

## II. РЕЦЕНЗИИ

**В. Н. ЛАЗАРЕВ. ИСТОРИЯ ВИЗАНТИЙСКОЙ ЖИВОПИСИ**

Т. I, текст, стр. 455 + 49 табл. Т. II, атлас, 350 табл.

Изд. „Искусство“, М., 1947—1948.

Одна из задач, стоящих в настоящее время перед советским византиноведением и, в частности, перед историками византийской культуры, состоит в том, чтобы выявить специфику византийского искусства и основные этапы его эволюции, исходя из особенностей исторического развития породившего его общества; определить своеобразие путей развития искусства в различных областях империи с учетом вклада многих народов в создание византийской живописи; оценить значение этого важнейшего явления средневековой художественной культуры как мощного фактора идеологического воздействия.

Выход в свет двухтомного труда В. Н. Лазарева, посвященного истории византийской живописи, является событием в области византиноведения и советского искусствознания в целом.

Книга состоит из тома текста (со включением 49 табл.), снабженного обильными примечаниями (по каждой главе), предметным, именованным и иконографическим указателями, и второго тома — атласа, содержащего 350 таблиц. Само исследование после краткого предисловия подразделено на девять глав: три вводные (I. Основы византийского искусства, II. Византийская эстетика, III. Позднеантичное искусство и истоки христианского спиритуализма) и шесть глав, рассматривающих в хронологическом порядке основные этапы развития византийской живописи (эпоха Юстиниана и VII век; эпоха иконоборчества; македонской династии; эпоха Дук, Комнинов и Ангелов; XIII. век; XIV век и последние десятилетия византийской живописи).

Труд В. Н. Лазарева представляет наиболее полное исследование из числа всех известных до настоящего времени обзоров византийской живописи. Все изложение свидетельствует о едва ли не исчерпывающем знании материала, в большинстве случаев исследованного автором из первых рук. Обширнейший критический аппарат, максимальное использование литературы, исключительная полнота в подборе иллюстраций являются отличительными чертами работы В. Н. Лазарева. Будучи мастером тонкого художественного анализа, автор пишет ясным, хорошим языком, не злоупотребляя специальными терминами и туманными формулировками. Им впервые поставлена и в известной мере разрешена проблема специфики византийской живописи, ее стилистической сущности. В работе дается, наконец, новая, гораздо более детальная и обоснованная периодизация истории византийской живописи.

Являясь специалистом в области истории не только византийского, но и западноевропейского искусства, В. Н. Лазарев дает интересный анализ значения византийского искусства в его соприкосновении с художественными культурами других стран. Это достигается в значительной степени благодаря тому, что автором охвачены и объединены по „стилистическим группам“ все виды византийской живописи — монументальной, иконописи и миниатюры — в противоположность обычному изолированному их рассмотрению.

Труд В. Н. Лазарева, обладающий большими достоинствами, не отвечает, однако, ряду требований марксистско-ленинской науки. Среди них наиболее существенным представляется отсутствие подлинно исторического объяснения специфических черт византийского искусства и его развития и особенностей в различные периоды, на разных

территориях империи. Вводные главы и отдельные замечания, разбросанные по соответствующим остальным главам, не дают достаточно глубокого разъяснения художественных явлений и их идейной значимости. Правильно характеризуя общий процесс эволюции, стилистические особенности искусства отдельных этапов, прослеживая сходные явления художественной идеологии у разных народов, В. Н. Лазарев чрезвычайно редко раскрывает причины этих явлений, часто ограничиваясь указаниями на их общие стилистические корни.

Если развитие искусства на всем протяжении книги рассматривается в динамике, то исторический процесс в целом представлен статично. В постановке ряда вопросов византийской истории (например, в противопоставлении императоров их социальной базе — крупному землевладению — стр. 13, в преувеличении значения централизации империи — стр. 17, 18, 74, в неверном определении социального содержания иконоборчества, в характеристике „палеологовского возрождения“ и т. д.) автор находится под влиянием чуждых марксистско-ленинской науке исторических концепций, противоречащих результатам исследований советских ученых. В некоторых главах (например, в VI и VII) полностью отсутствует характеристика исторической обстановки, и развитие искусства поэтому повисает в воздухе.

Вторым крупнейшим недостатком исследования является чересчур одностороннее толкование византийской живописи в связи с несколько неопределенным пониманием автором „христианского Востока“. Сведение всего многообразия Византии к Константинополю (и вдобавок к Константинополю придворно-аристократическому) представляется неверным и обедняющим специфику исторического процесса. Притом, хотя несомненной и весьма значительной заслугой В. Н. Лазарева является исследование собственно константинопольского искусства, самое заглавие книги обязывало его дать анализ и иных художественных направлений (некоторые оговорки в предисловии, на стр. 5 все же не снимают с автора этой обязанности). Понятие „христианского Востока“, постоянно встречающееся на страницах книги (причем явления, относимые автором к „христианскому Востоку“, иногда далеко выходят за границы собственно „Востока“) в противопоставлении столице, оказывается чем-то расплывчатым и порой утрачивающим конкретность.

Отмечая общие недочеты рецензируемого труда, следует выразить сожаление по поводу того, что В. Н. Лазарев ограничивается рассмотрением только памятников живописи. При всей закономерности самой постановки темы, изложение в некоторых случаях весьма выиграло бы от кратких ссылок на данные, касающиеся других видов искусства. Общеизвестно ведущее значение в эпоху средневековья архитектуры; весьма распространено в Византии было также и прикладное искусство. Выводы автора во многих случаях нашли бы себе подтверждение при сопоставлении произведений византийской живописи с другими памятниками искусства.

Что касается таблиц, приведенных в книге, то единственным серьезным недостатком в их подборе является связанный с указанным уже односторонним подходом автора к византийской живописи сознательный отказ (за крайне немногочисленными исключениями) от привлечения тех иллюстраций, которые, по мнению автора, не могут быть отнесены к „константинопольской школе“; между тем, бесспорно, не только в сопоставлении, но и особенно в противопоставлении отчетливее выявилось бы и своеобразие самого столичного направления живописи.

Переходя к критике рецензируемого труда по разделам, хотелось бы прежде всего выразить сожаление по поводу отсутствия в нем историографического обзора. Несмотря на то, что автор привлекает с исчерпывающей полнотой литературу по отдельным проблемам, располагая ее в хронологической последовательности, не взирая на то, что В. Н. Лазарев всегда отчетливо выражает свое согласие или несогласие с существующими точками зрения по различным вопросам и часто вступает в острую полемику с теми или иными авторами — советский читатель в праве требовать от подобного исследования критической сводки литературы по истории византийской живописи в целом. Такой обзор способствовал бы одновременно и более четкому выявлению идейных позиций самого автора и, несомненно, помог бы ему отказаться от ряда ошибочных взглядов.

В первой главе, названной „Основы византийского искусства“, проводится разграничение между „народным восточно-христианским“ и византийским искусством (стр. 12), определяются специфика византийского искусства и его идейная направленность, а также социальные носители этого искусства; здесь же дается справедливая критика ошибочных взглядов тех историков искусства, которые анализируют произведения византийских художников, выдвигая на первый план „эллинистические черты, являющиеся как бы основным критерием качественного суждения“ (стр. 12), а также понимания Византии, как механического соединения „эллинизма“ и „Востока“. Интересной является выдвигаемая здесь впервые и развиваемая в дальнейшем автором мысль о том, что константинопольские влияния „простираются преимущественно на те территории, где выработался общественный строй, более или менее близкий его (Константинополя. — А. Б.) собственной государственной (точнее было бы сказать социально-экономической. — А. Б.) структуре... Гораздо медленнее просачиваются они в народную толщу“ (стр. 21).

Уже в этой первой главе ощущаются те дефекты построения, о которых говорилось выше. Ограничивая Византию „берегами Босфора“ (стр. 12), рисуя византийское искусство как „продукт большого города, придворного общества, централизованной государственной церкви“ (стр. 12), В. Н. Лазарев „исключает возможность параллельного, как на Западе, сосуществования ряда стилей и художественных направлений“ (стр. 18). Между тем, ему самому в дальнейшем приходится отмечать своеобразие художественной культуры не только Сирии или Египта, относительно кратковременно входивших в состав Византии (стр. 61), но и Равенны, Фессалоники (стр. 56—61), различных греческих центров и пр. Автор несомненно прав, устанавливая своеобразие путей развития различных художественных центров; его заслугой является, например, выделение памятников Равенны из сферы константинопольского искусства. Но нельзя согласиться с полным отождествлением искусства Византии и ее столицы, нельзя тем более, что это „византийское искусство“ противопоставляется автором „народному восточно-христианскому искусству“ (стр. 12, 22 и др.). Если бы это последнее было отчетливо дифференцировано, расчленено на свои слагаемые, а не было бы охарактеризовано столь обобщенно, то, может быть, и можно было бы согласиться с наличием особого константинопольского искусства. Следует указать, между прочим, на часто неудачное применение понятия „национального“ по отношению к этому „восточно-христианскому“ искусству (стр. 12, 21, 22 и др.).

В своей весьма суммарной характеристике византийского общества В. Н. Лазарев не дает четкого разграничения различных этапов развития Византии; он не уделяет должного внимания вопросам социально-экономического развития византийского государства и не подчеркивает в достаточной степени роли народных масс в истории Византии. Вопросы об особенностях кризиса рабовладельческой системы в Восточно-Римской империи, о роли восстаний рабов, колоннов, городской бедноты и вторжений „варваров“, о гибели рабовладельческого общества на Востоке даже не ставятся автором, хотя решение этих коренных проблем имеет большое значение для определения характера византийского искусства, особенно в период V—VII вв.

Во второй главе книги, основанной по преимуществу на высказываниях византийских церковных писателей и отчасти на общей характеристике художественных памятников, автор пытается воссоздать основы византийской эстетики.

Естественно, задача исследователя здесь состоит в том, чтобы выявить наиболее характерные общие черты, свойственные религиозному мирозерцанию средневековой Византии. Тем не менее нельзя рассматривать эстетические представления на протяжении всего тысячелетия существования Византии, как нечто неизменное. Для подтверждения своего взгляда на спиритуалистический характер византийской эстетики автор пользуется источниками от IV до XIII в., однако он не привлекает при этом тех источников, которые (особенно на последнем этапе существования империи) отражают пусть слабую, но все же иную струю в развитии византийской эстетики.

Наиболее удачными страницами этой главы можно считать те, где дается противопоставление византийского храма греческому (стр. 27), рисуется идеологическое значение убранства храма (стр. 28) и определяются общие черты „классического“ стиля византийской живописи (стр. 30, 32—33). Однако в целом эта глава вызывает ряд серьезных возражений и, может быть, поэтому она (наряду со следующей главой) подвергалась особо резкой критике Г. А. Недошивина<sup>1</sup>. Основным недостатком первых двух глав является то, что автор нигде не дает социального осмысления отмечаемых им явлений. Сложность развития феодального общества в Византии, отразившаяся в идеологии, здесь не выявлена. Недостаточно четко проведена мысль К. Маркса о том, что „в каждую эпоху мысли господствующего класса суть господствующие мысли“<sup>2</sup>. В. Н. Лазарев приписывает спиритуалистические идеалы всем византийцам (стр. 27), но такое обобщение является, конечно, неверным.

В основу разрешения проблем, поставленных в этой главе, и прежде всего для определения идеологии византийского общества на различных этапах его развития, необходимо было положить замечательное высказывание И. В. Сталина об активном воздействии надстроечных явлений на экономический базис общества: „Надстройка порождается базисом, но это вовсе не значит, что она только отражает базис, что она пассивна, нейтральна, безразлично относится к судьбе своего базиса, к судьбе классов, к характеру строя. Наоборот, появившись на свет, она становится величайшей активной силой, активно содействует своему базису оформиться и укрепиться, принимает все меры к тому, чтобы помочь новому строю dokonать и ликвидировать старый базис и старые классы.

<sup>1</sup> Г. А. Недошивин. „Искусство“, 1951, № 1, стр. 81—87.

<sup>2</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 36.

Иначе и не может быть. Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила ему, чтобы она активно помогала ему оформиться и укрепиться, чтобы она активно боролась за ликвидацию старого, отживающего свой век базиса с его старой надстройкой. Стоит только отказаться надстройке от этой её служебной роли, стоит только перейти надстройке от позиции активной защиты своего базиса на позицию безразличного отношения к нему, на позицию одинакового отношения к классам, чтобы она потеряла своё качество и перестала быть надстройкой<sup>1</sup>.

История ранней Византии дает один из ярких примеров роли надстройки в борьбе против „старого, отживающего свой век базиса с его старой надстройкой“. В ряду этих надстроечных явлений большая роль принадлежит и искусству. В. Н. Лазарев недостаточно отчетливо прослеживает ее в своем исследовании. Однако совершенно неправ Г. А. Недошивин<sup>2</sup>, считающий пользование „критериями античного искусства“ более прогрессивным, чем выявление сущности собственно средневекового, феодального по своему содержанию искусства, призванного „помочь новому строю dokonать и ликвидировать старый базис и старые классы“.

Советские византилисты, выявляя особенности истории Византии, устанавливают ту большую тормозящую роль, которую играли пережитки рабовладельческого строя в развитии феодальных отношений в Византии. Эти пережитки в полной мере ощутимы во всех надстроечных явлениях, начиная от государства и кончая искусством. Бесспорно значение Византии как передатчика античного наследия, но бесспорно и то, что копирование античных образцов не способствовало творческому развитию, а отражало идеологию отмиравших общественных групп. В. Н. Лазарев прав в этой исторической трактовке явлений, он правильно прослеживает их на ряде этапов развития византийского искусства, но объясняет их недостаточно глубоко. Вопрос о том, в чем заключались прогрессивные черты средневековой культуры и искусства, в частности, еще в должной мере не разработан.

В третьей главе книги В. Н. Лазарева дается суммарная характеристика позднеантичного искусства (причем автор делает сознательный акцент на том его течении, которое отражало новое мировоззрение, стр. 37) и источников христианского спиритуализма. Некоторые вопросы, вызывающие недоумение во второй главе, здесь получают свое разрешение: мы имеем в виду тот перелом в развитии римского искусства, который автор связывает исключительно со „спиритуализацией“; нам представлялось бы более правильным объяснять эти новые черты процессом „варваризации“.

Так отрыв линии развития христианского искусства от всего развития римской художественной культуры, намечавшийся во второй главе книги, здесь автором ликвидируется. Характеризуя, в частности, новое мировоззрение, отраженное в позднеримских скульптурных портретах, В. Н. Лазарев совершенно правильно полемизирует с теми авторами (в частности, со Стржиговским), которые видели во всех этих памятниках „ряд перекрещивающихся восточных влияний, якобы определивших их стиль“ (стр. 37). Верно и тонко он характеризует также итальянские памятники IV—VI вв., возражая против огульного отрицания значения Рима и вскрывая местные черты в искусстве

<sup>1</sup> И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания, Госполитиздат, 1950, стр. 7.

<sup>2</sup> „Искусство“, 1951, № 1, стр. 81.

Рима и Равенны (стр. 43—44). Однако в том и другом случае автор, правильно констатируя явления, недостаточно глубоко их объясняет. Нарастание „суховатого линейного стиля“, тенденции к абстрактности и т. п., думается, не случайно появляются на тех территориях, где процесс „варваризации“ шел более интенсивно. Удачно отмечен автором „рецидив античности в IV в., когда торжествующее христианство почти целиком переняло изобразительный аппарат античности“ (стр. 39) и дальше: „... но с того момента, как стала складываться централизованная церковь, она не смогла уже, в целях пропаганды своих идей, отказаться от такого могущественного средства, как антропоморфическое искусство... (стр. 41)... церковь порабощает художника, ограничивает его творчество вполне определенными рамками... в картинах на евангельские и библейские сюжеты и в портретах многочисленных святых она усматривает могущественное средство пропаганды христианских идей“ и т. д. (стр. 42). На этих страницах В. Н. Лазарев подходит к раскрытию значения искусства, как мощного фактора идеологического воздействия в руках церкви, однако он все же недооценивает использования его господствующим классом в целом.

Резкие возражения вызывает в этой главе та суммарная характеристика „христианского Востока“, о которой говорилось в начале рецензии. Что такое тот „подлинно стихийный геометризм, который лежал в основании народного и восточного искусства“ (стр. 37)? Какого именно Востока и когда? — Быть может, здесь имеются в виду кочевники, о которых говорится на стр. 39? Почему „Антиохия с особенной яркостью воплотила в своем искусстве своеобразные идеалы арамейских народностей“ (стр. 45) и почему этим арамейцам свойственна „исконная склонность к догматическому образу мышления“ (стр. 46), — остается неясным. Ошибочно приписывает автор восточным народам и другие „извечные“ качества. Здесь исчезает специфика разных народов, разных исторических этапов, различных классовых групп. Нельзя согласиться, например, с тем, что в Сирии не существовало „того резкого разрыва между антикизирующим городским искусством и местным народным искусством, который наблюдался в Египте. В той же Антиохии процветало искусство, тысячами нитей связанное с народным искусством Сирии“ (стр. 46). Последнее бесспорно, но эти тысячи нитей существовали и в Египте и в самой Византии; тем не менее, раскопки в Антиохии (на которые ссылается сам автор в примечании 38 и правильно отмечает, что они принадлежат искусству, культивировавшемуся высшими классами) подтверждают наличие в Сирии искусства, в котором сохранялись эллинистические традиции. В ряде центров „христианского Востока“, так же как в пределах собственно Византии, в полном созвучии с той ломкой общественных отношений, которая в разных формах протекала на Востоке и на Западе, существовали различные художественные направления, существовал поэтому и „разрыв между городским и местным народным искусством“.

В силу всего вышеизложенного, вновь хочется усомниться в столь резко противопоставлении В. Н. Лазаревым мнимого единства Византии художественному многообразию средневековой Западной Европы (стр. 17, 18), разумеется только не Западной Европе после XV в. (стр. 18).

Обзор собственно истории византийской живописи начинается с четвертой главы, названной „Эпоха Юстиниана и VII век (527—726)“. Уже для этого раннего периода В. Н. Лазарев дает убедительное противопоставление группы памятников столичной живописи (к кото-

рой он относит, помимо мозаик церкви Успения в Никее, фрагмент из константинопольской церкви Николая в Фанаре и ранние фрески в Санта-Мария-Антиква в Риме, а также рукописи так называемого Венского Диоскорида и Свиток Иисуса Навина) мозаикам церквей в Салониках, на острове Кипре, на Синае, и, наконец, Равенны и Паренцо. Автор справедливо подчеркивает значение местных мастеров во всех этих центрах, отмечая роль сирийских образцов для равеннских памятников, но, опять-таки, не указывает исторических корней этих явлений, обмолвившись лишь одной фразой: „Одичавший Запад не был подготовлен для органической переработки константинопольских влияний. Искусство столицы было для него слишком рафинированным“ (стр. 62).

Едва ли не самой неудачной в книге является глава, посвященная эпохе иконоборчества. Основная причина этого состоит в том, что автор не дает анализа социально-экономической обстановки эпохи. Работы советских византинистов (Е. Э. Липшиц и др.) убедительно вскрывают факты использования руководителями иконоборчества широких народных движений (хотя и менее крайних по своей программе, чем павликианство). Толкование иконоборчества как „чисто придворной партии“ (стр. 64) нельзя признать правильным. Сам же автор несколько выше (стр. 63) говорит о том, что „уже в эпоху раннего христианства иконоборческие течения получили широкое распространение как на Востоке, в широких народных массах, так и на Западе, в кругах высшего духовенства. В Малой Азии эти иконоборческие течения никогда не исчезали, продолжая держаться в общинах монтанистов и новициан, а также в многочисленной секте павликиан“. Нельзя исходить из того, что „поклоняться этому богу (которого никто не мог изобразить. — А. Б.) и верить в него могли лишь интеллектуалистически настроенные верхи, а не широкие народные массы“. История иудаизма и ислама едва ли подтверждает подобную точку зрения. Не разделяя воззрения Г. А. Недошивина, согласно которому побуждения иконоборцев „не имели ничего общего со стремлением к последовательности философско-теологического идеализма“<sup>1</sup>, считая необходимым полностью раскрыть эту сторону явления, поскольку речь идет об искусстве в основном религиозном, мы полагаем, что толкование социального смысла иконоборчества дано В. Н. Лазаревым не только односторонне, но и неверно<sup>2</sup>. Не отражено ли некоторое противоречие его построения в том, что им самим еще в 1930 г. в статье, посвященной Хлудовской псалтири, впервые было отмечено проникновение народной струи в искусство, которое явилось известного рода отражением иконоборчества?

В. Н. Лазарев, в сущности, первый расчленил так называемое „Второе Возрождение“ византийского искусства на ряд исторических

<sup>1</sup> Г. А. Недошивин, стр. 84.

<sup>2</sup> Следует, вместе с тем, возразить и Г. А. Недошивину, утверждающему, что „художественная жизнь эпохи иконоборчества носит характер эллинистически-римского романтизма, резко выступившего против программы законченно-феодальной эстетики“ (Г. А. Недошивин, стр. 84). Неудачен здесь не только термин „романтизм“ (термин, который не следовало бы применять, чтобы не путать читателя), но и существо постановки вопроса. Едва ли принципы иконоборцев в сфере религиозного искусства носили антифеодальный характер. Трудно говорить о законченно-феодальной эстетике в этот период. Заметим попутно, что рецензент весьма неточно приписывает В. Н. Лазареву точку зрения о „неизобразительном“ характере искусства: речь идет не обо всяком искусстве, но, как видно из текста (В. Н. Лазарев, стр. 18—19), лишь об искусстве религиозном.

этапов. Ему удалось это сделать не только благодаря включению в исследование недавно открытых мозаик константинопольской св. Софии, но и в значительной мере вследствие того, что никто до него не привлекал в таком числе образцы книжной миниатюры и иконописи. Первый период этого „второго византийского Возрождения“ освещен в главе VI, носящей название „Македонская династия“; в пределах этого времени также намечаются два этапа — так называемый неоклассицизм конца IX—X вв. и направление, зарождающееся в конце X в. с усилением элементов спиритуализма. Противопоставление этих двух течений, да и, в известной мере, их толкование, не вызывает особых возражений. Дело здесь не в эстетических оценках самого исследователя, якобы стоящего на позициях средневекового автора (как полагает Г. А. Недошивин<sup>1</sup>), а в понимании им, как историком эпохи, явлений искусства, т. е. в данном случае того, в какой мере надстройка способствовала или препятствовала укреплению базиса. Упрекнуть автора следует, как нам представляется, в другом. Говоря о „решающем переломе, логическим следствием которого была выработка классического византийского стиля“ (стр. 74), рассказывая далее о сложении строгой системы росписи христианских храмов (стр. 76—77) и т. д. и т. п., В. Н. Лазарев нигде не указывает, что все эти явления имеют место в период формирования византийского феодализма во всем его своеобразии; ретроспективное искусство, о котором идет здесь речь, вероятно, отражало идеологию не просто „узких кругов просвещенных любителей и знатоков“ (стр. 82), а тех слоев общества, которые были опорой неизжитого до конца рабовладельческого уклада внутри феодальной формации. Недостаточное количество дошедших памятников не позволяет утверждать, но, может быть, можно поставить вопрос о том, не развивались ли упомянутые выше художественные течения не столько сменяя друг друга, сколько во взаимной борьбе? Обязательно ли придерживаться мнения об едином константинопольском художественном направлении? В какой мере, например, можно связать с периодом „неоклассицизма“ возникновение системы росписи в церкви Неа Василия I?

Рассматриваемый в этой главе период представляется тем временем, когда византийское искусство достигает особой силы идеологического воздействия, когда весь комплекс убранства христианского храма призван был к тому, чтобы укреплять в сознании масс идею незыблемости феодального строя. Может быть, именно в этой связи легче объяснить „переход в наступление“ искусства византийской столицы, о котором говорит автор (стр. 95), и вскрыть причины того, почему „отныне образцы столичного искусства превращаются в своеобразные стандарты, которым стремятся изо всех сил подражать в провинции“ (стр. 95).

Жаль, что в этой главе не подчеркнута отраженная в росписях „небесная иерархия“ в связи с земной византийской системой придворных чинов, не выявлена роль культа „святых воинов“ и другие черты, свидетельствующие о своеобразном переносе земных образов в представлении о небе. Возможно, что автор, делая упор на форме в полемической антитезе, несколько отходит от вопросов иконографии, но это обедняет данную главу и частично препятствует ее правильному восприятию.

Одним из наиболее удачных надо признать тот раздел рассматриваемой главы, где дается сравнительный анализ относящихся к одному

<sup>1</sup> Г. А. Недошивин, стр. 82.

и тому же времени мозаик св. Софии в Салониках и св. Софии в Константинополе; думается, однако, и здесь отличие определялось не только разницей между столицей и провинцией. Что касается характеристики этих „провинциальных“ черт, о которых не раз высказывается автор, то следует признать правоту Г. А. Недошивина<sup>1</sup>, указывающего на несколько презрительную квалификацию в изложении автора многих, весьма важных художественных явлений („провинциальное искусство нередко кажется жалким и беспомощным“, стр. 88; „раскраска древнейших армянских рукописей отличается примитивной пестротой“... стр. 100). О каппадокийских фресках первой половины X в. автор говорит так: „... стиль отличается большой примитивностью. Таким было восточно-христианское искусство, когда оно не соприкасалось с художественной культурой Византии“ (стр. 97).

Трудно предъявлять автору такого обширного исследования требование объяснить причины распространения византийских художественных вкусов в тех или иных странах — это повлекло бы за собой необходимость глубокого изучения истории всех этих народов. Но, несомненно, ответ на этот вопрос, так же как и объяснение неспособности к восприятию романским Западом (стр. 102) „чисто византийских форм“ следует искать во всей совокупности конкретных исторических условий каждой страны.

Можно только согласиться с автором, когда он говорит о принципиально родственных чертах живописи южной Италии, памятников восточной и центральной Франции — и живописью Каппадокии (стр. 103); однако едва ли здесь следует искать элементы прямого воздействия византийского искусства — речь может идти лишь об общей стадии развития, о силе народного искусства.

Жаль, что автор никак не разработал вопрос о роли славянства в складывании специфических черт того художественного направления, которое представлено мозаиками церкви Хозиос Лукас в Фокиде. Требовало бы большего обоснования отрицание В. Н. Лазаревым точки зрения, принятой в науке, о работе константинопольских мастеров в Неа Мони на Хиосе.

Седьмая глава, посвященная „эпохе Дук, Комнинов и Ангелов“ (1057—1204), расчленяется на две основные части: первую, объясняющую столичные памятники, и вторую, рисующую памятники „отдельных провинциальных областей и национальных школ, нередко выступающих в XI веке как крупные, самостоятельные художественные центры“ (стр. 106). Особое место в этом первом разделе автор уделяет книжной миниатюре (впервые привлекаемой в таком большом количестве), блестящий расцвет которой он усматривает в третьей четверти XI в., прослеживая в дальнейшем (с начала XII в.) намечающиеся черты упадка. Интересна и, вероятно, правильна его мысль об экспансии столичного искусства через средство легко перевозимых рукописей (стр. 105), но все же спорно и, как кажется, преувеличено представление автора о миниатюре как о „ведущей области художественного творчества“ к концу XI в., „поскольку в ней с наибольшей ясностью получили выражение основные черты византийского стиля“ (стр. 105). Думается, что это — „абберрация“, объясняющаяся относительным богатством дошедших до нас рукописей, в противоположность единичным монументальным памятникам. Такое воззрение противоречит всем представлениям об XI—XII вв. как об эпохе господства монумент-

<sup>1</sup> Г. А. Недошивин, стр. 85.

тального стиля, гармоничного единства всех видов пространственных искусств.

Ничем не объяснено автором замечаемое им „резкое снижение качества“ (стр. 112 и сл.) миниатюры в XII в.; такая трактовка упадка противоречит его собственным воззрениям на существо византийской живописи, поскольку, как пишет В. Н. Лазарев, „в своем целом стиль миниатюр XII века знаменует высшую точку в развитии отвлеченных тенденций византийской живописи“ (стр. 113). Разве спиритуализм не связан с отвлеченностью?

Говоря о широком воздействии Византии на искусство различных областей и народов, В. Н. Лазарев правильно отмечает, что „как всегда, эти влияния оседали довольно поверхностным слоем, захватывая в круг своего притяжения лишь искусство придворных и церковных центров. Наряду с ним, продолжали держаться в широких народных массах старые восточные (только почему и какие именно восточные? — А. Б.) традиции, восходившие своими корнями к эпохе язычества и раннего христианства“ (стр. 105). Далее он справедливо отмечает своеобразие искусства Солуни, указывает на особенности живописи Афона, Каппадокии и т. п. (стр. 127—130, 132). Почему же тогда в начальных главах исследования говорилось о невозможности „существования ряда стилей и художественных направлений“ (стр. 18)? Они несомненно были и, может быть, сосуществовали и в пределах самого Константинополя.

Как уже отмечалось выше, трудно требовать от автора всестороннего, конкретно-исторического осмысления истории всех тех народов, на искусство которых оказала то или иное воздействие византийская живопись. Он обязан был это сделать в отношении к основной теме своего исследования — Византии, но ограничил свои задачи в этом смысле по отношению к другим странам. Может быть, ошибкой построения является лишь то, что иногда автор отходит от своей основной линии, говоря не только о распространении деятельности византийских мастеров, но и об особенностях искусства самой Армении, древней Руси и др. Эти отступления вызывают законное желание со стороны читателя более глубокого исторического осмысления явлений. Следует объяснить, почему сила воздействия искусства Византии в Грузии была значительнее, чем в Армении, почему она более ощутима в Сицилии, чем в северной Италии, и т. д. и т. п. (Отметим, попутно, что грузинский астрономический трактат не имеет ничего общего с Византией, стр. 135.)

Неоднократно обращаясь к искусству древней Руси и ранее (на стр. 93, 119, 123 и др.), отмечая, что „уже в XI веке началась кристаллизация национального русского стиля“ (стр. 94), В. Н. Лазарев на стр. 138—144 дает довольно подробную характеристику искусства Киева и Новгорода. Однако, выходя за пределы своей задачи — вскрыть значение византийского искусства для древней Руси, он утверждает, что „в своем целом русские росписи XII века тяготеют к памятникам западной части Византийской империи (особенно к памятникам Афона и славянских стран)“ (стр. 138). В этом разделе автор все же явно преувеличивает значение различного рода влияний на формирование русского искусства Киева и Новгорода.

Особое место в книге занимает вопрос о художественных связях Византии и Италии, связях, имеющих глубокие исторические корни. К тому же автор — крупный специалист по истории итальянского искусства. Поэтому особо убедительны страницы (144—156), рисующие распространение византийского искусства в Италии. Более пятнадцати лет

назад В. Н. Лазаревым были написаны статьи, посвященные мозаикам Чефалу и сицилийской живописи после XII в. Им первым было отброшено безоговорочное включение сицилийских и ранних венецианских памятников в сферу византийского искусства и доказано, что „история „экспансии“ византийского искусства в Италии — это история последовательного видоизменения абстрактных византийских форм в сторону усиления реалистических акцентов“ (стр. 144). Требовало бы некоторого уточнения, почему мозаики Чефалу, датируемые несколькими годами позднее, чем Марторана, являются исходным, еще чисто византийским памятником (что доказано автором), тогда как в более раннем памятнике (Марторана) работы „такие художники, для которых греческие образцы превратились в готовые академические формулы“ (стр. 146—147).

Значительный интерес представляют также страницы, посвященные адриатической школе во главе с Венецией. Здесь еще отчетливее, чем на материалах Сицилии, автор путем тонкого художественного анализа убедительно опровергает обычную ошибочную трактовку мозаик XII—XIII вв., как типичного образца византийского стиля (стр. 149—155).

Лучшей главой книги является восьмая, посвященная XIII в. В противоположность буржуазным исследователям во главе с Н. П. Кондаковым, В. Н. Лазарев ставит „главный акцент на XIII, а не на XIV веке“ (стр. 157). План этой главы несколько сложнее, чем предыдущей. Это объясняется особенностями самой эпохи, а также характером памятников и тем, на каких территориях они сохранились. Если последняя часть этого раздела (стр. 189—207) отведена, как и в седьмой главе, „экспансии византийского искусства в XIII веке“ (стр. 189) по преимуществу в страны Западной Европы, главным образом, в Италию, то первая часть главы дает яркую картину интенсивного развития искусства не столько в самой Византии, сколько в ряде стран, связанных с нею в культурном отношении. Автор показывает, что в это время... „в Сербии, Болгарии, Грузии и Армении создаются интереснейшие памятники миниатюры и монументальной живописи, свидетельствующие об интенсивной художественной жизни“ (стр. 158). Анализу специфических черт искусства всех этих народов, в связи с вопросом о судьбах византийской живописи, автор уделяет значительное место (стр. 172—189).

Некоторые противоречия, отмеченные Г. А. Недошивиным<sup>1</sup>, здесь действительно имеются: они проявляются в освещении тех „движущих сил, которые решительно не имеют ничего общего с западными влияниями“ (В. Н. Лазарев, стр. 157). Быть может, в известной мере их можно отнести за счет случайности сохранившихся памятников. Думается, тем не менее, что если бы В. Н. Лазарев глубже изучил корни прогрессивного направления в искусстве XIII в., привлекая аналогичные явления из области литературы, философии и пр., то это направление не показалось бы незакономерным на византийской почве. Бесспорно правильно предположение В. Н. Лазарева о развитии неоеллинистического движения в Никее (а, может быть, и в других центрах) в связи с ненавистным для византийцев хозяйничанием „латинян“ в Константинополе. Вполне возможно, что оно легло в основу передового искусства после восстановления империи (стр. 159). Но, очевидно, что главную роль в выработке нового стиля сыграла художественная культура тех самых народов (прежде всего, народов Сербии и Македонии), о расцвете искусства которых говорит и сам автор: „В XIII веке Македония и Сербия начинают играть крупную роль в качестве

<sup>1</sup> Г. А. Недошивин, стр. 85.

самостоятельных художественных школ, куда нередко переносится центр тяжести развития“ (стр. 170; см. также стр. 172).

Едва ли не лучшими страницами главы являются те (160—161), на которых определяются с большой четкостью различия между искусством XII и XIII вв., как в отношении стиля, так и иконографии. Весьма убедительно и ярко дана характеристика сосуществующих передового и архаизирующего направлений на различных территориях, не только в Византии, но и в Сербии, Македонии, а также в Грузии и пр. Эти разные тенденции прослеживаются автором и в миниатюрах и в иконописи. Диалектическое развитие, рождение нового через борьбу противоположных течений, тот факт, что западные влияния не играли какой-либо роли в выработке нового стиля, — показаны с большей убедительностью. „Рукописи и иконы XIII века ясно показывают, — говорит В. Н. Лазарев, — что зрелый палеологовский стиль уходит своими корнями в XIII век. Однако они же свидетельствуют одновременно еще об одном крайне важном факте — о факте параллельного сосуществования в XIII веке архаизирующих и передовых течений. Первые восходят к традициям XII века, вторые в своем непрерывном нарастании приводят к образованию нового стиля XIV века“ (стр. 168).

Более детального изучения требует, однако, вопрос о том, какие общественные круги Сербии ориентировались в большей степени на Запад (стр. 174—178), какие — на Византию и, наконец, в чем выражается уже намеченная В. Н. Лазаревым специфика сербского искусства.

Автор допускает ошибку, когда он утверждает, что „в своем художественном развитии Болгария всегда отставала от Сербии, чья живопись играла на Балканах ведущую роль“ (стр. 178). Если это верно для рассматриваемого периода, когда возросла и политическая роль Сербии, то нельзя сказать того же о более раннем периоде, когда значение Болгарии было иным.

История искусства средневековой Грузии, так же как Армении, должна быть предметом специальных исследований. Начало подобным работам уже положено книгой Ш. Я. Амиранашвили<sup>1</sup>. Вполне закономерно поэтому, что В. Н. Лазарев рассматривает в рецензируемой книге лишь те явления, которые существенны для понимания истории византийской живописи. Хотелось бы только, чтобы автор не прибегал к оценочным характеристикам, воспринимаемым читателем так, словно они содержат в себе оттенок презрительности, как, например: ряд грузинских рукописей „представляет типичный пример местного ориентализирующего стиля, базирующегося на примитивном, плоскостном рисунке и пестрой, грубоватой раскраске“ (стр. 185); или при характеристике рукописей центральной Армении: „Совершенно плоские фигуры исполнены, как правило, крайне беспомощно“ (стр. 187) и т. п.

Как уже упоминалось выше, необычным для обзоров византийской живописи является широкое использование западноевропейских памятников. Автором очень интересно обрисовано и мало известное (за исключением узко специальных работ) распространение византийского искусства в Германии, особенно в Вестфалии и Саксонии, где оно, так же как в Италии, подрывало основы романского стиля (стр. 190) и предшествовало возникновению готики.

Для историков западноевропейского искусства должны представлять большой интерес страницы (стр. 191—207), отведенные связям Византии и Италии: „Если в немецкой живописи XIII века византийское искусство

<sup>1</sup> Ш. Я. Амиранашвили. История грузинского искусства, т. I, М., 1950.

было решающим фактором развития, — пишет В. Н. Лазарев, — для Италии этого же времени оно явилось тем фундаментом, на котором покоилась вся художественная культура дученто“ (стр. 191). Не будучи специалистом в данной области, мы не беремся судить, не преувеличено ли подобное утверждение. Анализ, даваемый автором на последующих страницах, достаточно аргументирован: им прослеживаются судьбы греческих мастерских в Сицилии вплоть до XIV в., когда „национально-итальянские черты получают полное преобладание“ (стр. 193); он говорит об особенностях росписей южной Италии, питавшихся „образцами народного искусства“ (стр. 194) и рассматривает роль Венеции, как „крупного рассадника византизирующего искусства в Италии“ (стр. 194). Хорошо знакомые историкам торговые связи итальянских портовых городов (Пизы, Лукки, Генуи и др.) с Востоком здесь находят подтверждение в менее известных связях художественных.

Значение Византии для живописи Лукки было освещено В. Н. Лазаревым в специальной статье уже более 20 лет назад. Несколько позднее он занимался изучением исторических корней своеобразного искусства Пизы, определив при этом особую роль восточнохристианских источников. Весь раздел поэтому имеет прочную исследовательскую базу.

Тонко разграничены автором элементы византийского стиля, в разной степени трансформируемые итальянскими художниками. „Новшества византийской иконографии XIII века, — говорит он, — должны были, конечно, в первую голову привлекать к себе внимание итальянских мастеров, поскольку они наиболее соответствовали их собственным творческим исканиям“ (стр. 198). Далее, оценивая творчество Дуччо, он отмечает: „Никто среди итальянских мастеров так тонко не понял своеобразный дух византийской живописи, как Дуччо. Но, усвоив дух, он решительно пошел по пути его преодоления, стремясь выработать свой собственный, все более отходивший от греческого трансцендентализма стиль. Строго говоря, Дуччо наносит Византии смертельный удар“ (стр. 201). Эти отрывки приводятся как примеры того, насколько правильно В. Н. Лазарев ставит вопрос о значении Византии для развития другой художественной культуры, для Италии. Приведенные примеры можно было бы умножить (см., например, анализ творчества Каваллини на стр. 202—203 и Джотто на стр. 206—207). Весьма убедительна и обобщающая характеристика: „К началу XIV века Византия окончательно сыграла свою роль. Она расштала изобразительный аппарат романского стиля, дав итальянцам новую, более точную, легкую и органическую систему пропорций. Но когда итальянцы захотели сделать несколько шагов вперед в направлении развития реалистического стиля, унаследованная ими от Византии система оказалась внезапно устаревшей и несостоятельной. На языке ее художественных форм уже нельзя было выразить те идеалы, которые выдвинули в живописи Каваллини и Джотто. Поэтому пути развития Италии и Византии с начала XIV века резко расходятся“ (стр. 206). Так определяется в ее диалектическом развитии роль Византии для искусства Италии. Хотелось бы пожелать В. Н. Лазареву подобной же глубины анализа исторического значения византийской живописи и для художественной культуры других народов.

В заключительной главе книги рассматриваются „четырнадцатый век и последние десятилетия византийской живописи“. Эта глава в большей мере, чем все другие, носит полемический характер. Выступая, с одной стороны, против недооценки искусства этого периода, автор, с другой

стороны, предостерегает от преувеличения его значения. Продолжая резкую критику взглядов Д. В. Айналлова по вопросу о западных влияниях на византийскую живопись XIV в., В. Н. Лазарев всячески опровергает широко привившуюся в буржуазной науке теорию Г. Милле о Македонской и Критской школах. В противовес Милле автор выдвигает тезис о синтезирующем значении Константинопольской школы и обоснованно устанавливает наличие двух этапов в развитии византийской живописи XIV в.<sup>1</sup>: первый, охватывающий первую треть века, „отличается подчеркнутой живописностью“ (стр. 224); он проходит под знаком расцвета „неоэллинизма“ с его своеобразными „гуманистическими“ тенденциями; второй, заключающий вторую половину XIV в. и первую половину XV в., характеризуется „более идеалистическим стилем“ (стр. 225), с повышенной графичностью и сухостью. Первую фазу В. Н. Лазарев считает „порождением нового светского духа“ (стр. 225), возникшим на столичной почве, где работали „тончайшие неоэллинисты“; вторая, по его мнению, отражала настроения исихазма, как „неприкрытой реакции“ (стр. 225).

Разделение византийского искусства времени Палеологов на два этапа является значительным достижением В. Н. Лазарева, так же, как заслугой его является опровержение теории Милле. Однако ряд положений этого раздела книги вызывает возражения. Прежде всего не удовлетворяет объяснение причин так называемого „палеологовского возрождения“, как бы ни ограничивать понимание этого слова. В предшествующей главе автор обрисовал едва ли не повсеместное распространение передового, рождавшегося в борьбе направления в искусстве XIII в. Не подлежит сомнению, что корни этого оживления следует искать не в узких рамках творчества „неоэллинистов“, а в условиях общественного бытия более широких социальных кругов (ведь сам же автор говорил на стр. 158—159 о формировании греческого национального самосознания). Жизнь византийского города последних веков существования империи все еще недостаточно изучена, но автору следовало бы все же вспомнить о более чем семилетней гражданской войне в Фессалонике — о так называемом восстании зилотов. Распространившиеся в ряде городов (в Адрианополе, Гераклее, Фессалонике) в 40-х гг. XIV в. народные движения, сопровождавшиеся захватом власти и созданием республики, движения, в программу которых включались требования, направленные против церкви, городской знати и крупных землевладельцев, являются ярким свидетельством зарождения в поздней Византии таких явлений, которые расшатывали феодальные отношения. — Слов нет, „палеологовское возрождение“, это не итальянское возрождение, но это нечто в принципе ему родственное, не успевшее развиться в силу ряда внутренних и внешних причин. Думается, что дальнейшее изучение советскими историками интересующего нас периода подтвердит предположение о том, что социальными носителями нового стиля начала XIV в. были передовые, относительно демократические слои общества.

Если столкновение автором неоэллинизма X—XI вв. как явления реакционного, тормозившего формирование феодальной идеологии, заслуживает всяческой поддержки, то едва ли можно согласиться с его

<sup>1</sup> Этот взгляд получил уже развитие в докладе В. Н. Лазарева на сессии Отделения истории и философии АН СССР (ноябрь 1947 г.). См. Приглашенный билет и тезисы докладов сессии отделения 27—28 ноября, посвященной вопросам византиноведения, стр. 21—22. В. Н. Лазарев. Византийская культура XIV в. и проблема ренессанса.

воззрением на палеологовский „гуманизм“, как „полный ретроспективизма и глубокой внутренней обреченности“ (стр. 209). Непоследовательны тогда и его собственные слова о „новом, светском духе“, непонятно и его вытеснение стилем, отражающим „реакцию“.

Исходя из своей, несколько предвзятой точки зрения на социальные корни искусства первой половины XIV в., автор не только слишком лаконичен в характеристике „гуманистических“ тенденций в Византии (предоставив ей в сущности лишь половину 224 стр.), но даже не останавливается на той новой эстетике, ярким выразителем которой в XIV в. был Мануил Фил, а в XV в. — Иоанн Евгеник. Мало сказать, что Фил был „автором изящных, написанных в подражание Филострату экфрасис“ (стр. 224); многие из эпиграмм поэта посвящены современным ему произведениям искусства, в некоторых он ценит прежде всего близость к жизни, выразительность образа, красоту природы: „Без чистого золота и драгоценных камней, обыкновенными красками художник придает жизнь фигурам, как будто живым существам“, — говорит Фил.

Нельзя, конечно, утверждать, что индивидуальная личность художника начинает играть в византийском искусстве такую же роль, как в итальянском, но все же нельзя и не придавать никакого значения появлению в это время подписей художников, как это делает автор (стр. 211).

Прекрасно выявляя черты нового стиля (стр. 210), противопоставляя его тому реакционному графическому стилю, который слагается ко второй половине XIV в., автор говорит о том, что „Феофан — первый и одновременно последний подлинно индивидуальный мастер византийского искусства“ (стр. 220); хочется добавить — единственный из известных нам.

Не ввязутся, наконец, в наше представление „две характернейших для данного времени тенденции — ретроспективизм и интерес к портрету“ (стр. 222). Отмечая „подчеркнуто индивидуальные“ формы портретов (стр. 223) и доказывая эту мысль на достаточном количестве образцов, В. Н. Лазарев не делает из этого необходимых выводов. Разве в этих „подчеркнуто индивидуальных“ портретах не проявляется интерес к личности? Разве это не есть пример нового отношения к действительности? В этой связи, может быть, и „ретроспективизм“ предстал бы в ином свете: оказалось бы, что если здесь и имело место использование форм прошлого (пожалуй, все же, преувеличенное автором), то в интересах ведущего, нового.

Вполне справедливо суждение автора о „процессе кристаллизации национальных школ, постепенно освобождающихся от византийского влияния“ (стр. 211) и правилен путь, который он намечает для выявления специфики различных художественных центров столь суженной в это время империи. Пожалуй, несколько недооценена (особенно в свете ограниченного числа сохранившихся от этой эпохи памятников) Мистра, недостаточно освещены и ее исторические судьбы, что способствовало бы объяснению и некоторых особенностей византийского искусства того времени.

Переходя к оценке характеристики искусства сербского, болгарского, народов Кавказа и древней Руси, следует помнить, что автор ограничивает себя задачей „проследить судьбу византийского наследия на территории древней Руси и стран христианского Востока, а отнюдь не историю живописи самих этих стран, обычно выходящих на вполне самостоятельные пути национального развития“

(стр. 246). Однако же и здесь, как и в предшествующих главах, автор напрасно прибегает к отрицательным оценочным характеристикам, будь то сербское искусство, которое, по его словам, „никогда не подымается до того высокого качественного уровня, который типичен для чисто византийских памятников“ (стр. 239), или болгарская живопись, для которой типичны „жесткость письма и однообразие художественных приемов“ (стр. 241).

Более глубоко прослеживает В. Н. Лазарев судьбы русского искусства, вышедшего в этот период „на вполне самостоятельный путь художественного развития“ и сумевшего органически усвоить „все то лучшее, что было заложено в великом византийском наследии“ (стр. 242). Автор отмечает большой демократизм русского искусства по сравнению с византийским, его жизнерадостность и умение использовать „эллинистическую сердцевину“ византийских форм в том новом художественном мире, который явился „глубоко оригинальным творением русского народа“ (стр. 243). Далее В. Н. Лазарев резко возражает против и поныне существующей точки зрения о принадлежности волоотовских фресок и росписей Феодора Стратилата — Феофану Греку и устанавливает процесс „руссификации“ творений учеников Феофана (стр. 244—245). Особое место в изложении отведено вопросу о распространении палеологовского искусства на московской почве.

Заключительные страницы книги посвящены судьбам византийской живописи в Италии. Здесь вновь уточняется вопрос о значении искусства Византии: „Если в XIII веке византийское искусство являлось передовым фактором в истории итальянской живописи, в XIV веке — после художественной реформы Джотто — оно окончательно сыграло свою роль. Подражание византийским образцам означало для эпохи дученто подражание наиболее передовой манере письма этого времени. Поэтому в византизирующем стиле работали все крупнейшие мастера XIII века. В XIV веке этот стиль становится архаическим пережитком, импонирующим лишь самым отсталым и консервативным вкусам“ (стр. 252). Далее прослеживается сложение итало-греческой школы XIV—XV вв., которую автор отчетливо отделяет от более поздней, формирующейся в XVI в. итало-критской.

Подводя итоги, следует выяснить, можно ли считать книгу В. Н. Лазарева методологически разрешающей все проблемы истории византийской живописи? — Не подлежит сомнению, что на долю последующих исследователей выпадает в этом плане еще большая работа. Ряд вопросов здесь еще только намечен, другие ожидают своего разрешения.

„История византийской живописи“ при всей серьезности ее методологических недостатков представляет значительный шаг вперед по сравнению с тем, что сделано буржуазной наукой; подбор и группировка фактов приводят автора во многих случаях к исторически верным выводам; анализ памятников искусства убедительно вскрывает те стороны исторического процесса, которые порой еще не известны из других источников. Однако поскольку книга не удовлетворяет ряду существенных требований советской науки, перед В. Н. Лазаревым стоит задача, использовав свой многолетний труд, продолжить исследование истории византийского искусства под углом зрения его идейно-художественного значения, на основе марксистско-ленинской методологии. Эта задача стоит и перед другими советскими исследователями истории византийской культуры.

*А. В. Банк*