

вливались в ряды господствующего класса, и их ассимиляция становилась фактором отсталости византийского общества, отчасти они противостояли правящим кругам вместе с народными низами. Кризис денежного обращения XI в. вызвал разорение византийских рантье и предотвратил формирование «среднего класса» — бюргерства. Единственными «буржуа», известными в Византии, оказываются иноземцы, а главным источником богатства остается земля. Консервативная политическая структура и менталитет Византии становятся анахронизмом, и с XII в. — ее общественная отсталость необратима (р. 193).

«Вечные ценности: культура» — тема последнего раздела книги (р. 194—241). Он содержит идеи, проясняющие характер византийской культуры. Подробно описывая систему образования, А. Дюселье указывает на формирование византийской культуры путем синтеза христианской идеологии и античного наследия. И культура Византии в целом, и ее искусство в частности — результат компромисса, который отверг значительную часть античной классики и породил самобытные творения (р. 216). Ко времени победы иконопочитания в Византии уже не существовало опасности рецидива язычества и культура не воспринималась более как угроза истинной духовности. А византийский гуманизм, отождествляемый ученым с интересом в античному наследию, оставался всегда христианским гуманизмом (р. 221). А Дюселье проводит мысль о возникновении «двух параллельных культур очень различных уровней». Один из них, простейший, служил нуждам гражданской и церковной администраций, другой — носил элитарный характер (р. 225). Концепция А. Дюселье предполагает, что наивысшая фаза интеллектуального подъема начинается в XI в. и ее наиболее ярким представителем являлся Михаил Пселл. Золотой век литературы и господства аристотелизма

в богословии ознаменован рождением нового мистического направления Симеона Нового Богослова, не удовлетворенного философским формализмом и порвавшего со светской наукой. В XIII—XV вв. Византия вновь обращается к античным и христианским истокам своей культуры. Одновременно разворачивается противоборство между христианским рационализмом и исихастской мистикой. Кризис культуры не противопоставил церковь и общество друг другу, а вызвал «внутреннее», если можно так выразиться, их разделение. Победа исихазма и его признание официальным учением не означали, как считает А. Дюселье, поражения культуры.

Итак, концепция истории Византии, разработанная А. Дюселье, многопланова. Она не лишена узких мест. Главное же ученый сумел выявить взаимосвязь социально-экономического и политического развития Византии и особенностей господствующих идеологии, менталитета и культуры. Историк продемонстрировал воздействие религиозных и идеологических установок на экономику, социальный строй, политику и культуру Византии. Сильной стороной концепции А. Дюселье является раскрытие своеобразия византийской цивилизации в ее сопоставлении со странами мусульманского Востока, Западной и Восточной Европы. Это позволяет А. Дюселье в Заключении (р. 242—248) затронуть проблему духовного византийского наследия. С точки зрения ученого, поздняя Византия едва не стала ядром национальной греческой государственности. Ей оказалось непосильным бремя имперской политики и идеологии. Среди многочисленных преемников византийского наследия его основа — нераздельность империи и ортодоксии — была осознана и воспринята прежде всего в России.

Ю. Я. Вин

J. Lafontaine-Dosogne. Histoire de l'art byzantin et chrétien d'Orient // Université Catholique de Louvain. Publications de l'Institut d'études médiévales. Louvain; la Neuve, 1987. Vol. 7. P. XXVIII+288, 3 cartes, 19 pl., 71 fig.

Книга Ж. Лафонтэн-Дозонь «История искусства Византии и христианского Востока» состоит из Введения, 8 глав и нескольких приложений: составленного в хронологической последовательности списка византийских императоров, перечня основных культурных центров и наиболее известных памятников, словаря специальных терминов. В основе этого труда лежат курсы лекций по искусству ранне-

христианскому, византийскому и христианскому Востока, а также по иконологии, которые профессор Ж. Лафонтэн-Дозонь, почетный член многих научных обществ и хранитель Королевских музеев истории и искусства в Брюсселе, читала в Католическом университете Лувэна. В этом исследовании дан глубокий анализ различных явлений культуры и искусства восточнохристианского мира.

Деление на хронологические отрезки традиционно для периодизации византийского искусства. Предшествующие каждому разделу исторические экскурсы позволяют лучше понять суть того или иного памятника, определить его место и значение. Эта книга может служить также библиографическим и иконографическим справочником, руководством по художественной и ремесленной технологии.

В структуре изложения сохранены те же принципы, что и в третьем томе *Propylaen Kunstgeschichte*, написанном Ж. Лафонтэн-Дозонь совместно с Ф. Фольбахом<sup>1</sup>. Мало изменены и вводные исторические разделы; основной же текст был существенно дополнен и переработан согласно появившимся за последние двадцать лет публикациям и новым археологическим открытиям. Византийский мир взят автором предельно широко: от Италии до Кавказа и от России до Нубии. Поствизантийское искусство выделено в особый раздел (гл. 8).

По сравнению со многими сводными работами, излагающими историю византийского искусства, книга Ж. Лафонтэн-Дозонь имеет ряд отличий, превращающих ее в оригинальное и непохожее ни на одно из предшествующих исследование. Прежде всего искусство Византии и искусство христианского Востока даны «на равных», т. е. материалы сгруппированы таким образом, что без учета памятников коптского Египта, Эфиопии, яковитских и несторианских общин Ближнего и Среднего Востока не может быть цельной картины художественной жизни Византии; с другой стороны, восточный эллинизм как художественное явление не может быть понят без сопоставления с памятниками Рима и Равенны, Константинополя и Фессалоник. Нетрадиционно написана глава, посвященная поствизантийскому искусству. В созданных в XVI в. на Афоне, Патмосе, Метеорах, Пече (Сербская патриархия), в Рильском монастыре (Болгария) настенных росписях и иконах показано сохранение византийских культурных традиций.

Эрудития исследовательницы колоссальна. В книгу включены данные нумизматики и сфрагистики, предметы из частных коллекций, некоторые из которых впервые вводятся в научный оборот, новейшие данные археологии. Так, в изложение общей истории византийского искусства попали серебряный реликварий с Даниилом во рву львином (конец

IV в.) из Фессалоник<sup>2</sup>; росписи неаполитанских и римских катакомб VI в. с особым экскурсом о фресках 528 г. в катакомбах Коммодиллы, выполненных для семейства Туртуры (р. 59), новые находки белоглиняной расписной керамики X в. из Херсонеса<sup>3</sup>, миниатюры литургических книг, созданные Матфеем из Мир в начале XVII в. для греков, живших в Москве, Львове и городах Валахии<sup>4</sup>. Почти в каждой главе рецензируемой книги имеются любопытные небольшие разделы. Помимо перечисленных, на наш взгляд, стоило бы отметить экскурсы о связи раннехристианской трехнефной базилики с планом митреума (р. 12) и о деятельности императороиконоборца Константина V (740—775) как донатора (р. 103). Столь характерные для недавно вышедших работ по византийскому искусству<sup>5</sup> философские объяснения изобразительных принципов средневековых художников у Ж. Лафонтэн-Дозонь отсутствуют. Глубокий спиритуализм византийского искусства раскрыт ею исключительно путем мастерского формального анализа.

Трудно, казалось бы, ожидать от университетского курса лекций решения некоторых спорных вопросов византийского искусства. Однако почти в каждом разделе книги такие вопросы ставятся, а на некоторые из них даются ответы, построенные в форме монографических миниатюр. Таких небольших штудий, которые могут представить интерес как для византийстов, так и для медиевистов широкого профиля, восемь.

1. Император Юстиниан I — инициатор создания светской, но не культовой живописи Константинополя (р. 45, 53—54) Ж. Лафонтэн-Дозонь приводит следующие данные. В церкви св. Полиевкта, построенной при Юстине I, были мозаичные панно со сценами обращения императора Константина в христианство и его

<sup>2</sup> Παζαράς Θ. Δύο παλαιохριστιανικοί τάφοι από τὸ δυτικὸ νεκροταφεῖο τῆς Θεσσαλονίκης // ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΑ: Σύγγραμμα περιόδων τῆς Ἑταιρείας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Θεσσαλονίκη, 1981. Τ. 21. Σ. 373—389.

<sup>3</sup> Zalesskaja V. Nouvelles découvertes de céramique peinte byzantine du X siècle // Cahiers Archéologiques. 1984. T. 32. P. 49—60.

<sup>4</sup> Gratziou O. Die dekorierten Handschriften des Schreibes Matthaias von Myra (1596—1624); Untersuchungen zur griechischen Buchmalerei um 1600. Athen, 1982.

<sup>5</sup> Cormack R. Writing in Gold: Byzantine Society and its Icons. L., 1985; Herrin J. The Formation of Christendom. Princeton, 1987.

<sup>1</sup> Volbach F. W., Lafontaine-Dosogne J. Byzanz and der christliche Osten: Propylaen Kunstgeschichte. B., 1968. Bd. III.

крещением. Но ни в храме св. Софии, ни в церкви св. Апостолов, построенных при Юстиниане, не было мозаик со священными изображениями. Мозаики в св. Софии (Богоматерь с младенцем в абсиде храма, возможно, Пантократор в куполе, несколько сцен из жизни Христа в юго-западной части и медальоны с бюстами святых) появились только при Юстине II. Тогда же создаются мозаики и в храме Апостолов: Богоматерь в абсиде и Вознесение в центральном куполе. Даже образ Христа Халкита, сожженный во время восстания Ника, не был восстановлен Юстинианом; икона в Халке вновь появилась только при Маврикии. Таким образом, при Юстиниане в столице империи создавалась исключительно светская живопись с преобладанием исторических и батальных сюжетов: военные победы, триумф полководца Велизария, самого императора, которому отдавались божественные почести. Мозаичное убранство храмов в этот период было характерно для провинции (Синай, Газа, Кипр, Истрия, Иерусалим, Фессалоники, Равенна), а не для Константинополя.

2. Деятельность Юлианы Аникии (463—527), дочери Галлы Плацидии и жены консула Ареобинда, в плане выявления «художественного патроната» в византийском искусстве начала VI в. (р. 42—43, 52—53, 65). По повелению Юлианы Аникии в Константинополе было реставрировано несколько обветшавших храмов и была построена церковь св. Полиевкта, предвосхитившая известные постройки времени Юстиниана. С ее попечительством связано создание в 512 г. выдающегося памятника миниатюрной живописи — Гербария греческого врача Диоскорида, явившегося копией медицинского трактата I в. н. э. Одна из миниатюр представляет патронессу между аллегорическими фигурами Великодушия и Мудрости. Этот экскурс дополняет недавно вышедшие работы об экономической сути донаторства и значении патроната в Византии<sup>6</sup>.

3. Церковь св. Полиевкта, построенная между 524—527 гг., — конструктивный прообраз св. Софии в Константинополе (р. 43).

4. Антиариянская направленность росписей церкви Богородицы в Кастель-

сеприо, около крепости ломбардских королей (р. 83, 90). В основе иконографических изводов некоторых композиций, — Испытание Богоматери водой, обличения и Наказание неверной Соломеи (мотив усохнувшей руки), — лежит протоевангелие от Иакова. Художественные особенности росписи указывают на принадлежность этого памятника к антикизирующему направлению искусства Константинополя времени императора Ираклия, что может быть подтверждено и некоторыми историческими фактами: при папе Григории I и его преемниках практиковались переселения греческих монахов в Северную Италию для сокрушения арианской ереси.

5. Распространение крестовокупольных храмов (VII—IX вв.) связано с торжеством идей Дионисия Ареопагита (р. 84—82). Это положение Ж. Лафонтэн-Дозонь подтверждает как данными письменных источников (сочинения Максима Исповедника — 630 г. — и патриарха Германа — 700 г.), так и конкретными памятниками, среди которых: церковь св. Ирины в Константинополе, церковь св. Николая в Мире, новая церковь Богородицы в Ефесе, церковь св. Климента в Анкире, церковь в Гортане (VII в., Крит), церковь св. Софии в Фессалониках и церковь Успения в Никее. Конструктивное решение подобных храмов являет собой символический образ вселенной.

6. Значение римской живописи VII—IX вв. для реконструкции облика не дошедших до нас византийских икон дожидноборческого времени (р. 87—91). В качестве примеров взяты: Мадонна в римском Пантеоне, явившаяся репликой константинопольской Одигитрии, выкопанной, вероятно, в 609 г. во время превращения языческого Пантеона в христианский храм; такой же копией византийской Одигитрии может считаться написанная на холсте около 640 г. икона из церкви Санта Мария Нова; изображение Мадонны в церкви Санта Мария Розария копирует Аггисоритиссу, знаменитую столичную византийскую икону. Одетую как византийская императрица Мадонну Клементия в церкви Санта Мария ин Трастевере сопровождают два ангела и донатор, в котором можно видеть Иоанна VII. В церкви св. Агнессы, построенной при папе Гонории (625—638), Аггесса представлена как Богоматерь Ангелоктиста в Кети, пространство же вокруг нее оформлено как в церкви Успения в Никее.

7. Связь нового мариологического цикла при Комнинах с богословскими течениями XII в. (р. 156—157, 162—164, 176).

<sup>6</sup> *Mundell Mango M. Silver from Early Byzantium: The Kaper Koraon and Related Treasures. Baltimore, 1986; Ажентьев К. К. Мозаики константинопольской св. Софии как памятник художественной культуры и общественной мысли Византии постиконоборческой эпохи: Автореф. дис. . . . канд. ист. наук. Л., 1988.*

Появляются новые иконографические типы Богородицы — Элеуса и Гликофилуса; деисусную композицию в апсиде часто заменяет Богоматерь. В цикле мозаик в церкви Успения в Дафни акцентируется внимание на сценах из детства Богородицы. В церкви Панагии в Лагудере (1192) в апсиде рядом с традиционной Одигитрией помещен образ Панагии Аракиотиссы с орудиями страстей — новый мотив, который получит развитие только в палеологовское время. В нартексе храмов значительное место начинает занимать сцена Успения, как, например, в церкви монастыря Панагия Мавриотисса в Кастории (начало XIII в.). В церкви Сант Анжело ин Формис около Капуи (вторая половина XII в.) в медальоне, который несут два ангела, представлена Богоматерь — царица небесная. Образом новой мариологической иконографии является стеатитовая икона с изображением архангела Гавриила из Флезоле: архангел поднимает медальон с бюстом Христа, что символизирует собор Ангелов — праздник в честь Богородицы, отмечавшийся 26 декабря. Празднование Зачатия Анны и Введения Марии во храм было окончательно закреплено указом Мануила Комнина в 1166 г.<sup>7</sup> Полный иконографический богородичный цикл — «исторического» и символического содержания — имеется в константинопольской рукописи гомилий Иакова Коккиновафаского 2-й четверти XII в. В церкви Богородицы в Асину на Кипре (начало XII в.) два ветхозаветных сюжета имеют мариологический смысл: Моисей с неопалимой купиной и Иезекииль с вратами заключенными, поскольку на вратах и на купине помещены изображения Богородицы. Композиция «Древо Ессеево» связана с пророческой иконографией и прообразами Богородицы. Распространение в XII в. библейской иконографии и мариологических прообразов связано с философскими спорами и богословскими диспутами о поклонении иконам.

8. Поствизантийский художественный центр в Янине (р. 247—251). Его расцвет

особенно заметен в середине XVI в., когда он начинает оказывать влияние на монастырскую живопись Метеор. С этим центром связана деятельность художника Франгоса Кателаноса, который работал также и на Афоне. Росписи церковью Янины отражают палеологовские традиции, которые особенно явственны в праздничных сценах и изображениях античных философов — Платона, Плуларха, а также древних сивилл. Церковь св. Николая на острове, расположенном на озере близ Янины, знаменита богородичными циклами, следующими иконографии гомилий Иакова Коккиновафаского.

Только одно утверждение Ж. Лафонтэн-Дозонь нам представляется необоснованным. Оно относится к византийским ларцам XI—XII вв., облицованным пластинками из слоновой кости со светскими сюжетами. Автор предполагает их венецианское происхождение (р. 176). Среди ларцов, действительно, есть «западная» группа, но она скорее связана с Сицилией, чем с Венецией.

В книге есть отдельные фактические ошибки, объяснимые недостаточным знакомством с географией СССР. Так, эрмитажное серебряное блюдо с ангелами по сторонам креста названо происходящим из Полтавы (р. 71), в то время как оно было найдено в Березово в Западной Сибири. О стеатитовой иконке с изображениями святых воинов Феодора, Георгия и Дмитрия сказано, что она находится в Эрмитаже (р. 176); на самом деле она хранится в Херсонесском музее. Резная деревянная икона св. Георгия с житием (музей Украинского искусства в Киеве) была обнаружена в Мариуполе, у Ж. Лафонтэн-Дозонь она происходит из Крыма (р. 187).

Эти незначительные погрешности несколько не снижают значения книги Ж. Лафонтэн-Дозонь «История искусства Византии и христианского Востока», которая важна прежде всего для преподавателей, читающих университетские курсы по византийскому искусству, но также может быть полезна и специалистам, занимающимся отдельными вопросами, — которые мы постарались перечислить, — культуры и идеологии Византии.

В. Н. Залеская

<sup>7</sup> *Этингоф О. Е.* Памятник византийской живописи конца XII в. // *Восточное Средиземноморье и Кавказ IV—XVI вв.* Л., 1988. С. 148—155.