

**В. Н. ЛАЗАРЕВ**

**КОНСТАНТИНОПОЛЬ И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ  
В СВЕТЕ НОВЫХ ОТКРЫТИЙ**

Открытия последних десятилетий в области средневекового искусства выявили два кардинальной важности момента: с одной стороны, они еще раз подтвердили исключительно большое значение Константинополя как крупнейшего художественного центра, с другой, наглядно показали, что рядом с константинопольской школой существовали и местные провинциальные школы, а главное — многочисленные национальные школы, каждая из которых обладала своим собственным лицом. В настоящее время уже невозможна такая постановка вопроса, при которой искусство Древней Руси, Сербии и Болгарии подводится под рубрику „L'art byzantin chez les slaves“, а все византизирующее искусство Италии приравнивается к „L'art byzantin en Italie“. Не говоря уже о том, что столь упрощенные формулировки носят антиисторический характер, они, кроме того, ни в какой мере не отвечают тем современным научным представлениям, которые у нас сложились на основе новых открытий.

Было бы, конечно, неверно игнорировать ведущую роль Константинополя и сбрасывать со счета все то, что он дал Италии, Древней Руси, Сербии, Болгарии, Армении и Грузии. Без выяснения взаимосвязей различных художественных центров средневекового искусства невозможно строго научное изучение последнего. Но еще более ошибочно сводить весь художественный процесс в рамках национальных школ к одним византийским влияниям и не замечать при этом, как в борьбе с этими влияниями складывались национальные черты и как постепенно эти черты возобладали над всем занесенным извне. Для того чтобы доказать правильность данного положения, необходимо остановиться на сугубо конкретных вещах, в частности на вопросах о путях проникновения византийских влияний, организации труда средневековых мастеров и формах сотрудничества заезжих мастеров с местными. При этом я намеренно коснусь лишь тех памятников, которые обычно считаются наиболее „византийскими“ и на примере которых можно будет особенно наглядно показать взаимодействие пришлых и местных элементов. Если уже в таких памятниках, являвшихся результатом совместной работы греческих и местных мастеров, можно будет проследить процесс кристаллизации нового, то, естественно, в памятниках, полностью выполненных местными мастерами, наличие этого нового и его дальнейшее развитие не сможет вызвать уже никаких сомнений.

Экспансия византийской художественной культуры шла разными путями: 1) вывоз произведений прикладного искусства (резная кость,

торевтика, эмали, керамика, ткани), икон и лицевых рукописей, используемых как образцы местными художниками и способствовавших повышению уровня их профессионального мастерства (в применении к рукописям здесь невольно хочется вспомнить о мозаиках Санта-Мария Маджоре)<sup>1</sup>; 2) привоз на родину ездившими в Византию лидами (главным образом паломниками) предметов византийского происхождения (наиболее типичный пример — получение Высоцким монастырем между 1387 и 1395 гг. греческих икон, привезенных иеромонахом Виктором по поручению находившегося в Царьграде Афанасия Высоцкого)<sup>2</sup>; 3) непосредственный приезд греческих мастеров, прибывавших по приглашению [особенно характерный эпизод — приезд в 1384—1396 гг. в Мингрелию (Кавказ) Кира Мануила Евгеника, привезенного из Константинополя специально ездившими за ним грузинами Махаребели Квабалия и Андронике Габисулава]<sup>3</sup>, либо приезжавших по собственной инициативе (вероятно, именно такому случаю мы обязаны появлением Феофана Грека на Руси, эмигранта по убеждению; по собственной инициативе приезжали на Русь и в Италию те греческие и славянские художники, которые бежали сначала от крестоносцев, а затем от турок); 4) посылка в Константинополь, на Афон и в другие крупные церковные центры местных мастеров для повышения квалификации с последующим их возвращением на родину (по-видимому, эта практика была широко распространена в Грузии XI в., откуда молодых художников направляли на Синай, на Черную гору близ Антиохии, на Афон, в Палестину, Константинополь, где имелись грузинские монастыри)<sup>4</sup>.

В настоящей статье мне хотелось бы остановиться на той ситуации, которая складывалась на местах в результате приезда византийских мастеров, обычно сотрудничавших с местными силами.

Что мы знаем о формах организации работы в средневековых мастерских? Обычно греки приезжали не одни, а с помощниками (утверждение Кондакова, что „Византия и Венеция рассылали мастеров-мозаичистов партиями до 150 человек“, ни на чем не основано)<sup>5</sup>. Это были небольшие бригады в два-три человека, максимум в 10—15 (при выполнении мозаик число заезжих мастеров могло быть и выше; однако в Софии Киевской подвизалось не более восьми мозаичистов). В Венеции особым постановлением прокураторов от 1258 г. каждый греческий мозаичист обязан был иметь двух учеников из местного населения, причем ему запрещалось держать их на дому; ученики должны были работать в Сан-Марко<sup>6</sup>. Вероятно, нечто подобное было и в славянских странах, в частности на Руси. Так, например, в Печерском Патерике утверждается, что знаменитый Алимпий учился у подвизавшихся в Успенском соборе константинопольских мастеров и помогал им<sup>7</sup>. Призванные митрополитом Феогностом в 1344 г. греческие живописцы, несомненно, обучали русских мастеров и сотрудничали с ними, иначе работавшие

<sup>1</sup> Ср. С. Сесчелли. *I mosaici della Basilica di S. Maria Maggiore*. Torino, 1956, p. 90, 91, 99.

<sup>2</sup> В. Лазарев. Новые памятники византийской живописи XIV века. I. Высоцкий чин. ВВ, IV, 1951, стр. 122—131.

<sup>3</sup> Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства, I. М., 1950, стр. 247—250.

<sup>4</sup> Р. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Тбилиси, 1940, стр. 28, 46, 47; Ш. Амиранашвили. Ук. соч., стр. 194, 195, 202, 203.

<sup>5</sup> И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV. СПб., 1891, стр. 131.

<sup>6</sup> O. Demus. *Die Mosaiken von San Marco in Venedig. 1100—1300*. Baden bei Wien, 1935, S. 66.

<sup>7</sup> Патерик Киево-Печерского монастыря. Под редакцией Д. И. Абрамовича. СПб., 1911, стр. 121.

в следующем году Гойтан, Симеон и Иван не были бы названы в летописи „русские родом, но ученики греков“<sup>8</sup>. По свидетельству летописи, Феофан Грек также имел своих учеников<sup>9</sup>. Эти примеры можно было бы умножить. В общем, картина сотрудничества греческих мастеров с местными предстает в следующем виде: заезжий греческий мастер, прибывающий обычно с помощником либо помощниками, обучает молодых местных художников, которые помогают ему и в процессе работы сами становятся на ноги. Так складывались те смешанные византийско-итальянские, византийско-сербские и византийско-русские мастерские, из которых вышли мозаики Сицилии и Венеции, лучшие из росписей Сербии и мозаики и фрески Софии Киевской. При этом следует заметить, что судьба заезжих греческих мастеров была различной: выполнив заказ, они чаще всего возвращались к себе на родину; но нередко они оставались в той стране, которая оказывала им гостеприимство, и начинали жить ее интересами (как, например, Феофан Грек). В частности, оседая в Сицилии и Венеции, они образовывали греческие колонии, которые при всей их замкнутости не могли избежать сильного воздействия итальянских вкусов. Отрыв от Византии становился неизбежным, в результате чего побеждали центробежные силы.

Сотрудничество заезжих мастеров с местными было особенно активным при выполнении мозаик, требовавших участия в сложном производственном процессе ремесленников различных специальностей (*musearius* — изготовитель смальты; *calcis costor* — мастер, подготовлявший грунт; *pictor imaginarius* — автор композиции; *pictor parietarius* — мозаичист)<sup>10</sup>. Без привлечения к работе местных ремесленников греческие мастера никогда не могли бы выполнить тех грандиозных мозаических ансамблей, которые нас так поражают в Монреале, Венеции, Киеве. Поэтому глубоко прав был Кондаков, когда утверждал, что мозаика как особый род художественного творчества, исполняемый на месте, открывает собой движение местного искусства<sup>11</sup>. Этим самым он хотел сказать, что создание монументальной мозаики — настолько трудоемкий производственный процесс, что оно не могло быть осуществлено без широчайшего использования труда многочисленных местных ремесленников. А это, естественно, открывало путь для новых художественных решений, все более смело отходивших от того, что давала Византия.

В этом отношении особенно интересны мозаики Сицилии. Уже свыше 20 лет назад я выдвинул положение, что самыми греческими среди сицилийских мозаик являются мозаики Чефалу (1148) и что исполнившую их мастерскую и следует рассматривать как исходную точку для всего позднейшего развития мозаического искусства в Сицилии<sup>12</sup>. Недавно проф. Китцингер обратил особое внимание на наличие в Сицилии еще более ранней мозаической мастерской, которая подвизалась уже в начале пятого десятилетия XII в., когда возникли мозаики

<sup>8</sup> Никоновская летопись под 6852 (1344) и 6853 (1345) годами.

<sup>9</sup> М. Приселков. Троицкая летопись. Реконструкция текста. М.—Л., 1950, стр. 445, 450.

<sup>10</sup> Такое разграничение функций ремесленников, создававших мозаики, встречается уже в „Эдикте“ Диоклетиана. См. Т. Mommsen—Blümner. Der Maximaltarif des Diocletian. Berlin, 1883, S. 20, 105 ff. О. Демус (O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950, p. 137, 140) ошибочно рассматривает *pictor parietarius*'а как автора композиции, а *musearius*'а как мастера, выкладывавшего композицию в смальте. А. Фролов (A. Frolov. La mosaïque murale byzantine. BS, XII, 1951, p. 202) совершенно правильно отождествляет первого с мозаичистом, а второго с изготовителем смальты.

<sup>11</sup> И. Толстой и Н. Кондаков. Ук. соч., стр. 131.

<sup>12</sup> V. Lasareff. The Mosaics of Cefalù. „Art Bulletin“, 1935, XVII, p. 164 ff.

купола Палатинской Капеллы (1143)<sup>13</sup>. Как ни расценивать деятельность этих двух мастерских, одно несомненно: обе они были укомплектованы греческими художниками, занесшими в Сицилию столичную, константинопольскую традицию. Даже при самом скрупулезном анализе мозаик купола Палатинской Капеллы и мозаик апсиды собора в Чефалу в них невозможно выявить какие-либо местные черты. Эти мозаики выполнены в чисто греческой манере, и они смело могут рассматриваться как работы византийских художников. Совсем иную картину мы наблюдаем, когда переходим к сицилийским мозаикам 50—80-х годов XII в.: Санта-Мария дель Аммиральо (1148—1151), продольные корабли Палатинской Капеллы (около 1160—1170), собор в Монреале (1182—1189). Здесь четко вырисовывается процесс постепенного отхода от византийских образцов, которые подвергаются все более радикальной переработке. В Монреале этот процесс получает свое логическое завершение. В такой композиции, как „Бегство апостола Павла из Дамаска“, мы находим очень сложный архитектурный комплекс, отдельные части которого переданы в довольно смелых для столь ранней эпохи перспективных сокращениях. В чисто византийских мозаиках, фресках и иконах XII в. было бы тщетно искать аналогичную трактовку пространства. Здесь все проще, схематичнее и гораздо сильнее тяготеет к абстрактной плоскости. В другой мозаике из собора в Монреале, в сцене „Построения Ноева ковчега“, движения отдельных фигур изображены настолько живо и непосредственно, что полностью оказывается преодоленным византийский канон. Не вдаваясь сейчас в обсуждение вопроса о датировке этих мозаик (Ди Пьетро<sup>14</sup> и Демус<sup>15</sup> датируют их до 1189 г., в то время как Боттари<sup>16</sup>, Сальвини<sup>17</sup> и я<sup>18</sup> склонны часть мозаик относить к XII в.), хотелось бы со всей решительностью выступить против одного положения проф. Демуса, которое он отстаивает в своей превосходной во всех других отношениях книге „The Mosaics of Norman Sicily“. По его мнению, и в соборе в Монреале ведущая роль принадлежала греческим мастерам, причём смальта якобы привозилась из Византии. Для Демуса стиль мозаик „is predominantly Greek“; „Monreale is, in fact, the largest and the most important Greek mosaic decoration of the twelfth century which has come down to us“<sup>19</sup>. С этим никак нельзя согласиться, и уже В. Вейдле<sup>20</sup> подверг справедливой критике эту точку зрения. Действительно, трудно предположить, чтобы мозаические мастерские Сицилии, существовавшие свыше 40 лет, не создали к 80-м годам XII в. свои собственные кадры художников, комплектовавшиеся из местного населения. Несомненно, заезжие греческие мастера, привлекая ко все более широкому сотрудничеству местные силы, сами отходили постепенно на второй план. Зато из года в год усиливался удельный вес сицилийских мастеров, не только научившихся изготовлять смальту, но и овладевших всеми тонкостями мозаического искусства. Лишь так можно объяснить новые стилистические черты в мозаиках продольных кораблей Палатинской Капеллы и

<sup>13</sup> E. Kitzinger. The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo: An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects. „Art Bulletin“, 1949, XXXI, p. 286.

<sup>14</sup> F. Di Pietro. I mosaici siciliani dell'età normanna. Palermo, 1946.

<sup>15</sup> O. Demus. The Mosaics. . . , p. 91—177.

<sup>16</sup> S. Bottari. I mosaici della Sicilia. Catania, 1943.

<sup>17</sup> R. Salvini. Mosaici medievali in Sicilia. Firenze, 1943, p. 78—99, 123, 124.

<sup>18</sup> V. Lasareff. Op. cit., p. 222.

<sup>19</sup> O. Demus. The Mosaics. . . , p. 147, 148.

<sup>20</sup> W. Weidlé. Élément stylistique occidentaux dans les mosaïques de Monreale. „Atti del VIII congresso internazionale di studi bizantini“, 1953, II, p. 265. Ср. критические замечания Китцингера в его рецензии на эту книгу Демуса, опубликованной в „Speculum“, 1953, XXVIII, p. 148, 149.

собора в Монреале. Это отнюдь не *l'art byzantin en Italie*, а рождение нового стилистического варианта, гораздо более живого и реалистического по сравнению с тем, что мы находим в это же время в византийской живописи. И это — начало длительного процесса, получившего свое логическое завершение в *maniera bizantina*.

Другой характерный пример переоценки византийских влияний — ни на чем не основанные и абсолютно произвольные атрибуции двух знаменитых икон (из Национальной галереи искусства в Вашингтоне — из собрания Гамильтона и Отто Кана) константинопольской школе XII—XIII вв. После того как Бернсон<sup>21</sup> опубликовал обе эти иконы в 1921 г., приписав их константинопольскому мастеру XII в., вокруг них началась настоящая атрибуционная свистопляска. Кому только ни приписывали эти картины! И Пьетро Каваллини (Сирен)<sup>22</sup>, и римской школе второй половины XIII в. (Ван Марле)<sup>23</sup>, и работавшим в Испании мифическим итальянским мастерам (Швейнфурт)<sup>24</sup>, и флорентийскому мозаичисту круга Коппо ди Марковальдо (Беттини)<sup>25</sup>, и венецианской школе конца XIII — начала XIV в. (Гаррисон)<sup>26</sup>. Недавно Демус пытался связать их с константинопольской школой середины XIII в.<sup>27</sup>, против чего решительно говорит весь ход ее развития. В действительности обе иконы являются работами осевших в Сицилии греческих художников либо, что вероятнее, их прямыми итальянскими выучеников. Доказательством этому служит прежде всего происхождение обеих икон. Они были найдены в Испании, в Калахорре, входившей в состав старого королевства Арагонии. А арагонцы, как известно, завладели в 1282 г. Сицилией. Отсюда иконы и попали в Калахорру. Что обе эти картины являются сицилийскими работами, доказывает их теснейшее стилистическое сходство с датируемыми около 1260 г. мозаическими фрагментами из монастыря Сан-Грегорио в Мессине (сравни общее композиционное построение и масштабное отношение фигур к фону, форму круглых тронов, характер складок, тип лица младенца)<sup>28</sup>. Несмотря на всю близость этого искусства к византийским источникам, оно представляет уже новый стилистический вариант, связанный с творческой переработкой греческого наследия на итальянской почве. Вместо бесплотных, легких византийских фигур на иконах изображены довольно массивные фигуры, облаченные в тяжелые, покрытые золотом одеяния. Золотые линии не образуют, как на византийских иконах, абстрактного декоративного узора, подчеркивающего ирреальный характер изображения. Напротив, они служат своеобразным средством акцентировки уже реалистически трактованных складок, ритму которых они всецело подчинены. Иначе говоря, заимствованный из Византии прием начинает здесь служить новым целям. В отличие от византийских икон, фигуры запол-

<sup>21</sup> B. Berenson. *Due dipinti del decimosecondo secolo venuti da Costantinopoli*. „Dedalo“, 1921, ottobre, p. 285—304.

<sup>22</sup> O. Sirén. *A Picture by Pietro Cavallini*. „Burlington Magazine“, 1918, February, p. 45.

<sup>23</sup> R. Van Marle. *La peinture romaine au Moyen Age*. Strasbourg, 1921, p. 227; его же. *Italian Schools of Painting, I*. The Hague, 1923, p. 502—505.

<sup>24</sup> Ph. Schweinfurth. *Geschichte der russischen Malerei im Mittelalter*. Haag, 1930, S. 379.

<sup>25</sup> S. Bettini. *I mosaici dell'atrio di San Marco e il loro seguito*. „Arte Veneta“, 1954, VIII, p. 32.

<sup>26</sup> E. Garrison. *Italian Romanesque Panel Painting*. Florence, 1947, p. 44, 48 (№ 23, 42). Определение Гаррисона „Venetian or Sicilian“ непонятно, поскольку иконы Венеции и Сицилии не имеют между собой ничего общего.

<sup>27</sup> O. Demus. *Zwei konstantinopler Marienikonen des 13. Jahrhunderts*. „Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft“, VII, 1958, S. 87—104.

<sup>28</sup> См. V. Lasareff. *Early Italo-Byzantine Painting in Sicily*. „Burlington Magazine“, 1933, LXIII, p. 280—284.

няют почти все поле изображения, благодаря чему они приобретают особую массивность. Троны, при всей их близости к византийским прототипам, выдают ту сугубо детализированную проработку форм и ту относительную правильность перспективы, которые напрасно было бы искать в чисто византийских иконах. Наконец, негреческие лица обработаны при помощи мягкой светотени, позволяющей уже почувствовать приближение художественной реформы Каваллини. Все это решительно говорит против авторства константинопольских мастеров. И при всем том обе иконы являются наиболее греческими среди произведений дучентистской живописи. Их редкое благородство форм и необычайно высокое качество не оставляют никаких сомнений, что школа, из которой они вышли, была теснейшим образом связана с Византией. Кто были авторы икон — осевшие в Сицилии греки либо их ближайшие итальянские выученики, — это в конце концов не так уж важно. Гораздо существеннее то, что компромиссный стиль, представленный обеими иконами, мог сложиться только на итальянской почве. В частности, аналогии с мозаиками из Сан-Грегорио определенно позволяют приписывать обе иконы сицилийской школе, где сотрудничество греческих и итальянских мастеров всегда было особенно тесным. Мозаики Палатинской Капеллы и собора в Монреале — лучшее свидетельство этому. И иконы из Национальной галереи в Вашингтоне ясно показывают, что такое сотрудничество имело место не только в XII в., но продолжалось также и в XIII столетии, ко второй половине которого я склонен относить обе иконы.

Под углом зрения интересующей нас проблемы мне хотелось бы теперь коротко остановиться на мозаиках Сан-Марко. Если прежние исследователи склонны были их рассматривать как чисто византийские, то теперь становится все более очевидным (особенно после работ Демуса<sup>29</sup> и Беттини<sup>30</sup>), что эти мозаики очень тесно связаны с местными романскими традициями и что западные черты в них преобладают над греческими. Грубые реставрации крайне затрудняют датировку мозаик Сан-Марко. Но все говорит за то, что, кроме недавно найденных мозаических фрагментов, опубликованных Галасси<sup>31</sup>, в Сан-Марко мозаик XI в. нет. Ранние датировки Гомбози<sup>32</sup> и Беттини<sup>33</sup> себя не оправдали. В лучшем случае наиболее архаические по стилю мозаики (как, например, в апсиде и в центральном портале) могли быть исполнены еще в первой половине XII в.,

Чем ближе к эпохе дученто, тем активнее и оживленнее становилась деятельность мозаических мастерских Венеции, все более решительно отходивших от византийского наследия. К тому же уже на ранних этапах развития венецианские мастера широко использовали местные традиции, восходившие к Равенне и художественной культуре экзархата. Прямые контакты Венеции с Константинополем в XII в. более чем сомнительны. И если отдельные греческие мастера и приезжали из столицы византийской империи, то они неизменно растворялись в среде местных художников. К тому же есть серьезные основания полагать, что попадавшие в Венецию греческие мастера здесь, как правило, оседали и постепенно утрачивали связи со своей родиной. Только так можно объяснить процесс быстрого пере-

<sup>29</sup> O. Demus. Die Mosaiken von San Marco in Venedig.

<sup>30</sup> S. Bettini. Mosaici antichi di San Marco a Venezia. Bergamo, 1944.

<sup>31</sup> G. Galassi. I nuovi mosaici scoperti a San Marco in Venezia. „Arte Veneta“, 1955, IX, p. 242—248.

<sup>32</sup> G. Gombosi. Il più antico ciclo di mosaici di San Marco. „Dedalo“, 1933, giugno, p. 325—345.

<sup>33</sup> S. Bettini. Mosaici antichi. . . , p. 18.

рождения византийских форм на венецианской почве. Например, такие фигуры, как фигура „Терпение“ в куполе с „Вознесением“, были бы совершенно неприемлемы для чисто византийского мастера. Резкое движение, основанное на контрапосте, угловатый силуэт, несколько преувеличенная экспрессия — все это черты, чуждые византийской живописи первой трети XIII в. Здесь уже дают о себе знать прероготические веяния. В другой мозаике из Сан-Марко („Моление о чаше“) увлечение орнаментальной стилизацией линии настолько сильно (см. особенно трактовку скал и фигур спящих апостолов), что нарушается та органичность формы, которой всегда так дорожили византийские художники. Аналогии этому мы найдем лишь в позднероманской миниатюре. Наконец, мозаика фасада Сан-Марко, изображающая перенесение тела св. Марка, бросает свет на другую сторону художественного процесса — на рост реалистических тенденций. Здание передано с такой обстоятельностью и детализацией, которые тщетно было бы искать в архитектурных фонах византийских мозаик, фресок и миниатюр. Невизантийским является также отношение масштаба здания к масштабу фигур. В расположении фигур, их позах, жестах, одеяниях уже так много взятого прямо из жизни, что повествовательное начало перерастает узкие рамки византийского канона — лаконичного и строгого. Здесь мы сталкиваемся с тем же явлением, которое уже имели возможность наблюдать на примере мозаик в Монреале. Это есть не что иное, как кристаллизация *maniera bizantina*. Но поскольку последняя неотделима от истории итальянского искусства, она и не может рассматриваться даже как разновидность византийского стиля. Это уже *vita nuova* Византии. Вот почему никак нельзя согласиться с Д. В. Айналовым<sup>34</sup>, трактовавшим поздние мозаики Сан-Марко как произведения чисто византийского искусства и на этом основании сделавшего далеко идущие выводы о характере византийской живописи XIV в., якобы находившейся под сильным западным влиянием и черпавшей основные творческие импульсы из Италии (к сожалению, эти мысли Айналова были легкомысленно подхвачены Беттини<sup>35</sup>, Галасси<sup>36</sup> и Раггьянти<sup>37</sup>, пытавшимися вывести стиль мозаик Кахриэ Джами и все „Палеологовское Возрождение“ из Италии). На самом деле пути развития итальянского и византийского искусства резко разошлись с конца

<sup>34</sup> Д. Айналов. Византийская живопись XIV в. Пгр., 1917, стр. 25—71. Ср. мои критические замечания в СА, 1955, XXII, стр. 233—236. Недавно А. Н. Грабар (A. Grabar. *La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento*. „Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft“, 1957, VI, p. 111—124), идя по стопам Д. В. Айналова, пытался возвести к западным источникам некоторые декоративные приемы, примененные в мозаиках Кахриэ Джами. Но эти приемы (деление куполов с помощью орнаментальных полос на отдельные компартименты в форме вытянутых треугольников, группировка различных сцен вокруг центрального медальона) были не результатом внешнего заимствования, а вытекали из нового характера искусства XIV в., в котором дробность членений пришла на смену большому монументальным плоскостям.

<sup>35</sup> S. Bettini. *I mosaici dell'atrio di San Marco...*, p. 25, 31—32, 37. В этой статье он отстаивает совершенно нелепый тезис о влиянии венецианской живописи на константинопольскую (в частности и на мозаики Кахриэ Джами). Беттини так и пишет: „Cultura figurativa veneto-bizantina s'inizia a Venezia e prosegue a Costantinopoli“ (p. 25).

<sup>36</sup> G. Galassi. *Roma o Bizanzio*, II. Roma, 1953, p. 324—329; его же. *I nuovi mosaici scoperti a San Marco...*, p. 248; его же. *La pittura di Vladimir e i differenti angoli visuali degli storici d'arte*. „Arte Veneta“, 1956, X, p. 20, 24.

<sup>37</sup> C. Ragghianti. *Pittura del Dugento a Firenze*. Firenze, 1957, p. 112. Если у Беттини колыбелью всего „Палеологовского Возрождения“ является Венеция, то у Раггьянти место Венеции занимает Ассизи (sic!). Чтобы обосновать это совершенно беспочвенное положение, он довольствуется только одной фразой, правда, весьма категорической по своей форме: „È ad Assisi l'origine e il centro espansivo del forte contributo che la pittura italiana del Dugento dà al cosiddetto „ultimo rinascimento“ bizantino del sec. XIV, macedone, serbo e metropolitano“.

XII в., что было обусловлено совершенно различным социально-экономическим укладом Византии и Италии. В передовой Италии, в связи с зарождением капиталистических отношений и появлением нового класса — буржуазии, в искусстве стали быстро нарастать реалистические тенденции, в отсталой же Византии, продолжавшей цепляться за свое прошлое, все новое неизменно облекалось в старые формы, почерпнутые из арсенала эллинистического искусства. Поэтому проникнутое духом глубокого рестроспективизма „Палеологовское Возрождение“ ни в какой мере не может быть приравнено к итальянскому Проторенессансу, выдвинувшему в лице Николо Пизано, Арнольфо, Каваллини и Джотто мастеров, которые пролагали совсем новые пути в искусстве. И трагедия гордой и замкнутой Византии заключалась в том, что она не создала на последнем этапе своего развития ничего равноценного этому. Более того, она сознательно пренебрегла художественным опытом Запада, безнадежно пытаясь оживить такие традиции, которые к подлинному Возрождению привести никак не могли.

Перенесемся теперь в совсем иной мир и посмотрим, как протекало сотрудничество византийских мастеров с русскими в древней Руси и что из этого получилось.

Хотя в русских летописях ничего не говорится о призывании князем Ярославом греческих мастеров в Киев, тем не менее не подлежит никакому сомнению, что греческие художники участвовали в декорировании возведенного им храма св. Софии<sup>38</sup>. Мозаики и фрески центрального креста возникли между 1042 и 1046 гг. Над ними трудились смешанная византийско-русская мастерская, в которой на первых этапах ведущая роль, безусловно, принадлежала заезжим греческим художникам. Эта бригада была укомплектована не только столичными мастерами, но и мастерами с периферии, иначе трудно было бы объяснить наличие среди киевских мозаик различных стилистических групп, а также стилистическое сходство этих мозаик с мозаиками Хосиос Лукас и Неа Мони (т. е. памятниками периферии византийской империи, а не ее столицы). Как теперь выяснилось, смальта была в Киеве не привозной, а изготовлялась на месте. Следовательно, неизбежно было привлечение местных ремесленников. Внимательное изучение мозаик св. Софии показало, что в их выполнении участвовало не менее восьми мозаичистов, т. е. *pictores parietarii* (кроме того, был изготовитель смальты — *musearius*, мастер, подготавливавший грунт — *calcis coctor*, авторы композиций — *pictores imaginarii*). Все эти мастера, несомненно, имели, как это обычно водилось, русских выучеников.

Самым сильным и, по-видимому, главным мастером был автор правой (южной) части святительского чина в апсиде. Представленные здесь фигуры отцов церкви выделяются высоким качеством исполнения, в котором видна рука первоклассного художника константинопольской школы. Это не только выдающийся колорист, но и замечательный рисовальщик, умеющий с помощью линий дать яркие портретные характеристики. С редкостным искусством использовал мозаичист в лице Иоанна Златоуста колючий, ломаный ритм линий, обращенных острием вниз (треугольник на переносице и треугольной формы тень между бровями, оттеняющие впалость щек клинья, резко опущенные книзу усы, заостренный подбородок). Форма крестов на омофоре полностью соответствует этому линейному ритму: кресты тонкие, угловатые, геометрически сухие. Перед нами суровый аскет и фанатик, человек огромной

<sup>38</sup> Ср. V. Lasareff. *Nouvelles découvertes à la Cathédrale Sainte Sophie de Kiev* (X Congrès international d'études byzantines). Moscou, 1955; его же. Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. ВВ, X, 1956, стр. 161—177; XV, 1959, стр. 148—169.

внутренней силы. Совсем по другому охарактеризован Григорий Чудотворец. В открытом лице, подкупающем выражением большой доброты, преобладают мягкие, как бы струящиеся линии и округлые формы. Даже кресты на омофоре имеют закругленные концы (сравни совсем иной характер крестов на омофоре Иоанна Златоуста). В таких незначительных на первый взгляд деталях особенно наглядно проявляется высокое искусство работавшего здесь мастера. Среди подвизавшихся в храме св. Софии восьми мозаичистов он был самым тонким и одаренным.

Когда после святительского чина в апсиде мы переходим к монументальной композиции с изображением „Евхаристии“, то сразу же бросается в глаза иная манера исполнения — гораздо более архаическая. Рисунок стал более тяжелым и жестким, резко уменьшилось количество цветовых оттенков, в силу чего оказались подчеркнутыми контрасты между освещенными и затененными частями. В исполнении композиции „Евхаристии“ принимало участие не менее трех мозаичистов, причем работа распределялась следующим образом: один выполнил две крайние левые фигуры, другой — остальные четыре фигуры апостолов из левой группы, а также фигуры Христа и ангела слева, третий — фигуры Христа, ангела и апостолов справа (две крайние фигуры справа утрачены — они написаны в XIX в. маслом). Стиль этих трех мозаичистов без труда опознается в других мозаиках Софии Киевской. Все эти три мастера связаны уже не с константинопольской школой, а с какими-то провинциальными центрами, иначе трудно было бы объяснить разительное сходство их работ с мозаиками Хосиос Лукас. Их архаическое искусство количественно доминирует в храме св. Софии, получая наиболее последовательное выражение в мозаиках, изображающих севастийских мучеников. Здесь мы имеем дело с работами учеников, причем эти работы явно уступают по качеству произведениям греческих мозаичистов. Однако в применении к этим мозаикам приходится говорить не только об ухудшении качества, но и о появлении новых стилистических черт: тяжелая линия начинает играть все более видную роль, превращаясь в главное средство художественного выражения, форма упрощается и геометризируется, уменьшается количество цветовых оттенков, в силу чего одеяния и особенно лица приобретают более плоский характер, золотые кубики смальты все чаще заменяются желтыми. В результате мы наблюдаем резкое усиление архаической струи.

Аналогичную линию развития можно проследить и во фресках храма св. Софии. Причем следует с самого же начала оговорить, что мастерская по выполнению фресок родилась из мозаической мастерской. Основным связующим звеном были здесь *pictores imaginarii*, подготовлявшие композиции для мозаичистов в технике фрески (чаще всего это делалось на третьем слое, реже — на втором). Эти *pictores imaginarii*, являвшиеся, строго говоря, фрескистами, без всякого труда перекочевывали из мозаической мастерской в чисто живописную, где их использовали для создания фресковых композиций уже не подсобного, а самостоятельного значения.

В киевских фресках XI в. еще очень много от византийского понимания формы. Лица (например, лицо апостола Павла) сохраняют ту относительную объемность, которой всегда так дорожили византийские художники. Линейная трактовка дается в строгой соразмерности со светотеневой. Переходя от высветленных частей к затемненным, художник с неотвратимой логикой строит рельеф лица. Этот рельеф, точнее говоря, полурельеф, не настолько силен, чтобы отрываться от плоскости. Но он достаточно ощутим, чтобы зритель воспринимал

округлость формы. Аналогичную трактовку мы находим и в других фресках XI в., например, в погрудном изображении неизвестного святого или в изображении в рост неизвестной святой, чье лицо подкупает своей женственностью и мягкостью. Переходя к фрескам XII в. (раньше они ошибочно датировались XI столетием), мы наблюдаем здесь совсем иную картину: все стало более плоским, линейный каркас настолько сильно подчеркнут, что он почти полностью подчинил себе элементы светотеневой моделировки. Например, полуфигура неизвестного мученика на одном из западных аркутанов кажется сотканной из одних линий, которые наложены на ровные, одноцветные плоскости. Эти резкие линии в сочетании с непомерно большими глазами придают лицу пронзительное выражение. В фресках северной наружной галереи (св. Адриан и св. Наталия) дают о себе знать аналогичные стилистические тенденции. Сопровождающие эти фрески славянские надписи не оставляют никаких сомнений в том, что здесь подвизались местные, киевские мастера, переиначившие на свой лад преподанные им греками уроки.

Если в Италии византийское искусство развивалось в сторону все большего реализма, обретя в столь презируемой Вазари *maniera bizantina* новое художественное качество, то в Киевской Руси процесс протекал в обратном направлении. Здесь византийское наследие приобрело ярко выраженную архаическую печать. Это в одинаковой мере можно проследить и на примере мозаик храма св. Софии, и на примере его фресок. Данный процесс являлся вполне закономерным отражением общего хода развития русского монументального искусства, находившегося в XI в., т. е. в период только складывавшихся феодальных отношений, лишь в начальной стадии своего становления. И поэтому византийское искусство, попав в новую для него среду, претерпело здесь существенные изменения, продиктованные местными вкусами. Немало утратив от своей утонченности, оно зато выиграло в силе и непосредственности выражения. И есть все основания думать, что среди заезжих греческих мастеров наиболее близкими и понятными киевским художникам были не константинопольские мастера, а мастера с периферии, более крепко связанные с традициями народного искусства. Среди них самым самостоятельным был „Мастер евангелиста Марка“ (он же автор двух крайних левых фигур апостолов из „Евхаристии“ и фигуры архангела Гавриила из „Благовещения“), к ним тяготел и „Мастер Пантократора“ (он же автор фигур архангела в куполе и Богоматери-Оранты в апсиде). Вероятно, именно эти мастера особенно активно сотрудничали с русскими подмастерьями, поскольку их художественная манера была намного более доступной, нежели сложный художественный язык создателя правой части святительского чина.

Остановимся еще на одном памятнике древнерусской монументальной живописи, бросающем яркий свет на то, как протекала совместная работа греческих и русских мастеров. Это знаменитые фрески Дмитриевского собора во Владимире, украшающие большой и малый своды в западной части здания<sup>39</sup>. Остальные фрески собора, некогда покрывавшие все его стены и своды, погибли, так что до нас дошли лишь части большой монументальной композиции „Страшного суда“. Летописи ничего не сообщают о дате росписи и о ее мастерах. Но не подлежит ни малейшему сомнению, что фрески возникли около 1194 г., когда был построен собор, и что в их исполнении принимали участие заезжие греческие художники. Манера письма главного из этих художников недвусмысленно указывает на Константинополь как место его проис-

<sup>39</sup> I. Grabar. Die Freskomalerei der Dimitrij Kathedrale in Wladimir. Berlin' 1926.

хождения. Тем более интересно изучить практиковавшийся здесь метод работы<sup>40</sup>.

Главный мастер написал на южном и северном склонах большого свода всех апостолов, а также правую группу ангелов на южном склоне. Это художник исключительно одаренный, блестяще владеющий фресковой техникой. Он пишет легко, без всякого нажима, прекрасно чувствует форму, воспроизводя ее на плоскости чисто живописными средствами. Лучшее всего ему удаются индивидуальные характеристики. Его апостол Павел — великолепный по силе художественного обобщения портрет, его апостол Марк — незабываемый по внутренней сосредоточенности образ. Но особенно хороши написанные им ангелы. В них высочайшая одухотворенность сочетается с редкостной грацией. И здесь поражает совершенство живописного выполнения. Художник лепит форму с помощью резких осветлений, контрастирующих с густыми зеленоватыми притенениями. По гребню носа, на лбу, около глаз и рта он смело бросает яркие блики, помогающие ему выявить рельеф лица. Перед нами работа выдающегося мастера, занесшего в далекую Владимиро-Суздальскую Русь высокие традиции константинопольского искусства.

Когда от фигур апостолов и ангелов южного склона большого свода мы переходим к ангелам северного склона, то тотчас же становится ясной граница между работой греческого мастера и работой его русского выученика. Напряженный византийский психологизм уступил здесь место гораздо большей интимности. Овал лица утратил преувеличенную тонкость и изящество, свойственные лицам ангелов южного склона. Он приобрел более земной, более округлый и массивный характер. Нос стал тяжелее, глазные впадины уменьшились, брови выпрямились. В результате всех этих изменений греческий тип лица оказался вытесненным славянским, подсказанным самой жизнью. Соответственно изменились приемы живописной обработки формы. Трактовка сделалась менее объемной и более графической. Свободные сочные блики сменились линейными движениями, аккуратной и несколько робко положенными поверх карнади; сама карнация стала ровнее по цвету, пряди волос приобрели линейную стилизацию. Руку этого мастера можно выявить также в росписи малого свода, где его кисти, несомненно, принадлежит группа праведных жен, шествующих за апостолом Петром в рай. Всего в Дмитриевском соборе подвизалось пять живописцев: приехавший из Константинополя главный мастер, его греческий помощник и три русских мастера. Из-за плохого состояния сохранности левой части фрески на южном склоне большого свода очень трудно точно установить, кто здесь работал — главный мастер или его греческий помощник? Многое говорит за то, что главный мастер прибег тут к помощи своего греческого сотоварища, с которым он приехал на Русь. На это указывает и несколько худшее качество этих голов, и более тяжелая манера письма. Во всяком случае одно несомненно — использование заезжим греческим художником (или двумя греческими художниками) местных мастеров, которые внесли свою лепту в роспись, могущую показаться, на первый взгляд, классическим по своей чистоте образцом византийской живописи.

В свете только что сказанного о методе сотрудничества византийских и русских мастеров мне хотелось бы в заключение остановиться еще на одной проблеме. Это проблема так называемой македонской школы. Недавно проф. А. Ксингопулос выпустил очень интересную

<sup>40</sup> Cp. V. Lasareff. La méthode de collaboration des maîtres byzantins et russes. „Classica et Mediaevalia. Revue Danoise de philologie et d'histoire“, 1956, XII, p. 82—90.

книгу<sup>41</sup>, которая изобилует отдельными тонкими и верными наблюдениями, но основная ее тенденция представляется мне ошибочной. Проф. Ксингопулос правильно выдвигает Фессалонику как крупнейший художественный центр, успешно конкурировавший с Константинополем и игравший видную роль на Балканах, особенно в Сербии. Но он слишком упрощает всю проблему, когда, основываясь на греческих надписях и на аналогиях иконографического порядка, пытается приписать все росписи сербских храмов эпохи короля Милутина фессалоникским мастерам. Вероятно, в отдельных случаях этих мастеров действительно приглашали в Сербию для росписи церквей. Но, попадая в славянское окружение, они не могли не изменять идейного замысла росписи и самой манеры исполнения. Хотели они этого или нет, — они должны были считаться с местными вкусами и как-то к ним принаравливались. Однако это был только первый шаг в направлении отхода от чисто византийской традиции. Поскольку в процессе работы им приходилось широко прибегать к помощи местных мастеров, постольку неизбежна была дальнейшая славянизация византийских форм; она была столь же неотвратимой, как итальянизация византийских форм в Сицилии и Венеции. В принципе мы сталкиваемся здесь с явлениями тождественного порядка. И если я никак не могу принять всерьез такие отвлеченные, вневременные и неизменные понятия, как *latinità* или *sicilianità*, по недоразумению продолажающие фигурировать в ряде современных исследований, то процесс видоизменения занесенных извне форм под воздействием местной среды является для меня абсолютной исторической реальностью, неповторимо индивидуальной на различных этапах развития. Именно под этим углом зрения и следовало бы рассмотреть проблему македонской школы, из которой постепенно выделилась национальная сербская школа живописи, давшая гораздо более реалистические и полнокровные решения по сравнению с тем, на что способны были фессалоникские живописцы. Вот почему трудно согласиться с основным тезисом Ксингопулоса. Если этот тезис принять, то придется бы рассматривать всю сербскую живопись как простой механический придаток к византийской, а не как крупную национальную школу, каковой она фактически являлась.

Все разобранные нами случаи сотрудничества греков с местными мастерами ясно показывают, насколько усложнилась современная методика изучения памятников средневековой живописи. При изучении даже наиболее византинизирующих произведений национальных школ мы уже не можем довольствоваться теми упрощенными формулировками, к которым прибегали историки искусства XIX и начала XX в. и к которым продолжают, к сожалению, прибегать многие современные ученые. Процесс кристаллизации национальных черт — вот что должно стоять в центре внимания исследователей средневековой художественной культуры. И если наших предшественников более всего интересовали черты сходства между произведениями отдельных национальных школ и константинопольской школы, что обычно приводило к явной переоценке византийских влияний, то нас теперь в гораздо большей мере интересуют черты различия. Только так, в результате тщательного изучения каждого отдельного памятника, а не на основе туманных искусствоведческих домислов, станет возможным решение такой сложнейшей исторической проблемы, как проблема национальной специфики в средневековом искусстве. И только тогда Константинополь займет свое реальное историческое место, в объективной оценке которого не будет ни непомерных преувеличений, ни необоснованного скепсиса.

<sup>41</sup> A. X y n g o p o u l o s. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955.