

ОТДѢЛЪ II.

1. КРИТИКА

O. M. Dalton, *Byzantine art and archaeology*. With 457 illustrations. Oxford, at the Clarendon Press, 1911, 8^o, XX 727 p.

I.

Третья появляющаяся за послѣднія нѣсколько лѣтъ общая исторія византійскаго искусства, написанная крупнымъ специалистомъ. Она не упраздняетъ — скажемъ это съ самаго начала — предшествующіе труды гг. Г. Милье и Ш. Диля¹⁾, но она несомнѣнно станетъ, наравнѣ съ ними, необходимою настольною книгою всякаго, кто занимается и интересуется средневѣковымъ восточномъ искусствомъ.

Книга О. М. Далтона имѣетъ одинъ недостатокъ и множество достоинствъ, и даже недостатокъ ея свидѣлствуетъ о достоинствахъ, ибо является прямымъ послѣдствіемъ ихъ. Недостатокъ состоитъ въ томъ, что Далтонъ совершенно исключилъ изъ своего плана исторію архитектуры. Но не потому, конечно, что онъ думалъ бы, будто для историка византійскаго искусства архитектура не имѣетъ значенія, а просто потому, что онъ полагаетъ, что недостаточно собрать большое количество фотографій и чертежей, знать въ общихъ чертахъ исторію Византіи и обладать извѣстнымъ литературнымъ талантомъ, чтобы писать исторію византійской архитектуры. Онъ полагаетъ, что для такой задачи необходима не менѣе серьезная подготовка, чѣмъ та, которая обязательна для историковъ западно-европейскаго искусства; а такъ какъ онъ, Далтонъ, такую подготовкою не обладаетъ, то онъ предпочитаетъ предоставить объ архитектурѣ говорить тому, кто болѣе специально ею занимался. Все это нашъ авторъ объясняетъ въ самомъ предисловіи къ своей книгѣ и этимъ сразу характеризуетъ и себя, и

1) Gabriel Millet, *L'art byzantin* (Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publ. p. André Michel. Paris, I (1905), p. 126—301; II (1908), p. 925—962.

Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*. Paris, 1910, 8^o, XI 837 p.

свой трудъ: у него — и внимательное чтеніе книги вполнѣ подтверждаетъ это — мы не найдемъ ни непродуманныхъ или, что еще хуже, полупродуманныхъ мыслей, ни неточныхъ свѣдѣній, ни ссылокъ на не прочитанныя имъ дѣйствительно книги; онъ пишетъ не для того, чтобы ослѣпить читателя, а напротивъ, для того, чтобы прояснить пониманіе и увеличить знаніе читателя: т. е. ясно, точно, исчерпывающе полно.

О. М. Далтонъ хорошо извѣстенъ специалистамъ по византійскому искусству прежде всего своимъ каталогомъ древнехристіанскихъ и средневѣковыхъ восточныхъ предметовъ Британскаго музея, хранителемъ котораго онъ состоитъ¹⁾; другой капитальный его трудъ посвященъ описанію и изслѣдованію знаменитыхъ кипрскихъ серебряныхъ кладовъ, нынѣ находящихся въ Британскомъ музеѣ, въ музеѣ города Никосіи на Кипрѣ и въ коллекціи Пирпонта Моргана²⁾. Всѣ эти работы достаточно свидѣтельствовали о томъ, чѣмъ именно должна быть исторія византійскаго искусства, написанная Далтономъ.

Далтонъ отводитъ исторіи живописи, пластики и художественнаго ремесла приблизительно столько же текста и больше иллюстрацій, чѣмъ, напримѣръ, Ш. Диль всему византійскому искусству со включеніемъ архитектуры; слѣдовательно, Далтонъ сообщаетъ въ своей области значительно больше матеріала. А такъ какъ Далтонъ и англичанинъ, и хранитель Британскаго музея, то онъ, естественно, привлекъ въ большомъ количествѣ памятники, находящіеся въ Англіи и потому на континентѣ малоизвѣстные: англичане до самаго послѣдняго времени мало интересовались византійскимъ искусствомъ и мало издавали памятниковъ его, или издавали въ такихъ періодикахъ, которые въ Англіи распространенія почти не имѣли (я не поручусь, напримѣръ, что во всей Россіи найдется три полныхъ экземпляра серіи *Archaeologia*, органа лондонскаго Археологическаго общества и одного изъ наиболѣе старыхъ и почтенныхъ археологическихъ органовъ вообще!). Такъ что, въ смыслѣ свѣжести и изобилія привлекаемаго матеріала, книга Далтона не оставляетъ желать ничего лучшаго и принесетъ огромную пользу особенно тѣмъ ученымъ — а ихъ много! — которые не имѣютъ возможности пользоваться богатою спеціальною бібліотекою.

Далтонъ не только даетъ фотографіи памятниковъ и описанія ихъ, но указываетъ въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ очень полно и очень точно всю литературу. Онъ читаетъ также и по-русски: пишущему

1) O. M. Dalton, Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian East in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum. London, 1901, 4^o, XXIII 186 p., XXXVI pl.

2) O. M. Dalton, A byzantine silver treasure from the district of Kerania, Cyprus, now preserved in the British Museum. *Archaeologia*, LVII 1, 1901, p. 159—174, with 3 plates; O. M. Dalton, A second silver treasure from Cyprus. *Archaeologia*, LX, 1906, p. 1—24, pl. I & II.

эти строки онъ признавался, что „I read Russian slowly, so that I have been unable to read all, or to do full justice to so much admirable work. But something I hope I have done to make many Russian names better known to the English student“. Литературныя указанія Далтона преслѣдуютъ и достигаютъ чисто практическую цѣль: дать читателю возможность при желаніи провѣрить то или другое показаніе автора и заняться дальнѣйшимъ изученіемъ того или иного вопроса.

Далтонъ претендуетъ лишь на то, что онъ далъ компиляцію. Конечно, нѣтъ ничего позорнаго и въ составленіи компиляціи — напротивъ, это дѣло и нелегкое, и полезное: извлечь изъ разбросанныхъ по всевозможнымъ ученымъ журналамъ статей существенное, прочесть, продумать все то, что писано въ разное время и на разныхъ языкахъ по поводу византійскаго искусства, пересмотрѣть сотни и тысячи памятниковъ изданныхъ и неизданныхъ, выбрать наиболѣе характерныя изъ нихъ — это все не малая работа. Исторія византійскаго искусства еще настолько дѣвственная область науки, у Далтона такъ мало было предшественниковъ, что и компиляціи было бы довольно, чтобы обязать къ благодарности ученый міръ. Но книга Далтона не компиляція, не только компиляція, во всякомъ случаѣ.

Далтонъ — англичанинъ, т. е. фактопоклонникъ. Для него фактъ цѣненъ какъ таковой, лишь бы онъ былъ хорошо установленъ и точно извѣстенъ, фактъ самъ по себѣ, независимо отъ того, можно ли его немедленно использовать для какой-нибудь общенсторической конструкціи, для какого-нибудь философскаго обобщенія. А въ Россіи мы привыкли къ нѣсколько иному отношенію къ факту, и потому русскаго читателя въ книгѣ Далтона поражаетъ какъ будто нѣкоторая несоразмѣрность въ трактованіи фактовъ чисто археологическихъ наряду съ памятниками искусства. Но, вдумавшись, русскій читатель конечно признаетъ, что иначе, какъ на твердой археологической почвѣ, исторія именно византійскаго искусства немыслима: византологъ не располагаетъ ни для живописи, ни для скульптуры византійской цѣльными и однородными полными серіями памятниковъ и поневолѣ, сознавая, что дѣлаетъ методологическую ошибку, привлекаетъ предметы археологическіе, прямого историко-художественнаго значенія не имѣющіе, къ разрѣшенію весьма сложныхъ и трудныхъ вопросовъ исторіи искусства... что дѣлать! Но если ужъ мы обойтись безъ ремесла не можемъ, то необходимо, чтобы мы въ области ремесла по крайней мѣрѣ знали что-нибудь въ точности, не полагаясь на хронологическія и иныя опредѣленія „знатоковъ“: и Далтонъ пытается дать, насколько возможно, именно такое точное знаніе. Но никакое фактопоклонство, никакое увлеченіе мелочами археологіи не заслоняетъ у Далтона и тѣхъ общихъ вопросовъ, ради которыхъ только и изучается исторія искусства.

Мнѣ не кажется, что Далтону удалось значительно подвинуть наше пониманіе того историческаго процесса, который мы наблюдаемъ въ Ви-

зантіи. Цѣльной концепціи византійскаго искусства, яснаго отвѣта на основной, казалось бы, вопросъ о его психологической сущности и о тѣхъ культурныхъ стимулахъ, которые опредѣлили собою весь ходъ исторической его эволюціи — всего этого и у Далтона нѣтъ, какъ не было и у его предшественниковъ: разъ наука еще не выработала рѣшенія „византійскаго вопроса“, то нельзя обвинять въ отсутствіи его Далтона. А наука дѣйствительно только еще подходитъ ко всѣмъ этимъ въ высшей степени труднымъ и сложнымъ вопросамъ, разрѣшая ихъ не сразу, а понемногу и по частямъ. Далтонъ всѣ представленныя до сихъ поръ разрѣшенія и гипотезы излагаетъ, критически обсуждаетъ и, по поводу ихъ, нелицепріятно высказываетъ свои весьма опредѣленные взгляды. Это уже не работа компилятора, а трактатъ самостоятельнаго изслѣдователя.

Нѣсколько времени тому назадъ мы присутствовали при такомъ слегка комическомъ зрѣлищѣ, какъ авторъ блестящаго руководства византійскаго искусства, настоящій компиляторъ, твердо памятуя, что наиболѣе авторитетными и вліятельными византологами въ настоящее время являются Н. П. Кондаковъ и I. Стржиговскій, начиналъ съ того, что усердно раскланивался въ сторону I. Стржиговскаго; а потомъ, какъ только раздался властный голосъ Н. П. Кондакова, тотъ же авторъ въ той же самой книгѣ не менѣе усердно сталъ раскланиваться и въ сторону нашего академика, не вдумываясь въ существо вопроса и вовсе, повидимому, не отдавая себѣ отчетъ въ томъ, что становится въ непримиримое противорѣчіе съ самимъ собою. На такого рода дипломатическую игру Далтонъ совершенно неспособенъ. Его отношеніе къ авторитетамъ двоякое: или онъ высказанную другимъ мысль продумалъ и провѣрилъ до конца и либо одобрилъ, либо отвергнулъ, либо измѣнилъ ее, или же онъ — тамъ гдѣ онъ собственнаго сужденія не смогъ составить — только регистрируетъ чужое мнѣніе и прибавляетъ свое „non liquet“. При этомъ Далтонъ никогда не стыдится признаться въ томъ, что онъ чего-нибудь не знаетъ и не понимаетъ: мы уже видѣли выше, какъ онъ просто разрѣшаетъ вопросъ, почему онъ не включилъ въ планъ своей книги исторію византійскаго зодчества. Именно такая безусловная ученая добросовѣстность автора даетъ читателю чувство полной увѣренности и дѣлаетъ чтеніе книги въ высшей степени привлекательнымъ.

Наука исторіи христіанскаго искусства выдвинула въ итогъ многолѣтней работы слѣдующіе вопросы:

1) что такое древнехристіанское искусство? каковы его корни въ прошломъ, гдѣ его родина, въ чемъ его отличіе отъ античнаго и отъ византійскаго искусства?

2) что такое византійское искусство? гдѣ его хронологическое начало, гдѣ его центръ географическій, въ чемъ его отличіе отъ западнаго средневѣкового искусства?

3) какова эволюція византійскаго искусства? на какіе періоди распадается історія его, какими культурними силами обусловлено развитіе его, какова конечная цѣль этого развитія?

4) каковъ конецъ византійскаго искусства? что оно дало, и что могло бы еще дать, если бы внѣшнія условія позволили ему завершить свой циклъ?

Посмотримъ, какъ Далтонъ отвѣчаетъ на всѣ эти вопросы.

II.

Что такое древнехристіанское искусство? Споръ относительно „Orient oder Rom“, столь острый еще очень недавно, въ настоящее время уже не волнуетъ умы. Едва ли среди ученыхъ, слѣдящихъ за ходомъ международной работы, найдется еще кто-нибудь, кто стоялъ бы на старой точкѣ зрѣнія и полагалъ бы, что римскія катакомбы были колыбелью древнехристіанскаго искусства. Вопросъ рѣшенъ въ пользу Востока окончательно и безповоротно. Но это далеко не значитъ, что всѣ вопросы относительно древнехристіанскаго искусства рѣшены, а только то, что найденъ путь къ ихъ рѣшенію, путь очень длинный и трудный ввиду почти полной гибели памятниковъ восточнаго древнехристіанскаго искусства, которое теперь приходится возстановлять по дошедшимъ жалкимъ обрывкамъ. Для Далтона вопросъ о древнехристіанскомъ искусствѣ имѣлъ, повидимому, лишь второстепенное значеніе: онъ придерживается вѣдь традиціонной періодизаціи и отдѣляетъ древнехристіанское искусство отъ византійскаго. Но на чемъ основана такая періодизація? и насколько она имѣетъ основаніе въ памятникахъ? Я долженъ сказать, что мнѣ періодизація Далтона не представляется хорошо обоснованной.

Онъ начинаетъ съ того, что констатируетъ разнорѣчія между учеными по вопросу о началѣ византійскаго искусства. И всеобщіе историки Византіи никакъ до сихъ поръ не могутъ согласиться, откуда имъ считать начало Византійской имперіи. Разъ всякая періодизація — дѣло искусственное, то, можетъ быть, и не стоитъ труда гоняться за наиболѣе приемлею? Это не такъ, ибо въ періодизаціи сказывается то или иное воззрѣніе на существо тѣхъ историческихъ процессовъ, которые подлежатъ изученію. Ясно, что нѣтъ и не можетъ быть рѣзкой границы между устанавливаемыми періодами, но они должны отличаться какимъ-нибудь вполне характернымъ и достаточно важнымъ признакомъ, который долженъ быть ясно и точно опредѣленъ. Можно ли указать такой признакъ въ искусствѣ ранняго средневѣковья? Далтонъ его, во всякомъ случаѣ, не указываетъ.

Далтонъ вполне отдастъ себѣ отчетъ въ томъ, что ни признаніе христіанства государственною религіею, ни основаніе новой столицы имперіи не могли произвести переворота въ развитіи искусства. Онъ

не очень высокаго мнѣнія о художественномъ значеніи Византіи въ первые вѣка ея существованія. Онъ опредѣленно говоритъ, что въ Константинополѣ четвертаго вѣка могло существовать лишь электическое искусство, отражающее художественныя теченія всего древняго міра, со всѣхъ концовъ котораго въ Константинополь собирались въ предвидѣніи избытка заказовъ и зодчіе, и живописцы, и ваятели, и ремесленники. Эклектицизмъ въ искусствѣ, говоритъ нашъ авторъ, рѣдко приводитъ къ великому развитію. Онъ правъ... но гдѣ же тогда грань, отдѣляющая византійскій отъ раннехристіанскаго періода? почему онъ, несмотря на столь невысокую оцѣнку значенія Константинополя, все-таки считаетъ начало византійскаго искусства съ основанія столицы?

„Наиболѣе полное и характерное выраженіе свое византійское искусство едва ли нашло себѣ ранѣе возрожденія при македонскихъ императорахъ; но уже въ царствованіе Іустиніана столица достигла полного самосознанія и получила руководящее значеніе, такъ что эта эпоха совершенно справедливо описывается какъ первый золотой вѣкъ византійскаго искусства“. Если это такъ — а никто, конечно, не станетъ оспаривать, что это, дѣйствительно, такъ — то и считать византійскій періодъ приходится съ того момента, когда Византія нашла хоть неполное выраженіе своихъ собственныхъ идеаловъ и стремленій къ искусствѣ, т. е. съ Іустиніана. Но затѣмъ безусловно слѣдовало бы точно формулировать, въ чемъ именно выразился специфически византійскій духъ эпохи Іустиніана (или Константина, если угодно), ибо безъ такого опредѣленія всѣ разсужденія остаются какими-то безпочвенными.

Безъ подробнаго разсмотрѣнія самыхъ началъ христіанскаго искусства изъ всѣхъ указанныхъ затрудненій историку искусства не избраться. Далтонъ принимаетъ высказанное недавно нѣмецкимъ историкомъ Ludwig von Sybel¹⁾ ученіе о томъ, что первоначальное христіанское искусство не приѣмами и не стилемъ отличалось отъ античнаго эллинистическаго и римскаго, а только лишь сюжетами, т. е. что въ первые вѣка нашей эры существовали двѣ „антики“ — языческая и христіанская. Не подлежитъ сомнѣнію, что ученіе L. v. Sybel'я въ основѣ своей вполнѣ правильно, но столь же несомнѣнно, что ученый этотъ нѣсколько увлекъ своею мыслью и преувеличилъ ея значеніе. Въ искусствѣ, конечно, не въ сюжетахъ дѣло, а въ стилѣ — объ этомъ никто спорить не будетъ; и если бы христіанское искусство только сюжетами и отличалось отъ античнаго, сохраняя всецѣло и технику античную, и стиль, то мы не имѣли бы, съ точки зрѣнія искусства,

1) Ludwig von Sybel, Christliche Antike. Einführung in die altchristliche Kunst. Marburg, 8^o I, 1906, VIII+308 p., 55 fig., IV pl.; II, 1905, VIII+341 p., 99 fig., III pl.

никакого права выдѣлять его въ особую категорію, какъ мы не выдѣляемъ ни памятниковъ культа Митры, ни иныхъ произведеній, вдохновенныхъ заповленившими римскій міръ экзотическими культурами. Исторія искусства не касается конфессіональныхъ вопросовъ.

Но въ томъ то и дѣло, что болѣе глубокое проникновеніе въ сущность древнехристіанскаго искусства позволило установить, что единство этого искусства только кажущееся, а на самомъ дѣлѣ мы должны различать по крайней мѣрѣ два теченія въ немъ — „античное“, или, вѣрнѣе, эллинистическое, и другое, для котораго пока трудно подыскать иной терминъ какъ „христіанское“. Это послѣднее отъ эллинистическаго отличается самымъ рѣзкимъ образомъ въ стилистическихъ своихъ особенностяхъ, возвращаясь, насколько это столь внезапно было возможно, къ приемамъ до-эллинистическаго восточнаго искусства, предъявляя къ художнику такія требованія и ставя ему такія задачи, которыя были глубоко чужды, психологически невозможны въ эллинистическомъ искусствѣ. Эллинистическое искусство только въ пору своего дѣтства, согласно установленнымъ Е. Loewy¹⁾ психологическимъ законамъ, довольствовалось отвлеченнымъ изображеніемъ предметовъ и фигуръ внѣ времени и пространства; эллинистическое искусство, преслѣдовавшее эмоциональныя цѣли и сознававшее, что оно достигнуть воздѣйствія на настроеніе и чувство зрителя можетъ лишь въ томъ случаѣ, если оно зрителю дастъ иллюзію дѣйствительности, выработало достаточно совершенную технику для передачи реального пространства, т. е. эллинистическое искусство, по самому существу своему стремится не къ отвлеченности, а, напротивъ, къ реализму. Какъ распространены и общеизвѣстны эллинистическіе приемы были въ римскомъ мірѣ, доказываютъ помпейскія фрески. А живописцы, работавшіе въ катакомбахъ, пренебрегаютъ именно тѣмъ, что составляетъ самую суть эллинистическаго искусства! И я полагаю, что, при всемъ видимомъ сходствѣ катакомбныхъ фресокъ съ современными имъ языческими, одной этой отвлеченности ихъ достаточно, чтобы выдѣлить ихъ въ особую категорію. Ибо эта отвлеченность указываетъ на опредѣленное измѣненіе психологіи и художника, и зрителя, для котораго художникъ работалъ.

О. О. Вульфъ²⁾ въ весьма замѣчательной критической статьѣ о новѣйшихъ теоріяхъ относительно происхожденія раннехристіанскаго искусства высказалъ такой взглядъ, что все искусство катакомбъ есть лишь мутное отраженіе творческаго расцвѣта александрійскаго искусства

1) E. Loewy, Die Naturwiedergabe in der älteren griechischen Kunst. Rom, 1900, 8°, 60 p., 30 fig.

2) O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern. Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels. Repertorium für Kunstwissenschaft, XXXIV, 1911, p. 281—314; см. p. 303.

первыхъ вѣковъ нашей эры: Wir werden uns darein finden müssen, die ältere römische Katakombenmalerei nur als eine Kunst aus zweiter Hand, als ein trübes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüthe der ersten Jahrhunderte anzusehen. Что живопись катакомбъ происходитъ изъ Египта — въ этомъ убѣждаетъ весь ея характеръ, весь ея стиль¹⁾; но чтобы она была лишь отраженіемъ эллинистическаго искусства, т. е. чтобы она именно въ Римѣ получила свой специфически египетскій характеръ — это мнѣ не кажется вѣроятнымъ: не будетъ ли естественнѣе предположить, что въ томъ же Египтѣ параллельно развивались и эллинистическое, и „христіанское“ теченія?

Мозаики триумфальной арки римской Santa Maria Maggiore, которая съ полнымъ основаніемъ могутъ быть разсматриваемы какъ образецъ египетской эллинистической трактовки христіанскихъ сюжетовъ²⁾, показываютъ египетскую „христіанскую антику“ въ полной силѣ. Между этою антикою и искусствомъ катакомбъ несомнѣнно есть иконографическое сходство, но оно еще болѣе подчеркиваетъ коренное различіе въ пониманіи задачъ искусства. Эллинистическій художникъ все переводитъ на языкъ жанра, болѣе или менѣе фантастическаго; онъ не чуждается ни символическихъ фигуръ, ни символическихъ сценъ, ни символическаго орнамента — но все это онъ трактуетъ, какъ реальность, въ бытовомъ духѣ, а не отвлеченно. Между мозаиками Santa Maria Maggiore и катакомбными фресками разница не въ умѣнїи художника, не въ мастерствѣ, а въ стилѣ, въ намѣренїяхъ, т. е. различіе психологическое. Мнѣ кажется, что Далтонъ дѣлаетъ нѣкоторую ошибку — впрочемъ, не онъ одинъ ее дѣлаетъ — принимая за аксіому, что художникъ, всякій художникъ и во всѣ времена, стремится изображать дѣйствительность, какъ можно ближе къ правдѣ и какъ можно подробнѣе, и что такое изображеніе дѣйствительности и составляетъ задачу искусства. Далтону кажется, что, гдѣ мы такого воспроизведенія дѣйствительности не видимъ, тамъ это отсутствіе является результатомъ неумѣнья, упадка художественной техники. Свою главу о скульптурѣ Далтонъ начинаетъ со слѣдующихъ весьма характерныхъ разсужденій (стр. 108 и сл.): „Уже въ римское время ваеніе начало падать, и основаніе новой столицы не привело къ его возрожденію. Ни греческіе, ни сирійскіе художники четвертаго вѣка уже не умѣли почерпнуть изъ статуй Фидїя и Лисиппа того вдохновенія, которое почерпали итальянцы ранняго Ренессанса изъ посредственныхъ грекоримскихъ произведеній“. Великолѣпно — но: почему это такъ было? Потому что, отвѣчаетъ Далтонъ, Византія была бюрократическое и централизованное государство! потому, далѣе, что Востокъ не признавалъ всей вообще эллинистической

1) О. И. Шмитъ, Благовѣщеніе. Извѣстія Русскаго Археологическаго Института въ Константинополѣ, XV, 1911, стр. 43—44.

2) О. И. Шмитъ, тамъ же, стр. 44—46.

скульптуры! потому, наконец, что у художника уже не было болѣе возможности постоянно наблюдать нагое человѣческое тѣло! Отчасти эти соображенія уже были высказаны Ипполитомъ Тэнномъ. Но согласиться съ ними, тѣмъ не менѣе, никакъ невозможно. Почему въ бюрократическомъ и централизованномъ государствѣ не можетъ процвѣтать воспроизведеніе дѣйствительности? и не опровергаетъ ли исторія искусства на каждомъ шагу утвержденіе, будто здоровое искусство можетъ процвѣтать только въ мелкихъ политическихъ центрахъ? А почему Востокъ, который и въ Египтѣ, и въ Месопотаміи создалъ свою скульптуру, вдругъ пересталъ ее понимать и признавать? И какъ случилось, что византійскій художникъ былъ лишенъ возможности изучать нагое человѣческое тѣло хотя бы на натурщикахъ или на тѣхъ же, собранныхъ вѣдь еще Константиномъ Великимъ въ Константинополь, шедеврахъ античной пластики? Развѣ у насъ есть какія нибудь данныя, позволяющія предполагать, что Византія (или, такъ какъ вѣдь „упадокъ“ по признанію Далтона начался еще до основанія Константинополя, императорскій Римъ) отличались особенною стыдливостью и и цѣломудріемъ? Конечно, нѣтъ! Далтонъ не отдаетъ себѣ отчета въ томъ, что искусство есть лишь отраженіе вкусовъ и настроеній общества, и что „паденіе“ художественной техники означаетъ лишь то, что въ искусствѣ, вслѣдствіе какихъ то таинственныхъ измѣненій въ психологіи народныхъ массъ, перемѣстился центръ тяжести. Глубокія стилистическія измѣненія въ искусствѣ не могутъ быть объясняемы ни внѣшними политическими, ни бытовыми причинами. Воспроизведеніе дѣйствительности, какъ можно ближе къ истинѣ и какъ можно подробнѣе, имѣетъ цѣнность не абсолютную для всякаго искусства вообще, а только относительную въ такіе періоды жизни искусства, когда оно для опредѣленныхъ цѣлей необходимо. Такими эпохами являются антика и ренессансъ, а также наше время, стоящее на заложенныхъ антикою и ренессансомъ основаніяхъ. Древній же Востокъ, не только древній Египетъ, но и Месопотамія, иначе понималъ художественныя цѣли. „Христіанскій“ пошибъ раннехристіанскаго искусства стоитъ на почвѣ не античной, а древневосточной. „Христіанскій пошибъ“ и эллинистическій создались, очевидно, потому, что въ самомъ обществѣ произошла нѣкоторая разслойка: эллинистически образованная интеллигенція перестала понимать простонародную массу, а масса перестала довольствоваться лишь объѣдками съ господскаго стола

Мнѣ кажется, что въ этомъ то и заключается одинъ изъ самыхъ цѣнныхъ результатовъ ученой работы послѣднихъ лѣтъ, что она дала возможность подмѣтить эту разслойку и, такимъ образомъ, притти къ краткому, ясному и точному опредѣленію сущности того процесса, который характеренъ для древнехристіанскаго искусства; а разъ у насъ есть такое опредѣленіе древнехристіанскаго искусства, то нетрудно отграничить отъ него и византійское.

Раннехристіанскимъ мы можемъ называть тотъ періодъ, пока идетъ выработка изъ разнородныхъ — эллинистическихъ и „христіанскихъ“ (т. е. древневосточныхъ) — элементовъ нѣкоторой амальгамы, въ которой несомнѣнно доминируютъ разношерстые восточные (египетскіе, сирійскіе, малоазійскіе и пр.) культурные импульсы съ одной стороны, эллинскіе и римскіе съ другой. Этотъ періодъ законченъ въ эпоху Іустиніана: въ шестомъ вѣкѣ по всему лицу византійскаго міра господствуетъ одно искусство, въ которомъ анализъ ученыхъ можетъ, конечно, обнаружить и „эллинистическія основы“, выясненныя нашимъ профессоромъ Айналовымъ¹⁾, и восточное построеніе, и даже, какъ это пытался въ цѣломъ рядѣ изслѣдованій дѣлать профессоръ І. Стржиговскій, быть можетъ, долю каждаго изъ культурныхъ потоковъ, слившихся въ общевизантійскомъ морѣ, — но тутъ работа историковъ будетъ подобна работѣ аналитика - химика, который разлагаетъ на составные элементы не смѣсь, а химическое соединеніе.

Историкъ византійскаго искусства долженъ или начинать съ эпохи Іустиніана и повѣствовать о томъ, какъ развивались впослѣдствіи тѣ начала, которыми проникнуто искусство шестого вѣка, или же онъ долженъ, вкратцѣ хотя бы, охарактеризовать весь процессъ перехода отъ антики къ средневѣковью, съ III-яго вѣка до Р. Х. и до VI-ого вѣка нашей эры. Воленъ себѣ выбирать хронологическія границы авторъ изслѣдованія, но не авторъ книги, предназначенной для неспеціалистовъ. Для того, чтобы неспеціалистъ не потерялъ за деревьями изъ виду лѣса, и среди массы второстепенныхъ мелочей не забылъ о главномъ, для этого ему необходимо дать какъ можно яснѣе понятъ, въ чемъ состоитъ сущность тѣхъ историческихъ процессовъ, о которыхъ ему рассказываютъ. Безъ связи съ эволюціею эллинистическаго искусства, эволюціею, въ которой появленіе христіанства и тѣмъ болѣе основаніе Константинополя были лишь эпизодами, византійскаго искусства не объяснить. Съ точки зрѣнія исторіи искусства измѣненіе сюжетовъ не можетъ считаться большой важности событіемъ; а измѣненіе стиля, т. е. тотъ именно процессъ, который единственно долженъ интересовать историка искусства, началось задолго до Р. Х.

III.

Планъ изложенія въ книгѣ Далтона таковъ: общее введеніе о генезисѣ византійскаго искусства; археологическая географія Византіи — прекрасный обзоръ „византійскихъ“ явленій въ разныхъ областяхъ обширной имперіи; монументальная скульптура; слоновая кость и стеа-

1) Д. В. Айналовъ. Эллинистическія основы византійскаго искусства. Записки И. Р. Археологич. Общ., XII 3—4 (Труды отдѣленія археологіи древнеклассической, византійской и западно-европейской, V), 1901, стр. 1—224, табл. I—IV.

титы; монументальная живопись; мозаики; мини́рованные рукописи; эмали; торевтика и ткани; стекло, печати, монеты, рѣзные камни и пр.; иконографія; орнаментъ. Нашъ авторъ, такимъ образомъ, разбиваетъ исторію искусства на цѣлый рядъ параллельныхъ исторій по техническимъ признакамъ, по матеріалу и т. д., т. е. по признакамъ чисто внѣшнимъ. Поэтому его книга должна быть разсматриваема скорѣе какъ перечень памятникѡвъ византійскаго искусства въ систематическомъ и хронологическомъ порядкѣ, чѣмъ какъ исторія византійскаго искусства. Это сдѣлано не случайно, а согласно зрѣло обдуманному принципу, и озаглавлена книга не „History of the byzantine art“, а „Byzantine art and archaeology“. Историческую конструкцію авторъ даетъ лишь въ первыхъ двухъ вступительныхъ главахъ.

Періодизація Далтона слѣдующая: отъ основанія столицы до начала иконоборчества, иконоборческій періодъ, отъ восшествія на престолъ Василія I (867) до латинскаго нашествія (1204), эпоха Палеологовъ. До иконоборческой эпохи византійское искусство растетъ и организуется, при Іустиніанѣ достигаетъ перваго своего расцвѣта. Иконоборцы въ жизни византійскаго искусства сыграли весьма значительную роль: они, во-первыхъ, воскресили эллинистическую художественную традицію и, во-вторыхъ, ввели въ моду то чисто декоративное искусство, которое побѣдоносныя арабскія войска переняли изъ Персіи. Третій періодъ начинается съ блестящаго расцвѣта искусства, второго золотого вѣка въ исторіи византійскаго искусства: оно развивается дальше на принятыхъ иконоборцами началахъ; и только въ концѣ этого періода замѣчается нѣкоторый упадокъ пониманія эллинистическаго искусства и нѣкоторое заостреніе церковности. Наконецъ, послѣ изгнанія латинянъ въ разграбленномъ ими и оскверненномъ Константинополѣ начинается новый расцвѣтъ, не недостойный былого величія византійскаго искусства въ смыслѣ художественномъ, съ тою только разницею, что бывшее богатство ушло, и художники должны были довольствоваться менѣ роскошными матеріалами и менѣ дорого стоящими приѣмами. Итакъ, вся исторія византійскаго искусства есть исторія троекратнаго расцвѣта, прерываемаго періодами упадка. Великолѣпная схема . . . но не слишкомъ ли она правильна для того, чтобы быть истинною, и кромѣ того: объясняетъ ли она что нибудь?

„Расцвѣтъ“, „упадокъ“ — все это не опредѣленія по существу, въ которыхъ нуждается историкъ, а оцѣнки, даваемые эстетомъ-знатокомъ съ высоты того искусства, которое данному лицу по душѣ, но ни для кого не обязательныя. Исторической наукѣ съ эстетическими оцѣнками дѣлать нечего, если въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ не указаны всѣ признаки и расцвѣта, и упадка, а также тѣ причины, которыя вызвали не одобряемыя или одобряемыя историкомъ явленія. Далтонъ, стоя все на той же точкѣ зрѣнія, что воспроизведеніе дѣйствительности является цѣлью искусства, и что бѡльшая или меньшая успѣшность

этого воспроизведенія есть дѣло умѣнія и знанія художниковъ, ищеть причины и расцвѣта, и упадка въ обстоятельствахъ политической и экономической жизни. Никто не станетъ отрицать, что политическая и экономическая сторона народной жизни имѣеть огромное значеніе для развитія искусства, ибо сильнѣйшимъ образомъ вліяеть на народное настроеніе и, такъ сказать, народное самочувствіе; но феномены массовой психологіи не всегда и не всецѣло могутъ быть объясняемы внѣшними историческими условіями. За примѣромъ не далеко ходить: Далтонъ долженъ констатировать „расцвѣтъ“ искусства въ эпоху Палеологовъ — а ужъ это ли въ политическомъ и экономическомъ отношеніяхъ не было время распада и безнадежной агоніи! Далтонъ понимаетъ, что ошибочно было бы прибѣгать къ гипотезѣ западнаго воздѣйствія, въ частности итальянскаго, на Византію XIV-го и слл. вѣковъ, а въ самой Византіи не видитъ силъ, воздѣйствію которыхъ онъ могъ бы приписать „возрожденіе“ искусства, и потому жметса вокругъ да около этого неприятнаго вопроса. Между тѣмъ, какъ только мы пріучимъ себя смотрѣть на искусство не съ точки зрѣнія эстетовъ, а съ точки зрѣнія историковъ, затрудненія исчезаютъ.

Вѣдь самъ же Далтонъ пишетъ, что императоры иконоборцы на попрещѣ искусства проявили свое вліяніе двояко: возбудивъ къ новой жизни совсѣмъ - было погибавшую эллинистическую художественную традицію и введя въ моду восточную орнаментіку. Я не думаю, чтобы отдѣльныя лица, хотя бы то были императоры, могли произвести въ искусствѣ такую громадую революцію, какъ это возрожденіе александрійской антики. Я не полагаю, что между тѣмъ Востокомъ, который восторжествовалъ въ Византіи, который въ мозаикахъ эпохи Іустиніана проявилъ себя такимъ полновластнымъ владыкою умовъ, и тѣмъ александрійскимъ пошибомъ, который мы наблюдаемъ въ нѣсколькихъ случайно спасенныхъ рельефахъ слоновой кости послѣ - иконоборческаго времени, была бы лишь та разница, какъ между одною модой и другою модой. Если люди шестого вѣка удовлетворялись искусствомъ равенскихъ мозаичистовъ, а люди девятаго и десятаго вѣковъ находили удовольствіе въ названныхъ рельефахъ слоновой кости, то это значитъ, что произошелъ какой то поворотъ въ душевной жизни культурныхъ слоевъ Византіи. Точнѣе, это значитъ, что руководство искусствомъ перешло снова въ руки тѣхъ слоевъ, которые были смяты при всеобщемъ натискѣ на нашъ западный міръ Востока; это значитъ, что въ Византіи начался процессъ эллинизации, возрожденія греческаго (можетъ быть: арійскаго вообще) элемента.

Такой процессъ не можетъ, разъ начавшись, прекратиться или пріостановиться. Психологія массъ будетъ медленно и незамѣтно эволюционировать въ опредѣленномъ направленіи, и никакія внѣшнія силы не будутъ въ состояніи помѣшать этому. Вся исторія византійскаго искусства служить великолѣпнѣйшимъ доказательствомъ этому тезису.

Та эпоха, которую Далтонъ называетъ вторымъ золотымъ вѣкомъ византійскаго искусства, именно эпоха, непосредственно слѣдующая за иконоборческою, съ нашей точки зрѣнія дѣйствительно и есть пора расцвѣта, ибо тутъ была сдѣлана попытка обновить въ эллинистическомъ, симпатичномъ и понятномъ намъ эстетически, духѣ все христіанское искусство. Художники, привыкшіе за время иконоборцевъ къ эллинистической манерѣ и античнымъ приѣмамъ, не сразу сообразили, что не все благо повсюду. Но конецъ иконоборчества совпалъ съ повсемѣстнымъ торжествомъ на Востокѣ мусульманскаго оружія. Отовсюду въ Константинополь собирались восточные монахи — бѣглецы. Подъ ихъ воздѣйствіемъ Церковь въ скоромъ времени должна была отвернуться отъ языческаго пониманія искусства и вернуться къ старымъ восточнымъ традиціямъ. И происходитъ внутри византійскаго искусства разслойка: церковное искусство, консервативное по самому своему существу, остается при старомъ восточномъ пониманіи задачъ искусства и ограничиваетъ свою дѣятельность иллюстраціею догматовъ и священнаго преданія, а искусство свѣтское продолжаетъ итти по намѣченнымъ въ иконоборческое время путямъ и развивается независимо отъ церковнаго. Этотъ періодъ Далтонъ называетъ эпохою упадка — почему? да потому, что по чисто внѣшнимъ причинамъ памятники свѣтскаго искусства Византіи до насъ не дошли вовсе, или дошли въ чрезвычайно жалкихъ обрывкахъ, а памятники искусства церковнаго сохранились въ значительномъ количествѣ; видя въ этихъ послѣднихъ возобладаніе несимпатичныхъ ему, Далтону, восточныхъ началъ, онъ и полагаетъ, что пало все византійское искусство. Что въ одно и то же время въ одной и той же странѣ возможно параллельное существованіе двухъ искусствъ, двухъ совершенно разныхъ стилей, съ діаметрально противоположными приѣмами и противоположною психологіею — это Далтону и въ голову не могло притти; ему такое предположеніе показалось бы чудовищнымъ, ибо на Западѣ Европы ничего подобнаго онъ наблюсти нигдѣ не можетъ. Но если бы онъ заглянулъ въ Россію, то онъ бы у насъ въ XIX-омъ и XX-омъ вѣкахъ нашелъ точно такую же картину, какую представляла Византія X-аго вѣка и слѣдующихъ. Развѣ наша иконопись и наша свѣтская живопись не исключаютъ взаимно одна другую? развѣ въ нашемъ представленіи икона то же самое, что картина? развѣ мы бы удовольствовались историческою картиною, написанною въ иконномъ духѣ и съ иконописными приѣмами? и, наоборотъ, развѣ намъ не кажется чуть ли не кощунственною церковная роспись, исполненная не въ старинномъ восточномъ символически-отвлеченномъ, а эллинистически-жанровомъ духѣ? То же было и въ Византіи. Съ тою только разницею, что къ намъ эллинистическое пониманіе искусства пришло какъ плодъ итальянскаго Ренессанса, а въ Византію изъ первоисточника.

Я уже сказалъ, что памятники свѣтскаго византійскаго искусства до насъ почти не дошли. Не правъ ли Далтонъ, что онъ всего этого

теченія въ византійскомъ искусствѣ вовсе не признаетъ, разъ что оно гипотетично? Не могу не согласиться, что свѣтское искусство Византіи дѣйствительно гипотетично. Но есть гипотезы, которыя до такой степени сами собою напрашиваются, до такой степени удовлетворительно объясняютъ всѣ извѣстные намъ историческіе факты, до такой степени правдоподобны, что онѣ, пока не будетъ доказана ихъ несостоятельность, могутъ считаться истинными или, во всякомъ случаѣ, близкими къ истинѣ. Для Далтона же эта наша гипотеза имѣла особенную цѣнность, ибо она позволила бы ему, въ чисто педагогическихъ цѣляхъ, гораздо общепонятнѣе и разумнѣе расположить тотъ историческій матеріалъ, который онъ имѣлъ сообщить своимъ читателямъ, и дать точное и ясное опредѣленіе византійскаго искусства — какъ это ни странно, но Далтонъ такъ же мало, какъ его предшественники, останавливается на вопросѣ: что такое византійское искусство? Между тѣмъ какъ, казалось бы, именно этотъ вопросъ долженъ былъ бы для него стоять въ центрѣ интереса. Прочитавъ всю огромную книгу Далтона, знаешь великое множество отдѣльных фактовъ, но не сдѣлалъ ни малѣйшаго шага впередъ къ пониманію всѣхъ этихъ фактовъ. И читатель приходитъ къ мысли, что въ сущности изучать-то исторію искусства незачѣмъ, и что наукою ее называть можно только изъ вѣжливости, ибо она не система фактовъ, а лишь приведенная въ нѣкоторый виѣшній порядокъ куча ихъ.

IV.

Центральный памятникъ византійскаго искусства эпохи Палеологовъ — мозаики константинопольской Кахріэ-джами, точно датированныя именованъ ктитора Θεодора Метохита, т. е. относящіяся къ самому началу четырнадцатаго вѣка. Въ планъ Далтона не входитъ и не можетъ, конечно, входить подробный анализъ описываемыхъ памятниковъ: если бы онъ затѣялъ такой анализъ, то ему бы пришлось рѣшиться написать не одинъ, а по крайней мѣрѣ два или три тома. Поэтому онъ, разъ памятникъ изданъ и изслѣдованъ, ограничивается передачею того, что онъ находитъ у „авторитетовъ“. Для Кахріэ-джами Далтонъ располагалъ двумя „авторитетами“: Ш. Дилемъ и мною¹⁾. Но Ш. Диль о стилѣ мозаикъ нашей мечети ограничился тѣми общими фразами, которыя красиво звучатъ, но ни къ чему не обязываютъ; а мнѣ казалось цѣлесообразнымъ о стилѣ мозаикъ подробно говорить лишь во второмъ томѣ, въ которомъ я предполагалъ издать фрески южнаго притвора храма; ибо фрески эти едва ли менѣе важны для познанія поздневизантійскаго

1) Charles Diehl, Les mosaïques de Kahrie-djami. Gazette des beaux arts, XXXII, 1904, p. 353—375, & XXXIII, 1905, p. 72—84, = Ch. Diehl, Études byzantines. Paris, 1905, p. 392—431.

Ө. Ш м и т ъ, Кахріэ-джами. I. Извѣстія Р. Археологическаго Института въ К-поль, XI, 1906, стр. 1—306.

искусства, чѣмъ мозаики, а, можетъ быть, даже и болѣе важны, потому что есть основанія предполагать, что не въ мозаикѣ, а именно въ фресковой живописи наиболѣе свободно и ярко высказываются тенденціи новаго направленія церковнаго искусства — Далтонъ безусловно правъ, указывая на обѣдненіе Византіи въ пору Палеологовъ и на невозможность для нихъ работать въ драгоцѣнномъ матеріалѣ и въ дорого стоящей техникѣ. Мозаики Кахріэ-джами, такимъ образомъ, являются рѣдкимъ сравнительно исключеніемъ въ позднюю эпоху, а нормальными приходится считать именно фрески. Какъ бы то ни было, стиль мозаикъ Кахріэ-джами еще не изученъ и изслѣдованъ такъ, какъ онъ того заслуживаетъ: въ моемъ первомъ томѣ есть лишь матеріалы для его оцѣнки. Далтонъ ими не воспользовался. А между тѣмъ, нѣсколькихъ страницъ было бы достаточно, чтобы освѣтить весь вопросъ о поздне-византійскомъ искусствѣ, если бы Далтонъ только захотѣлъ затронуть вопросъ объ обратной перспективѣ.

Обратная перспектива за послѣднее время сильно заинтересовала историковъ византійскаго искусства. Послѣ О. Вульфа, который посвятилъ ей довольно обширную статью, съ цѣлымъ изслѣдованіемъ недавно выступилъ другой нашъ соотечественникъ В. Θ. Грюнейзенъ¹⁾. Тутъ не мѣсто входить въ обсужденіе добытыхъ этими учеными результатовъ. Рѣшили ли они его или не рѣшили, но вопросъ, во всякомъ случаѣ, поставленъ, и, мнѣ кажется, Далтону, пишущему о византійскомъ искусствѣ, никоимъ образомъ нельзя было обойти молчаніемъ одно изъ самыхъ характерныхъ явленій византійской живописи. Если же бы онъ потрудился проанализировать хотя бы тѣ мозаики Кахріэ-джами, которыя онъ самъ же воспроизводитъ, то онъ бы пришелъ къ довольно любопытнымъ выводамъ.

Остановимся прежде всего на той мозаикѣ, которою открывается богородичный циклъ Кахріэ-джами, на „Благовѣщеніи Аннѣ“ (табл. II моего альбома). Анна вышла въ садъ изъ большого двухъэтажнаго дома, нижнее жильё котораго находится на уровнѣ земли. Жильё это имѣетъ свою дверь въ садъ и свои окна; въ немъ повидимому помѣщается прислуга: на нашей мозаикѣ мы въ дверяхъ видимъ извѣстную изъ апокрифовъ служанку Анны Іудею, сидящую за работою. Верхнее жильё сообщается съ низомъ, можетъ быть, и внутреннею лѣстницею, но имѣетъ, во всякомъ случаѣ, и наружное „парадное“ крыльцо, съ каменною лѣстницею. Надъ верхнимъ жильемъ возвышается второй этажъ. Онъ не сплошной, а образуетъ какъ бы двѣ башни, между которыми, на

1) O. Wulff, Die umgekehrte Perspektive und die Niedersicht, eine Raumschauungsform der altbyzantinischen Kunst und ihre Fortbildung in der Renaissance. Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet. Leipzig, 1907, p. 1—40.

W. de Grüneisen, La perspective, esquisse de son évolution des origines jusqu'à la Renaissance. École française de Rome, Melanges d'archéologie et d'histoire, XXXI, 1911, p. 393—434.

плоской крышѣ верхняго жилья, устроена террасса; ведущая на террассу дверь въ болѣе отъ зрителя удаленной части втораго этажа обозначена художникомъ, и не забыта имъ также богатая драпировка, протянутая отъ одной вышки къ другой надъ террассою для защиты отъ солнца. Надъ тою частью втораго этажа, которая находится на первомъ планѣ, устроенъ шатеръ изъ жердей, обтянутый парусиною, причеиъ самый остоиъ шатра водруженъ на четырехъ каменныхъ съ капителями колонкахъ.

Нужно очень и очень жалѣть, что половина этой мозаики погибла, и что мы поэтому не знаемъ, каковы были исчезнувшія теперь части описанной архитектуры. Насколько можно судить, на мозаикѣ Кахріэджами былъ изображенъ прекрасный образецъ византийскаго вилловаго архитектуры, того типа, который генераль de Beylié¹⁾, историкъ византийскаго дома, опредѣлилъ какъ „une maison avec ailes et cour intérieure“.

Перспектива, которой придерживался мозаичистъ, рисуя домъ Анны по хорошо ему извѣстному типу, безусловно „прямая“. Конечно, художникъ очень слабъ по части перспективы вообще, идетъ какъ то ощупью, не умѣя послѣдовательно примѣнять столь ясно и точно формулированный уже Евклидомъ законъ перспективы²⁾ и не умѣя разобраться въ неизбежномъ у всякаго рисующаго конфликтѣ между зрительнымъ впечатлѣніемъ и составившимся изъ безчисленныхъ впечатлѣній зрительнымъ представленіемъ³⁾. Мозаичистъ, наприиѣръ, знаетъ, что фундаментъ зданія непременно кладется горизонтально, и онъ такъ горизонтально и ведетъ линію фундамента, хотя въ данномъ случаѣ эта линія и предполагается уходящею вглубь; но онъ видитъ, что дальняя часть дома кажется меньше ближней, и онъ правильно передаетъ это перспективное сокращеніе: окна по мѣрѣ удаленія отъ перваго плана становятся меньше, равно какъ и двери. Точка зрѣнія взята слишкомъ высоко, но она въ общихъ чертахъ выдержана удовлетворительно.

Въ правой части мозаики мы видимъ прямоугольный въ планѣ фундаментъ, на которомъ устроенъ корытообразный бассейнъ, наполненный водою. Въ передней стѣнкѣ бассейна устроено отверстие, черезъ которое вода выливается въ другой водоеиъ той же формы, стоящій прямо на землѣ. При чрезвычайной скудости нашего запаса аналогичныхъ памятниковъ трудно опредѣленно указать, откуда взялась такая форма фонтана. На двухъ древнѣйшихъ изображеніяхъ сюжета — рельефѣ слоновой кости въ собраніи М. П. Боткина въ С.-Петербургѣ⁴⁾ и рельефѣ

1) L. de Beylié, L'habitation byzantine. Grenoble — Paris, 1902, p. 84.

2) Euclidis Opera omnia, edd. I. L. Heiberg et H. Menge, vol. VII: Optica, Opticorum recensio Theonis, Catoptrica, rec. I. L. Heiberg. Lipsiae, 1895, p. 1 sqq.

3) По вопросу о психологій рисунка отсылаю читателя къ упомянутой выше работѣ E. Loewy, Die Naturwiedergabe etc.

4) Jos. Strzygowski, Zwei weitere Stücke der Marien tafel zum Diptychon von Murano. Byz. Ztschr., VIII, 1899, p. 680, fig. 1.

задней колонны алтарнаго киворія венеціанскаго собора св. Марка ¹⁾ — и архитектура фона, и фонтанъ одинаково отсутствуют; въ обѣихъ рукописяхъ омилиі Іакова Коккиновафскаго — въ cod. Vat. gr. 1162, fol. 16 v.²⁾, и въ cod. Paris. gr. 1208, fol. 21 v.³⁾, архитектуры еще нѣтъ, но фонтанъ есть, и ему придана характерная форма шишки пиніи, вертикально высающейся на стержнѣ посреди круглой чаши, изъ которой вода стекаетъ въ корытообразный водоемъ. I. Стржиговскій показалъ, что такая форма фонтана чрезвычайно старинна и занесена на западъ изъ древней Месопотаміи ⁴⁾. Мозаика Дафни ⁵⁾, въ которой мы впервые видимъ и фигуру Іудіои, и архитектурный фонъ, является соединеніемъ двухъ сценъ, раздѣльно изображенныхъ у Іакова Коккиновафскаго, и художникъ удержалъ и архитектуру, и фонтанъ въ томъ видѣ, въ какомъ мы ихъ встрѣчаемъ въ Омиліяхъ. Восточное сирійско-палестинское происхожденіе иконографическихъ типовъ миниатюръ Іакова Коккиновафскаго въ настоящее время никѣмъ, кажется, не оспаривается больше. Перспектива, которой придерживался мозаичистъ Дафни, та же, что въ Омиліяхъ, т. е. обратная. Въ Кахріэ-джами художникъ, по условіямъ мѣста, долженъ былъ очень подробно разработать архитектурный фонъ, и онъ совершенно отказался отъ бѣднаго мотива двухъэтажнаго простаго фасада съ коньковою крышею, который онъ нашелъ въ своемъ оригиналѣ, и предпочелъ самостоятельно изобразить византійскую виллу. Этотъ самостоятельный рисунокъ исполненъ въ прямой перспективѣ, что же касается фонтана, то мозаичистъ не пожелалъ воспроизвести ставшую уже непонятною старинную форму его, упразднилъ шишку пиніи и чашку, но сохранилъ корытообразные резервуары; ихъ онъ конечно нарисовалъ такъ, какъ они нарисованы въ оригиналѣ, т. е. въ обратной перспективѣ.

Въ своемъ изслѣдованіи мозаикъ Кахріэ-джами я доказывалъ, что мозаичистъ имѣлъ передъ глазами старинный и, по всему вѣроятію, сирійскій оригиналъ. Иностранцы рецензенты моей книги, потому ли что имъ русскій языкъ не вполне понятенъ, потому ли что внимательное чтеніе русскои книги имъ представлялось дѣломъ труднымъ и несостоящимъ, поняли меня такъ, будто я утверждалъ, что мозаики Кахріэ-джами точныя копіи съ предполагаемыхъ фресокъ IX-го вѣка, исполненныхъ по закону игумена-сирійца Михаила Синкелла. Ничего подобнаго я ни-

1) H. v. d. Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*. Leipzig, 1903, p. 2—3, p. 26—27.

2) *Codices e Vaticanis selecti phototypice expressi, ser. minor, I: Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco (cod. Vat. gr. 1162) e dell'Evangelario greco Urbinate (cod. Vat. Urbin. gr. 2)*, ed. C. Stornajolo. Roma, 1910, pl. 6.

3) A. Kirpichnikov, *Zur byzantinischen Miniaturmalerei*. Byz. Ztschr., IV, 1895, p. 111, fig. 1.

4) J. Strzygowski, *Der Pinienzapfen als Wasserspeier*. Röm. Mitt, XVIII, 1903, p. 185—206.

5) G. Millet, *Le monastère de Daphni*. Paris, 1899, pl. XIX 1.

когда, конечно, не говорилъ, а напротивъ — указывая старинные иконографическіе элементы въ разбираемыхъ мозаикахъ, все время подчеркивалъ, что мозаичистъ нигдѣ рабски не копируетъ свой образецъ. А что у него были образцы, это я для каждой мозаики отдѣльно доказывалъ, называя совершенно опредѣленные памятники. Я долженъ сказать, что мой критикъ меня не убѣдилъ ни въ томъ, что я сказалъ приписываемое имъ мнѣ, ни въ томъ, что мозаики Кахрiэ-джами продуктъ единоличнаго творчества какого то гениальнаго живописца. Анализъ перспективныхъ пріемовъ нашихъ мозаикъ вполне подтверждаетъ такой мой взглядъ.

Въ самомъ дѣлѣ, не только въ разобранной мозаикѣ Благовѣщенія Аннѣ, но и во всѣхъ остальныхъ мозаикахъ мы констатируемъ одно и то же: бесспорно старинныя, т. е. необходимыя для пониманія сюжета части рисунка всѣ рисованы въ обратной перспективѣ, тогда какъ всѣ тѣ части, которыя, какъ видно изъ моихъ же иконографическихъ перечней (они могутъ быть дополнены, но не опровергнуты!), несомнѣнно прибавлены или нашимъ мозаичистомъ, или какимъ нибудь его современникомъ, рисованы въ прямой перспективѣ. Всѣ обратно-перспективные части производятъ впечатлѣніе какихъ то іероглифовъ, откуда то скопированныхъ, всѣ прямо-перспективные части воспроизводятъ ту дѣйствительность, которую мозаичистъ имѣлъ передъ глазами въ XIV-мъ вѣкѣ.

Вотъ примѣръ, одинъ изъ множества. Въ мозаикѣ Рождества Богородицы мы имѣемъ два зданія кулиссы. Зданіе въ правой части по формамъ своимъ (коньковая крыша, крытая аспидомъ, фронтоны кокошникъ) явно византійскаго происхожденія; а кромѣ того по ходу развитія иконографіи Рождества Богородицы видно, что фигура Іоакима, заглядывающаго или входящаго въ комнату, гдѣ родилась Марія, вводится лишь въ поздневизантійскомъ искусствѣ; разъ не было Іоакима, то незачѣмъ было рисовать и дверь, въ которую онъ заглядываетъ, и все зданіе, наличность котораго вѣдь обусловлена этою дверью. Посему надо думать, что всю правую часть мозаики нашъ художникъ прибавилъ отъ себя. Перспектива въ этой части прямая. А лѣвая часть рисована въ обратной перспективѣ: позади ложа Анны видна довольно сложная, но непропорціонально малая и совершенно условно нарисованная постройка съ плоскою крышею — опять скорѣе іероглифъ зданія, чѣмъ реальное его изображеніе. Между тѣмъ, это зданіе, домъ Анны, необходимая и существенно для пониманія сюжета важная составная часть композиціи — необходимая хотя бы для того, чтобы показать, что Анна не подъ открытымъ небомъ разрѣшилась отъ бремени. Контрастъ между іероглифомъ дома Анны и рисункомъ — неумѣлымъ, конечно, но вполне реалистичнымъ — дома въ правой части той же мозаики или вышеописаннаго дома въ мозаикѣ Благовѣщенія огроменъ. Я не вижу возможности иначе объяснить этотъ контрастъ, какъ тѣмъ,

что психологія византійскаго художника требовала того же, чего требуетъ и сейчасъ европейская психологія — прямой перспективы; но византійскій церковный художникъ не сумѣлъ выработать стройную систему прямой перспективы, потому что ему мѣшали освященные древностью и почти обязательные восточные оригиналы съ выдержанною обратною перспективою.

Искусство Византіи эпохи Іустиніана — сплошь обратноперспективное. Какъ же случилось, что въ позднѣйшее время вновь появляется прямая перспектива? Единственное возможное объясненіе заключается въ гипотезѣ двухъ параллельныхъ теченій въ искусствѣ поздневизантійскомъ, свѣтскаго и церковнаго. Искусство иконоборцевъ, какъ признаетъ и Далтонъ, примкнуло вновь къ александрійскому эллинистическому искусству. Но эллинистическая живопись выработала, если и не совершенную, то, во всякомъ случаѣ, вполне удовлетворительную и опредѣленно-прямую перспективу. Прямая перспектива исчезаетъ лишь въ шестомъ вѣкѣ. Она возродилась въ восьмомъ и девятомъ. И такъ какъ теперь она попадаетъ въ среду, которая возвращается къ эллинистическимъ художественнымъ идеаламъ, то она съ возстановленіемъ иконопочитанія не вымерла, и когда, въ XI-мъ вѣкѣ, церковное искусство снова вернулось къ большей строгости и вѣрности восточнымъ традиціямъ, прямая перспектива продолжала господствовать въ прочно утвердившемся и завоевавшемъ симпатіи публики свѣтскомъ искусствѣ. Въ XI, XII, XIII вѣкахъ она временно исчезаетъ — для насъ только — изъ искусства Византіи, потому что до насъ памятники свѣтскаго искусства не дошли: мы имѣемъ лишь недостаточно подробныя описанія ихъ въ текстахъ византійскіихъ риториковъ и лѣтописцевъ. Но какъ только, вслѣдствіе цѣлаго ряда обрушившихся на византійское государство несчастій, художественная традиція обрывается и художественная культура падаетъ, то оба теченія, церковное и свѣтское, сливаются, причѣмъ эллинистическая струя, какъ наиболѣе соответствующая психологіи византійца XIV-го вѣка, въ значительной степени уже эллинизованнаго, беретъ верхъ. Однако, культурныя силы Византіи уже ослабѣли, творчества нѣтъ въ выродившейся византійской интеллигенціи, и окончательно справиться съ собственнымъ прошлымъ, съ умершею восточною традиціею и создать новое искусство, единое въ своихъ приѣмахъ и сознающее свои цѣли, оказывается невозможнымъ. Но невозможнымъ по внѣшнимъ причинамъ, а не потому, что самый путь избранъ невѣрный. Идя по тому же пути, по которому шли и византійскіе мастера XIII и XIV вѣковъ, итальянскіе ихъ ученики достигли великаго и создали искусство Ренессанса.

Если что свидѣтельствуетъ объ упадкѣ византійскаго искусства въ эпоху Палеологовъ, то именно мозаики Кахріэ-джами. Намъ онѣ кажутся произведеніемъ расцвѣта, т. е. возврата къ тому эллинистическому искусству, которое мы только и признаемъ, но это лишь „ошибка

исторической перспективы“. Мозаики Кахріэ-джали свидѣтельствуютъ не о возвратѣ византійскаго искусства вообще къ идеаламъ эллинизма, а лишь о выраженіи восточнаго церковнаго искусства, и о внесеніи въ церковную сферу свѣтскаго элемента. Мнѣ кажется, что Далтону и въ ученыхъ, и главное въ педагогическихъ цѣляхъ необходимо было подчеркнуть и обстоятельно выяснить возможность и неизбежность такого рода ошибокъ исторической перспективы, проистекающихъ изъ фрагментарности нашего монументальнаго преданія, изъ широкой географической разрозненности сохранившихся памятниковъ, изъ нашего незнанія — почти полнаго! — тѣхъ внѣшнихъ условій, среди которыхъ приходилось работать византійскимъ художникамъ. Если онъ самъ не желалъ излагать гипотезъ въ своемъ трудѣ, онъ все же хорошо бы сдѣлалъ, мнѣ кажется, если бы предупредилъ своихъ читателей о томъ, что понять безъ помощи гипотезъ эволюцію византійскаго искусства мы пока не въ состояніи, и что ближайшая ученая работа, которую предстоитъ сдѣлать, заключается именно въ провѣркѣ уже представленныхъ и еще имѣющихъ быть представленными рабочихъ гипотезъ.

Вѣдь какъ разъ къ объясненію, на примѣръ, генезиса поздневизантійскаго искусства недавно была высказана О. Э. Вульфомъ и другими — я самъ въ своей диссертациі о Кахріэ-джами держался этого взгляда — догадка о томъ, что миниатюрная живопись могла внушить живописцамъ эпохи Палеологовъ новое направленіе, могла дать имъ тѣ новые сюжеты, которые справедливо обращаютъ на себя вниманіе историковъ. Относительно сюжетовъ спорить не приходится: вполне допустимо, что византійскіе миниаторы въ иконографическомъ отношеніи пользовались сравнительно большею свободою, чѣмъ художники исполнявшіе церковныя догматическія росписи, и мы въ нѣкоторыхъ случаяхъ можемъ опредѣленно констатировать болѣе или менѣе самостоятельное иконографическое творчество миниаторовъ. Но вѣдь не о сюжетахъ рѣчь. Замѣчательное отличіе поздневизантійскаго искусства отъ искусства другихъ періодовъ заключается въ стилѣ, въ возвратѣ церковной живописи къ выработаннымъ античнымъ искусствомъ идеаламъ, въ трактовкѣ богословскихъ сюжетовъ въ жанровомъ духѣ, въ воскресеніи пейзажа, въ стремленіи къ „воспроизведенію дѣйствительности“. Неужели это могло быть дѣломъ миниаторовъ! Мы конечно слишкомъ мало знаемъ о томъ, кто собственно въ Византіи занимался миниатюрнымъ искусствомъ, и отрицать, что имъ могли заниматься и настоящіе живописцы, мы не имѣемъ право. Но я полагаю, что въ огромномъ большинствѣ случаевъ миниаторами были монахи-каллиграфы, т. е. люди, воспитанные на восточномъ церковномъ искусствѣ, воспитанные на копированіи. Конечно, приходилось копировать еще и въ поздневизантійское время очень старинные и проникнутые эллинистическимъ духомъ образцы, но изрѣдка; да и эллинистическіе образцы эти были, въ свою очередь, тоже вѣдь только ремесленными произведеніями. Мы въ

миниатюрахъ послѣднихъ вѣковъ Византіи дѣйствительно замѣчаемъ нѣкоторое обновленіе, но его естественнѣе будетъ объяснить не какъ причину возрожденія эллинистическаго искусства въ тринадцатомъ и четырнадцатомъ вѣкахъ, а какъ отблескъ и отраженіе того возрожденія, которое имѣло мѣсто въ монументальной живописи. Если ужъ даже монахи-миниаторы не могли уберечься отъ свѣтскаго вліянія, если даже въ ихъ копіяхъ проглядываютъ признаки наступленія новыхъ временъ, то какъ же сильно должно было быть обновленіе въ немонашескихъ сферахъ. Отчего же Далтонъ все это не принялъ во вниманіе!

Какъ видно изъ всего вышеизложеннаго, далеко не все въ книгѣ О. М. Далтона таково, что можетъ быть принято безпрекословно. Но это нисколько не умаляетъ, понятно, ни заслуги англійскаго ученаго, ни значенія его книги. Наша наука находится еще въ той стадіи своего развитія, когда мнѣнія могутъ очень далеко расходиться, и когда мнѣнія и взгляды и гипотезы частенько замѣняютъ твердо обоснованные выводы. Далтонъ далъ не исторію византійскаго искусства, а лишь матеріалы для такой исторіи, т. е. съ блестящимъ успѣхомъ исполнилъ самую трудную, самую кропотливую, самую неблагодарную часть работы. Его книга должна стать настольною книгою всякаго, кто занимается византійскимъ искусствомъ. Пожелаемъ ей возможно широкаго распространенія и въ Россіи.

Константинополь.

Феодоръ Шмитъ.

K. Dieterich. Byzantinische Quellen zur Länder- und Völkerkunde (5.—15. Jahrhundert). Bd. I—II. Leipzig 1912. Otto Wigand.

Пятый томъ сборника Quellen und Forschungen zur Erd- und Kulturkunde, издаваемаго при участіи выдающихся спеціалистовъ ученымъ R. Stübe въ Лейпцигѣ, составленъ приватъ-доцентомъ Дитерихомъ и обнимаетъ византійскіе источники по географіи и народовѣднію, въ нѣмецкомъ переводѣ. Этотъ пятый томъ распадается на двѣ части, двѣ отдѣльныхъ книги. Первая содержитъ всеобщія свѣдѣнія по географіи и культурной исторіи и даетъ далѣе выдержки изъ византійскихъ сочиненій, касающіяся отдѣльныхъ древнихъ культурныхъ народовъ Азіи, Африки и Европы. Вторая часть, для русской ученой публики самая важная и интересная, относится къ „области болѣе новыхъ переселенческихъ народовъ“ (Gebiet der neueren Wandervölker), каковыми являются: гунны, авары, туркмены, татары, турки османы, печенѣги, мадьяры (1. гл.); затѣмъ слѣдуютъ (2. гл.) славяне и ихъ обычаи, албанцы, валахи, цыгане и, наконецъ, русь; 3. глава повѣствуетъ о германскихъ народахъ, каковы: готы, герулы, вандалы, саксы, франки,