

самой активной пропагандой. Автор рецензируемой книги объясняет безуспешность этой пропаганды борьбой между европейскими государствами, трудностью привлечь достаточные для крестоносного ополчения силы, действием антипапской пропаганды и даже ростом „национального сознания“ в европейских странах, народы которых якобы не желали признавать интересы папства выше интересов своих „национальных“ государств. Основной причиной упадка крестоносного движения автор, исходя из своей идеалистической концепции, считает рост пропаганды против крестовых походов.

Дело, разумеется, не только в пропаганде, которая не может быть признана решающей причиной упадка крестовых походов. Надежды на прочные захваты на Востоке были потеряны, многочисленные неудачи, а особенно разгром Латинской и восстановление Византийской империи затрудняли привлечение в ряды крестового ополчения рыцарей, потерявших надежду на захваты новых земель и крестьян, видевших в походах лишь излишние тяготы и нередко — неизбежную гибель. Но основной причиной упадка крестовых походов был рост производительных сил в странах Европы, создавший возможность повышения производительности хозяйств и увеличения накоплений, вследствие чего одна из основных побудительных сил крестовых походов — стремление к наживе — значительно ослабела и лишила крестовые походы их прежней заманчивости.

В рецензируемой книге показана картина идеологической борьбы, которая велась между сторонниками дальнейших крестовых походов, вдохновляемых папством, и их противниками; удачно сделан выбор литературного материала, и перед читателем предстают живые люди XIII в., с их идеями и стремлениями.

Тем не менее мы не можем признать правильным основное положение автора об ослаблении крестоносного движения, как результате пропаганды против крестовых походов. За борьбой идей в книге не видно борьбы социально-экономических интересов различных общественных классов и групп. В книге недостаточно представлена борьба течений внутри византийского общества по отношению к крестоносному движению. Решение этих проблем имеет большое значение для изучения сложных взаимоотношений Византии и Запада в эпоху крестовых походов.

Б. Т. Горянов

РН. SCHWEINFURTH. DIE WANDBILDER DER KIRCHE VON VOJANA,

Berlin, 1943

Современное западное искусствознание уделяет большое внимание средневековью, однако изучение средневекового искусства отнюдь не объективно. Ложной интерпретацией художественного наследия, оставленного Западом, Византией, Балканами, Русью, преследуется определенная цель. Многочисленные работы являются своеобразной формой утверждения воинствующей реакционной буржуазной идеологии. Цель оправдывает средства, а потому эти работы отличаются удивительной недобросовестностью. Упорно игнорируются очевидные факты, замалчиваются новые открытия, намеренно искажается подлинное лицо искусства прошлого, и на щит поднимаются наиболее реакционные черты этого искусства, — черты, обладающие якобы вечной, непреходящей ценностью.

Рецензируемая книга — типичный пример такого рода писаний. Она не представляет большого научного интереса, и о ней не стоило бы говорить, если бы не возможность остановиться на некоторых вопросах, связанных с изучением византийского искусства и средневекового искусства славянских стран на Западе.

В книге нет ни новых фактов, ни нового освещения старого материала. Для подробного описания фресок Швейнфурт пользуется большой литературой о Бояне, список которой приложен в конце книги, а для собственных „концепций“ о характере и существе византийского искусства и болгарской живописи (что для него едино суть) — теориями почтенной давности, решительно отвергнутыми советской наукой, но имеющими успешное хождение за рубежом.

Из короткого введения явствует, каково отношение византийского искусства к искусству Запада. Это введение необходимо, по мнению Швейнфурта, для того чтобы найти, как он выражается, „масштаб для оценки Боянской росписи“, а на самом деле — это предлог для изложения далеко не оригинальных мыслей о решительном различии между искусством Запада и Востока.

Смысл путанных рассуждений сводится к следующему. В Византии господствует тесная связь изображений с христологическими проблемами. Отсюда их неизменность. Этому содействует античная традиция, являющаяся фундаментом византийского искусства.

Другое дело на Западе. Там царит свобода и „безудержной фантазии... предоставляется арена для далеко идущего разнообразия... в создании священных изображений“ (стр. 3). В результате оказывается, что „динамическому становлению Запада в византийском искусстве противостоит все еще статическое бытие классической антики, с которой византийское искусство находится до последнего времени в непосредственной связи...“ (стр. 4).

Таким образом, быстро и легко отрицается возможность развития в византийском искусстве, и тысячелетняя его история сводится к повторению одних и тех же форм. Эта неспособность к движению, естественно, распространяется и на искусства стран, находящиеся в орбите византийской культуры, т. е. на искусства Руси, Сербии, Болгарии. Как раз один из основных „тезисов“ Швейнфурта, который он доказывает возможными и невозможными способами, — несамостоятельный характер средневекового болгарского искусства. Как когда-то Швейнфурт признал почти все древнерусское искусство только за вариант византийского,¹ так спустя 13 лет он упрямо и вопреки фактам пытается представить основной памятник национальной болгарской художественной культуры рабской копией храмовых росписей Византии.

Боянская роспись уже в введении признается одним из „лучших памятников монументальной живописи византийского круга“ (стр. 4). В дальнейшем это положение уточняется, и фрески становятся от начала до конца византийскими. Для доказательства привлекается весь аппарат иконографического метода, а также многочисленные родственные связи болгарских царей с греческими императорами.

Связь боянских фресок с византийским искусством бесспорна, и было бы нелепо говорить о средневековом болгарском искусстве, обходя молчанием византийскую живопись. Но столь же неверно относить все, что есть в Бояне, исключительно за счет Византии. Непростительно в монографическом очерке о болгарском памятнике умалчивать о

¹ См. его книгу „Geschichte der russischen Malerei in Mittelalter“, 1930.

важных фактах, свидетельствующих о расцвете национальной болгарской школы живописи. А Швейнфурт ни словом не упоминает об исследованиях болгарских ученых, убедительно доказавших существование тырновской школы, самым значительным памятником которой является как раз Боянская роспись. Будучи не в силах опровергнуть того, что изображения Ивана Рыльского и св. Недели чисто болгарские, он строчкой ниже замечает относительно болгарских надписей, являющихся веским доказательством работы в Бояне отечественных художников: „Все же обычно встречающиеся надписи не могут безоговорочно являться доказательством деятельности болгарских мастеров в Бояне“ (рис. 18). Если надписи на болгарском языке и не могут безоговорочно доказать того, что храм расписывали болгары, то все же этот факт стоит большего, чем брак дочери Ивана Асеня II с никейским императором Феодором II Ласкарем.

Толкуя о греческом происхождении Боянской росписи, Швейнфурт повсюду ссылается на византийское искусство XI—XII вв. и заявляет, что лишь случай не оставил нам греческих памятников, современных Бояне, которые, если бы сохранились, могли бы подтвердить его мысль. На самом деле до нас дошли памятники византийской живописи XIII столетия, главным образом миниатюры и иконы. Вот они действительно продолжают линию развития собственно византийского искусства XII в. и сильно отличаются от боянских фресок. В них отсутствуют те своеобразные реалистические черты, которые позволяют видеть в живописи Сербии и Болгарии этого времени оригинальное большое искусство, во многом превосходящее византийское искусство XIV в. и являющееся в какой-то мере параллелью к итальянскому дученто.

Но дело в том, что Швейнфурт старается как раз не видеть этих новых черт, не замечать нового смысла, тающегося в старых иконографических схемах, нового духовного облика героев Бояны, исполненных удивительной мягкости, способных на несвойственные суровым византийским святым душевные движения. Это происходит потому, что Швейнфурт оценивает византийское искусство, и в частности боянскую роспись, с определенных позиций. Что привлекает его в боянских фресках, что считает он самым ценным в памятниках Византии? На это следует ясный и исчерпывающий ответ. Он пишет: „Перед красочными стенами Бояны, перед лицом полных значительности фигур, чувствуешь себя непосредственно затронутым силой „необходимой потребности в метафизическом“, о которой говорит Шопенгауэр“ (стр. 4). Оказывается, Швейнфурт ищет в византийском искусстве прежде всего удовлетворения якобы извечной потребности человека в метафизическом, абстрактном, потустороннем. Он не пытается выяснить, каким образом болгарским, в данном случае, художникам удалось своим искусством ответить на запросы времени и выразить, несмотря на гнет феодальной системы, большие человеческие чувства. Он считает наиболее ценным самую реакционную сторону византийского искусства; он умиляется, когда видит, что духовные силы человека средневековья скованы догмами, а творчество — тесными рамками канонов. Наиболее привлекательным в Бояне, с точки зрения Швейнфурта, является подчинение искусства религии; изображенные евангельские события интересны лишь тем, что в них можно живо ощутить основные догмы православной церкви.

В анализах отдельных изображений Швейнфурт последовательно проводит свою мысль, подкрепляя ее цитатами, придающими, по его мнению, изложению необходимую академическую неопровержимость. Относительно Христа-Эвергета он спешит процитировать А. Грабаря: „Это (т. е. изображение Эвергета. — О. С.) на самом деле совершеннейшее

выражение в искусстве догмы воплощения“ (стр. 19). Говоря о „Сожествии во ад“, он пишет: „Значение изображения лежит в его абстрактном величии“ (11). Число примеров могло бы быть увеличено, но достаточно и двух, чтобы представить себе, в каком направлении идет анализ.

При внимательном чтении книжки Швейнфурта, написанной замысловато и путанно, выясняется, что он все мировое искусство оценивает с точки зрения „необходимой потребности в метафизическом“. В конце длинных рассуждений о той же композиции „Сожествии во ад“ он сравнивает с боянской фреской гравюру Дюрера, как будто Дюрер имеет какое-то отношение к болгарскому искусству XIII в., и с грустью замечает, что „старание Дюрера в отношении свято ощущаемой веры остается позади византийской концепции „Сожествии во ад“, которая все еще осуществляет в христианской форме идеальный мир античного мифа, мир, открывающийся по ту сторону вещей и суеты жизни“ (стр. 11). Оказывается, искусство Ренессанса является в какой-то мере шагом назад в сравнении с византийским. Мощный реализм XIV—XVI вв. — свидетельство того, что художники, наконец, увидели реальный мир и погрузились в „суету жизни“, стремясь обнаружить в окружающих предметах прекрасное; этот реализм признается Швейнфуртом далеко не самым основным в искусстве Ренессанса. При этом он ссылается на античные мифы, видя в них высшее проявление свойственного человеку „бегства от действительности“, искажая смысл древних сказаний, самое привлекательное в которых — прославление человека, его духовной силы, его физической красоты. Стараясь убедить читателя в том, что центральной проблемой мирового искусства является удовлетворение постоянной жажды метафизического, и что в Бояне это — основное, Швейнфурт не находит (да и не смог бы найти) этому ясных и простых доказательств, поэтому он намеренно усложняет изложение. Однако в результате обнаруживается, что ему не под силу раскрыть подлинную сложность и противоречивость боянской росписи.

Все богатство идейного содержания боянских фресок в сущности исчерпывается цитатой из Шопенгауэра, а все их художественное своеобразие сводится к простому копированию греческих оригиналов. Это объясняется не только совершенно определенной „философской“ системой, на которой Швейнфурт строит свое здание, но и порочностью его научного метода. Он — верный ученик немецкого формалистического искусствознания, хотя и с меньшей убедительностью, чем его учителя, прибегает к его основным положениям. Он совершенно некритически пользуется иконографическим методом, ограниченность которого удивительно удобна для доказательства наиболее спорных построений, явно не соответствующих действительности.

Анализируя любую композицию только со стороны ее иконографической схемы, можно легко признать то, что утверждает Швейнфурт, т. е. греческое происхождение Боянской росписи. Поэтому он прекращает анализ сразу же, как только установлена связь какой-либо фрески с византийским первоисточником. „Успение“ изображено в средневизантийской иконографической трактовке этой темы“ (стр. 12), — заявляет он, — и этого вполне достаточно, по его мнению, для характеристики изображения, как будто вся его ценность заключается в том, что оно иконографически близко византийской композиции XI или XII вв.

Иногда Швейнфурт пускается в самые свободные сравнения и при этом обнаруживает абсолютное отсутствие не только исторического чутья, но даже простой способности, не мудрствуя лукаво, видеть

художественное произведение. В анализе „Распятия“ упомянуто несколько памятников из самых различных эпох, и все они, оказывается, обладают чертами, родственными болгарскому изображению. Разумеется, в первую очередь, устанавливается связь с Византией XI в. Но этого мало. Далеким прообразом апостола Иоанна оказывается не кто иной, как Лаокоон. Поиски источников ограничиваются эллинизмом. Завершением исканий византийских художников признается „Распяtie“ Брунеллески, и попутно высказывается мысль, что идея, лежащая в основе фрески, вдохновляла Марло, когда он писал своего „Фауста“. Уж поистине дальше идти некуда!

В заключение надо сказать, что невозможно, конечно, требовать от Швейнфурта, чтобы он при анализе Боянских фресок принимал во внимание всю сложность социально-экономических отношений в болгарском обществе XIII в. Но даже в буржуазном искусствознании давно признана необходимость связывать искусство с культурой эпохи. У Швейнфурта же Боянская роспись дается вне времени и пространства. Упомянутые в книге болгарские цари и вельможи могут быть с успехом заменены какими угодно другими фигурами, лишь бы они состояли в родстве с византийскими императорами. От этого характеристика, данная Бояне Швейнфуртом, нисколько не изменится. Лучше совсем не говорить о среде, породившей тот или иной художественный памятник, чем с серьезным видом заявлять, например, о том, что портреты ктиторов в Бояне „производят впечатление абстрактного в византийском смысле“ (стр. 15), но в то же время жизненны, потому что „окружены воздухом своего времени“ (!?) (там же).

Книга Швейнфурта не недоразумение, а сознательная фальсификация исторической правды. Она не только плоха, она вредна. Она неправильно ориентирует читателя, изучающего средневековое искусство славянских стран. Швейнфурт не желает за условностями византийского искусства чувствовать живой ритм реальной жизни. С таким же упрямством он старается не замечать в Боянских фресках иного, нежели в греческой живописи, отношения художников к миру и человеку. Характеристика Швейнфуртом Бояны не должна удивлять. Следует принять во внимание, что, работая над книгой, он тоже был „окружен воздухом своего времени“, а реакционные идеи, витающие в этом воздухе, достаточно хорошо известны.

О. И. Сопозинский

ERNEST T. DE WALD. THE ILLUSTRATIONS IN THE MANUSCRIPTS OF THE SEPTUAGINT.

Vol. III. Psalms and Odes. Part I: Vaticanus graecus 1927. Part II: Vaticanus graecus 752. Princeton. — Princeton University Press, 1941—1942.

Отделение искусства и археологии Принстонского университета приступило к публикации обширного труда, посвященного лицевым рукописям Семикнижия. Этот труд рассчитан на шесть томов. В написании этого труда принимают участие Э. де Уольд, А. М. Фрайнд и К. Вейцман. Пока вышли первая и вторая части третьего тома, в которых де Уольд публикует две Ватиканских лицевых псалтири (Cod. gr. 1927 и Cod. gr. 752). Третий том включает в себя еще две части — третью, посвященную псалтирям с иллюстрациями на полях, и четвертую, посвящен-