевтики не вполне соответствуют действительности: его, возможно, ввели в заблуждение ошибочные впечатления от фотографий. Принципиально же Дж. Бекуит, безусловно, прав, констатируя одновременное изготовление далеко не равноценных серебряных предметов.

Не вполне последователен автор, вводя понятие особого «религиозного стиля» (стр. 47, 49): ведь сам он на стр. 20 отмечает, казалось бы, «парадоксальность» того, что именно христианская скульптура сохраняет в Константинополе наиболее классические формы, что рельеф слоновой кости с изображением архангела Михаила значительно менее идеализован (стр. 32), чем консульские диптихи, что, наконец, сосуды с циклом сцен из истории Давида из Кипрского клада — несомненный продукт придворных мастерских (стр. 51, 53). Справедливость требует указать на то, что иногда это определение «религиозного стиля» заключено в кавычки; что же касается особенностей стиля, свойственного патенам из Стумы и Рихи или золотому медальону, найденному в составе Кипрского клада (с религиозными сценами), насыщенным чертами средневековой выразительности и отступающим от классических норм, то это своеобразие не подлежит сомнению. Спорить с автором можно главным образом по поводу того, насколько удачен термин. Что касается характеристики путей развития изобразительного искусства в Византии IV—VII вв. в целом, то она особых возражений не вызывает.

Краткая глава, посвященная иконоборческому периоду, дает достаточно яркую картину идеологических корней и программы движения. Автором использованы данные нумизматики и письменные свидетельства. Однако социальная характеристика иконоборчества остается неясной. Думается, что ряд работ Е. Э. Липшиц, завершившихся монографиями (вышедшей в свет после книги Дж. Бекуита)⁷, мог бы значительно углубить понимание этой эпохи.

Жаль также, что в этой главе не использован материал Хлудовской псалтыри, уже давно привлеченный В. Н. Лазаревым в связи с искусством иконоборческого времени⁸.

Успешно справляется автор с трудной задачей характеристики в популярной форме идейной направленности искусства этого периода. Может вызвать сомнение лишь преувеличение роли императоров в выработке новых форм иконографии и стиля (стр. 64), возможно, введенное в изложение для большей образности.

Четко определяется общая направленность искусства IX—XII вв., указывается на условность (распространенной прежде точки зрения) противопоставления монастырского и столичного искусства (стр. 115, 116); в этом автор следует В. Н. Лазареву.

Особенно удачно именно в этом разделе автор сопоставляет общие черты стиля, проявляющиеся в монументальных мозаиках и эмалях, а также в миниатюрах; в миниатюрах и изделиях из слоновой кости; весьма плодотворно и сравнение монументальных рельефов с той же слоновой костью. В этом отношении Дж. Бекуит в сущности не имеет предшественников.

Можно лишь высказать сожаление, что, вероятно, из-за некоторого риторизма в отборе материала, заведомо происходящего из Константинополя, он полностью исключил из сферы своего рассмотрения иконопись допалеологовского периода. Между тем не только Владимирская богородица (сомнение в правильности исторической традиции которой высказывается в прим. 81 на стр. 166, как нам кажется, в порядке суперкритики), но и Григорий Чудотворец из собрания Эрмитажа⁹ могли бы быть привлечены для этой цели с достаточным основанием.

Не вполне последовательно относит автор кристаллизацию классической системы росписи византийских храмов то к IX в. (что представляется объективно правильным — см. стр. 64, 54), то к концу XI—XII в., что, несомненно, слишком поздно.

Дж. Бекуит неоднократно высказывает мысль о раннем появлении стиля Кахриз-Джами, о его «предшественниках», как он их называет, в XII в. (стр. 114, 125, 126 и др.). Думается, что в отдельных случаях автор недоучитывает некоторое своеобразие, большую свободу книжной миниатюры по сравнению с монументальной живописью, в других его восприятие субъективно. Но, прежде всего, как представляется, нас разделяет понимание самого искусства периода Палеологов. Нам приходилось уже не раз высказывать сомнение в чересчур суженном восприятии этого художественного явления¹⁰. Но если В. Н. Лазарев (с которым мы спорили по этому вопросу) рассматривает искусство XIII—начала XIV в. на фоне общего исторического развития Византии и сопоставляет его передовые устремления с аналогичными явлениями в других

⁷ Е. Э. Липшиц. Очерки истории византийского общества и культуры. VIII — первая половина IX века. М.—Л., 1961.

⁸ V. L a s a r e v. Einige kritische Bemerkungen zum Chludov Psalter. BZ, 1930, S. 279—284; В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I, стр. 73.

⁹ А. Б а н к. Искусство Византии в собрании Эрмитажа. Л., 1960, табл. 94—95.

¹⁰ А. Б а н к. Рецензия на кн.: В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I—II. ВВ, V, 1952, стр. 271; е е ж е. Некоторые спорные вопросы в истории византийского искусства. ВВ, VII, 1953, стр. 266—268.

областях идеологии, то у Дж. Бекуита здесь более, чем в других главах, исчезает всякое историческое объяснение причин новых качеств художественного творчества: он ограничивается несколькими словами о возвращении Михаила Палеолога в столицу и о некоторых восстановительных работах, а в самом конце книги (в связи с недавно открытой в монастыре Хора фреской XV в., ярко представляющей черты реалистических воздействий итальянского искусства) упоминает о фактах связей Византии и Запада и заключает, что «византийское искусство могло бы обратиться к новой славе после более 1000 лет творческой деятельности. Но не было больше денег, и турки стояли у стен» (стр. 152). Едва ли стоит доказывать, что такое заключение недостаточно для объяснения сложной ситуации, в которой оказалась империя в конце ее существования, даже если учесть образную форму изложения, рассчитанную на широкого читателя.

Следует вместе с тем указать на то, что сама характеристика стиля последнего этапа жизни империи не вызывает особых замечаний. Есть лишь один, довольно серьезный момент, с которым трудно согласиться, — вопрос о якобы полном игнорировании природы и в этот период (стр. 145). Было бы смешно настаивать на реалистическом характере византийского искусства Палеологовского периода, видеть в это время коренную ломку установившихся традиций. Но, с другой стороны, совершенно неправильно считать, как пишет Дж. Бекуит, неизменным подход к портретному изображению на протяжении свыше 1000 лет. Важно было бы подчеркнуть явно усилившийся интерес к портрету в искусстве конца XIII—XV в. Нельзя не видеть элементов наблюдения жизни, проявляющихся в той или иной степени на разных этапах истории Византии, но особенно заметных именно в эту эпоху.

Можно согласиться, что такие черты никак не определяют основного содержания искусства, но проследить их, иногда и на незаметных, второстепенных ролях, например в инициалах или заставках миниатюр, в одеждах или деталях обстановки, значило бы убедиться в том, что художники в какой-то степени неизбежно отражали черты действительности. Об ином подходе к природе в конце XIII—XIV в. говорит и другое соотношение человеческой фигуры и ландшафта, и изменение тональности при изображении, например, гор. Черты действительности в какой-то мере воспроизводили и кажущиеся весьма фантастическими архитектурные формы, а также многие повествовательные элементы, столь характерные для позднего византийского искусства.

Одна из подобных реалистических деталей — воспроизведение арабских надписей на щитах и ножнах святых воинов, представленных на боковых створках триптиха с изображением сорока мучеников (хранящегося в Эрмитаже), — опровергает поддерживаемую Дж. Бекуитом позднюю дату этого и почти тождественного ему берлинского памятника (стр. 135). Начертание надписей, по заключению специалистов, не могло выйти за пределы XI в.

С изменением привычных датировок можно встретиться в рецензируемой книге и в других случаях. Требуется внимательного рассмотрения вопрос о дате реставрированной в ее значительной верхней части фигуры сидящей на троне богородицы с младенцем, представленной в апсиде храма Софии в Константинополе. По-видимому, следует «примириться» с датой конца XIII в. для Деисуса в южной галерее той же церкви, стилистические особенности которой, не совпадающие с представлениями об искусстве XII в., уже давно бросались в глаза; однако и эта дата остается спорной.

В некоторых случаях автор, как нам кажется, преувеличивает значения прямого копирования более ранних образцов, в частности это звучит бездоказательно применительно к изображению императоров Константина и Юстиниана в св. Софии (стр. 106).

Не вполне убедительны и некоторые другие частные замечания: например, место добычи камня отнюдь не является решающим аргументом для определения места его художественной обработки, когда речь идет о камне, хотя бы и больших размеров; а именно по этой причине Дж. Бекуит усомнился в константинопольском происхождении прославленной камен (ныне в музее Виктории и Альберта) с изображением богородицы и надписью с именем Никифора Вотаниата (см. стр. 118). Нет уверенности и в том, что следует связывать появление надписей на византийских шелковых тканях периода Македонской династии с восточными тиразами (стр. 101).

Можно было бы указать и на некоторые пропуски в новейшей литературе, однако нет уверенности, что все они предшествуют моменту сдачи в печать рецензируемой книги¹¹.

Из прямых ошибок нами замечена лишь одна (кстати говоря, характерная не только для данного западноевропейского автора) — она связана со слабым знанием

¹¹ Так, например, в связи со стеклянными изделиями (стр. 80) следовало бы сослаться на статью: Р. Джанполадьян. Стеклянный сосуд из Двина. КСИИМК, вып. 60, 1955, стр. 120—124. В связи с Минологием Василия II (стр. 94) не учтены заключения: А. Frolov. L'origine des miniatures du Menologe du Vatican. ЗРВИ, 6, 1960, стр. 29—41; в связи с миниатюрными мозаиками — статья: O. Demus. Two Palaeologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection. DOP, 14, 1960, p. 87—119 и др.

географии Советского Союза. На протяжении всей книги Дж. Бекуит относит к «Южной России» то Приуралье (на территории которого, как известно, находится Климово Пермской области) (стр. 42), то в лучшем случае Владимир (стр. 123, 184).

Едва ли не единственной замеченной технической погрешностью является выпадение прим. 80 на стр. 166.

Некоторые отмеченные недостатки книги не снижают общего весьма положительного впечатления. Представлялось бы даже целесообразным ее перевести на русский язык, снабдив соответствующим предисловием.

А. В. Банк

MINIATURES ARMÉNIENNES. TEXTE ET NOTES DE LIDIA A. DOURNOVO.

Préface de SIRAPPI DER NERSESSIAN. Paris, „Cercle d'Art“, 1960

Цветных таблиц 84. Два форзаца, 8 цветных иллюстраций в тексте. Работа выполнена под руководством Шарля Фельда. Цветные фотографии сняты в Армении Пиком. Фотографы сделаны в ателье Електа в Милане. Обложка работы Пешара. Размер 31,5×24 см, 183 стр.

На вкладных листах перед текстом воспроизведены миниатюры с изображением «Благовещения» и «Святого война» (Татев, конец XIV—начало XV в.), после текста — карта из атласа исторической географии Армении, хранящегося в Ватиканском музее. Суперобложка сверху украшена миниатюрой, на которой представлен евангелист Иоанн из киликийской рукописи XIII в. (повторена на табл. 99), снизу — фигурными маргиналами из гладзорской рукописи 1323 г.

В кратком предисловии Сираппи дер Нерсессян квалифицирует альбом как труд, призванный отметить определенную дату в изучении армянской миниатюры и лучше оценить то искусство, знакомство с которым оставалось уделом специалистов, хотя и они найдут в нем много образцов. Иллюстрации для альбома были выбраны исключительно из рукописей, хранящихся в Матенадаране, но благодаря богатству его коллекций и произведенному с большим знанием дела отбору можно получить представление о различных аспектах армянской миниатюры, особенностях разных школ и изменениях, которые происходили в течение веков.

Упомянув, что автор альбома посвятил уже ряд исследований как миниатюрной, так и монументальной живописи Армении, Сираппи дер Нерсессян отмечает, что в тексте наряду с характеристикой различных влияний освещено все, что есть оригинального в живописи Армении, которая, несмотря на консерватизм традиции, пережитки иконографических тем и декоративных мотивов, оставалась всегда живой и постоянно обновлялась.

В заключение Сираппи дер Нерсессян характеризует главные этапы развития армянской миниатюры и отмечает, что все, кто интересуется средневековой живописью, будут признательны Л. А. Дурново за тщательность, с какой она выбрала, прокомментировала и ознакомила с произведениями искусства, которые мало кто имел случай видеть.

* * *

Альбом армянской миниатюры, выпущенный французским издательством на французском языке, — радостное событие и для советских научных кругов и любителей средневековой живописи.

Появление этого альбома особенно знаменательно в наши дни: оно свидетельствует о росте и упрочении культурных связей Советского Союза с зарубежными странами. Знаменательно также, что в основу первой, столь широкой публикации армянской миниатюры легли богатейшие коллекции самого крупного собрания, хранящегося в научно-исследовательском Институте древних рукописей при Совете Министров Армянской ССР — Матенадаране. Это издание вселяет надежду на то, что в дальнейшем издательство «Cercle d'Art» выпустит в свет и другие альбомы, в которых будут представлены замечательные шедевры армянской миниатюрной живописи крупных европейских собраний.

Рассматриваемый нами сравнительно небольшой, с французским изяществом оформленный альбом содержит 84 таблицы, на которых в несколько уменьшенном масштабе воспроизведены не только миниатюры, но и другие образцы убранства рукописей VI—XVII вв. Это превышает количество цветных таблиц (60) в альбоме того же автора, выпущенном в свет в 1952 г. Государственным издательством Арм. ССР и являвшимся до настоящего времени самым монументальным изданием армянской миниатюры¹.

¹ См. рецензии на этот альбом: А. А. В е т и с я н. Древнеармянская миниатюра. «Советская литература и искусство», 1954, № 1; В. Ш л е е в. Об альбоме «Древнеармянская миниатюра». «Искусство», 1953, № 4; Т. А. И з м а й л о в а. Л. А. Дурново. Древнеармянская миниатюра. ВВ, IX, 1956.