

Ивановские росписи отличаются подчеркнутым интересом к передаче настроения, в создании которого большое значение приобретают пейзаж и архитектура. Обычно Бичев отмечает их роль в построении композиции.

Не можем мы согласиться и с мыслью, что небольшие размеры композиций делают их будто бы похожими на станковые произведения (стр. 22). Размеры росписи связаны с небольшой высотой помещения, но росписи производят впечатление монументальных. Этому способствует прежде всего широкая манера письма, свободное расположение фигур в пространстве, лаконизм форм.

К сожалению, в монографии не затронут, хотя бы в предположительной форме, вопрос о том, принадлежат ли росписи руке одного художника или их выполняло несколько мастеров. Бичев не отмечает, что некоторые черты живописи Църквата характерны для Тырновской школы в средние века. Так, например, тырновские художники пользовались в своих росписях исключительно темперой<sup>18</sup>. Поэтому к росписям церкви Сорока мучеников в Тырново живопись Иванова близка не только по стилю, как уже отмечал Грабар<sup>19</sup>, но и по технике исполнения. Тема человека, которой посвящены росписи Бояны<sup>20</sup>, типична для тырновских памятников<sup>21</sup>, и в этом Иванове не составляет исключения.

Как и другие исследователи живописи Иванова, Бичев отмечает сходство росписей Църквата с фресками Волотова и Ковалева и с новгородскими работами Феофана Грека, как бы объединяя все эти памятники в одну группу. Однако следует отметить, что фрески церквей Волотова и в некоторой степени Ковалева стоят гораздо ближе к живописи Иванова, чем произведения такого индивидуального и самобытного художника, как Феофан Грек.

В композициях Феофана Грека отсутствует пейзаж, архитектура и бытовые аксесуары. Фигуры изображаются преимущественно на нейтральном фоне и тем самым подчеркивается их значительность. В росписях Спаса Преображения, выполненных Феофаном, преобладают одинокие фигуры, фронтально поставленные и обращенные к зрителю. Между тем, фрески Волотова и Ковалева отличаются тем интересом к многофигурным сценам, к пейзажу и архитектуре с ее кубическими формами, который свойствен росписям Църквата. Присущие Феофану острота индивидуальных характеристик и трагический пафос одинаково отсутствуют как в Иванове, так и в Ковалеве. Тонкие движки, а не сочный блик Феофана лепят форму в Иванове, Волотове и Ковалеве. Интерес к передаче движения роднит росписи Иванова с живописью Волотова.

Эти общие черты росписей Новгорода и Църквата характерны для живописи XIV в. Они указывают на то, что росписи Църквата, несмотря на ряд особенностей, присущих только Тырновской школе, представляли собой типичный памятник рассматриваемого столетия.

Хотя в монографии М. Бичева есть спорные положения, она вносит, безусловно, ценный вклад в изучение средневекового искусства Болгарии.

*В. Д. Лихачева*

PAUL A. UNDERWOOD. THE KARIYE DJAMI. VOL. 1:  
HISTORICAL INTRODUCTION AND DESCRIPTION OF THE MOSAICS AND FRESCOES,  
321 pp.; VOL. 2: THE MOSAICS. PLATES 1—334; VOL. 3: THE FRESCOES.  
PLATES 335—553.— «Bollingen Series LXX. Pantheon Books». New York, 1966

Следует всячески приветствовать появление в свет долгожданной трехтомной монографии безвременно скончавшегося проф. Т. Эндервуда о мозаиках и фресках Кахриэ Джамии. Прошло много времени с тех пор, как Ф. И. Шмит выпустил исследование «Кахриэ Джамии. I. История монастыря Хоры. Архитектура мечети. Мозаики нарфиков» (София, 1906). Книгу сопровождал великолепный альбом фототипий, изданный в том же году в Мюнхене. Ф. И. Шмит собрал богатый материал по литературным первоисточникам и по иконографии, но он лишен был возможности провести реставрационные работы по укреплению и расчистке мозаик. Поэтому его труд на сегодняшний день устарел. Это особенно ясно, когда сравниваешь одни и те же мозаики в его издании и в новой публикации. Изготовленные в Мюнхене фототипии уже не дают верного представления не только о сохранности мозаик, но и о нюансах их стиля.

Проведенные между 1947 и 1958 гг. большие реставрационные работы позволили приступить к монументальной публикации. Здание было укреплено и освобождено от позднейших доделок, мозаики промыты и полностью расчистили от остатков турецкой побелки и штукатурки, фрески раскрыли от побелки и записей. В на-

<sup>18</sup> Н. Мавродинов. Указ. соч., стр. 81.

<sup>19</sup> А. Грабар. Les fresques..., p. 584.

<sup>20</sup> И. Акрабова-Жандова. Боянская церковь. София, 1960, стр. 50.

<sup>21</sup> Н. Мавродинов. Указ. соч., стр. 83.

стоящем своем виде этот ансамбль принадлежит к числу уникальных памятников мирового значения.

Эндервуд сознательно отказался от постановки и решения задач, освещение которых будет дано в IV томе. В этом томе примут участие несколько авторов, которые разработают такие вопросы, как культурная и религиозная среда в Константинополе первой трети XIV в., иконография мозаик и фресок, а также их стиль. Пока Эндервуд ограничился изложением истории памятника, тщательным описанием каждого сюжета и каждого изображения; он приводит все греческие надписи, указывает размеры и, наконец, фиксирует состояния сохранности. Кроме того, он дает развернутое описание колорита. В отдельных главах подробно разбирается техника исполнения мозаик и фресок. Таким образом, создается солидная основа для детального ознакомления с памятником. Этому способствует богатейший иллюстративный материал: весь второй том посвящен мозаикам, а третий том — фрескам. Качество репродукций безупречно. Но, как всегда, оставляют желать многого цветные таблицы. Они упрощают колористическую гамму, лишая ее неуловимо тонких переходов и огрубляя тон золота, которое приобрело в цветной печати неприятный рыжеватый оттенок. К сожалению, все современные попытки передать в цвете средневековые мозаики неизменно кончаются неудачей, так как их палитра строится не только на множестве оттенков, но и на различной фактуре поверхности кубиков. А этого как раз цветная печать не в силах передать, хотя именно в этом заключается непередаваемое в словах очарование мозаичной палитры, с ее искристостью и неравномерным мерцанием.

Сравнение таблиц шмитовского атласа с репродукциями в рецензируемом издании показывает, что реставрационные работы, проведенные под руководством такого первоклассного специалиста, как Хокинс, были эффективными. Утраты не восстанавливались с помощью мозаичного набора, как это продолжают, к сожалению, делать и по сей день итальянские реставраторы, а либо тонировались, либо восстанавливались с помощью темперной живописи, подражавшей мозаичной кладке. Однако и это проводилось с большой осторожностью и тактом. Утраты в фресковой росписи также не дописывались, а лишь тонировались и, если это было возможно, подводились под общий тон. Кстати говоря, эти же принципы реставрации были положены нами в основу всех работ по реставрации Софии Киевской.

Археологическое обследование памятника позволило сделать вывод, что церковь монастыря Хора была возведена в конце XI в. и перестроена уже в начале XII столетия. В течение второго десятилетия XIV в. однефный храм был реставрирован по инициативе Феодора Метохита, который расширил его путем боковых пристроек и добавил два нарфика — внешний и внутренний. Основываясь на свидетельстве Григория, Эндервуд считает, что все работы, включая и выполнение мозаик и фресок, производились на протяжении второго десятилетия XIV в. и были завершены не позднее первых месяцев 1321 г. Тем самым отпадает старая дата (1303 г.), которую предлагали все исследователи, ошибочно принимая орнаментальный мотив в сцене «Чудо в Кане» за арабское число 6811 (соответствующее 1302—1304 годам христианского летоисчисления).

Иконографическая система в целом прославляет Христа и Богородицу, которым посвящены два развернутых исторических цикла. Значительное место отведено изображению ветхозаветных святых, выступающих в качестве предков Христа. Основательно предположение Эндервуда, что планировка нарфиков была заранее рассчитана на определенное количество изображений, чем, в частности, было обусловлено большое количество купольных сводов, арок и люнет, позволивших мозаичистам развернуть евангельское повествование во всех деталях и с необычайной обстоятельностью. Этот факт весьма интересен, так как он лишней раз свидетельствует о том, насколько тесно была связана в Византии монументальная живопись с архитектурой. Вероятно, в большинстве случаев уже при планировке здания предусматривалась его декоративная система и иконографический состав росписи, благодаря чему достигалось то единство монументального решения, которое так поражает в средневековых памятниках.

Описание мозаик автор ведет в порядке развертывания евангельского рассказа. Он начинает свои детальные описания с одиночных изображений Христа, Богородицы, Петра, Павла, ктиторской мозаики с портретом Феодора Метохита и Деисуса. Последний неправильно датировался XII в. Эндервуд убедительно доказал в специальной публикации<sup>1</sup>, что эта мозаика одновременна с остальными. Этот вывод весьма важен и для датировки Деисуса в южной галерее Софии Константинопольской, относимого рядом исследователей (О. Демус, Китцингер, К. Манго и др.) ко второй половине XIII в. При сравнении расчищенной головы Богородицы из Деисуса в Кахрие Джамии с головой Богородицы из Деисуса в св. Софии сразу становится очевидной невозможность столь поздней датировки второй мозаики. В основе ее лежит совсем иная фактура, и выражение лица отличается несоизмеримо большей

<sup>1</sup> P. Underwood. The Deesis Mosaic in Kahrie Cami at Istanbul.— «Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Friend, Jr.». Princeton, 1955, pp. 254—260.

одухотворенностью, типичной для произведений комниновской эпохи. Такого тонкого спиритуализма палеологовское искусство уже не достигало.

Переходя к описанию фигур предков Христа и сцен из богородичного и христологического циклов, Эндервуд завершает обзор мозаик изображениями Христа и Богоматери Одигитрии, фланкированными в кафоликоне утраченный темплон. Эти две мозаики отличаются особой тонкостью исполнения, легко объясняемой их центральным положением в интерьере храма. Тип младенца Христа очень близок к его типу на иконе Пименовской Богоматери (Гос. Третьяковская галерея), что говорит в пользу константинопольского происхождения последней.

Очень интересная глава, посвященная технике выполнения мозаик. К сожалению, автору остались неизвестными ценные работы В. И. Левицкой, подробно освещающие технику киевских мозаик. Эндервуд правильно считает, что фрескисты, исполнявшие для мозаичистов на третьем слое грунта живописные композиции, перешли затем в пареклесий, где принимали участие в писании фресок. Мозаики Кахриэ Джами, как, впрочем, и все византийские мозаики, имеют грунт толщиной от 4 до 5 см. Этот грунт состоит из трех слоев. Материалом для мозаических кубиков служили стекло, камень, мрамор и кирпич. В карнации и волосах использовались кубики размером в 2 мм, на золотых фонах — в 6—7 мм. Когда цвет уже набранных кубиков не удовлетворял мозаичиста, он проходил их по ним кистью, достигая нужного тона. Вся композиция выполнялась на верхнем третьем слое. Она служила ориентиром для мозаичиста и как линейный каркас, и как цветовая гамма. Эндервуд отмечает, что ему нигде не удалось обнаружить на первом и втором слое каких-либо следов предварительных набросков. Это утверждение вызывает большие сомнения, так как без предварительной разметки на втором слое хотя бы основных горизонтальных и вертикальных осей будущей композиции было невозможно ее выполнение на третьем слое. Особое внимание художники уделяли лицам и рукам, которые обычно набирал главный мастер.

Хотя Эндервуд подробно описывает цвета мозаического набора, он не дает сводной таблицы цветов. Всякое описание красок носит в той или иной мере субъективный характер. Поэтому необходимо прибегать к сводным таблицам, как это было сделано в моих работах о мозаиках св. Софии и церкви архангела Михаила в Киеве. Современное цветоведение обладает достаточно объективными критериями для определения силы и интенсивности цвета. Это позволяет исследователю восстановить мозаическую палитру во всех ее разнообразнейших оттенках и точно определить, какое количество оттенков имел тот или иной цвет. Только тогда можно составить верное представление об использованных мозаичистами материалах. К сожалению, в рецензируемой книге состав мозаической палитры остается неуточненным. Те же цветные репродукции, которые приложены ко второму тому, способны только ввести в заблуждение неискушенного читателя, поскольку они дают весьма отдаленное представление о красоте и богатстве колорита мозаик. А именно колорит и составляет одну из самых сильных сторон этого вида искусства, который недаром столь высоко ценили венецианские живописцы.

Вторая часть первого тома посвящена разбору фресок, украшающих пареклесий с его четырьмя размещенными в аркосолиях гробницами, а также четыре более поздних гробницы во внутреннем и внешнем нарфиках (гробницы D и H сохранили фрагменты мозаик). Эндервуд правильно опровергает мнение Ф. И. Шмита, трактовавшего пареклесий как трапезную: пареклесий с самого начала задуман как заупокойная капелла, на что указывает и вся тематика росписи со «страшным судом» как центральным сюжетом. Во фресках пареклесия, прославляющих победу Христа над смертью и Богоматерью, царит сложнейшая символика. Это усложнение символического языка было хорошо вскрыто в предварительной публикации Эндервуда, проанализировавшего под данным углом зрения роспись пареклесия<sup>2</sup>. Усложнение символики не пошло на пользу византийской монументальной живописи, утратившей в XIV в. ту ясность и наглядность, которыми она обладала в X—XII вв.

В главе о технике живописи Эндервуд сообщает ряд интереснейших сведений, полученных при внимательном изучении фресок с лесов. Фреска имеет два слоя, толщиной от 2 до 3 см. Эти слои мало чем отличаются от первых двух слоев грунта мозаик. В отличие от итальянской фрески, в которой на первом слое тщательно выполнялась в линейных абрисах вся композиция (*sinopie*), во фресках Кахриэ Джами такой композиционный набросок делался черной краской на втором слое, причем нередко линии процарапывались по сырой штукатурке, чтобы художнику было легче ориентироваться при писании самой фрески. На фонах и одеяниях подготовка (*пропласмос*) делалась темной краской (смешение зеленых, желтых и черных пигментов) и уже по ней накладывались краски одежды и фона. Последними писались лица, ноги и руки. Здесь использовались четыре цвета: белый, коричневатокрасный, зеленый и желтоватая охра. Синие фоны (азурит) выполнялись уже на

<sup>2</sup> P. Underwood, Second Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Cami at Istanbul by the Byzantine Institute, 1955.— DOP, XI, 1957, pp. 209—211.

заключительном этапе, после того как полностью просыхал грунт. Чтобы грунт под фресковой дольше сохранял влагу, его накладывали полосами (*pontate*) с учетом срока работы. Таких полос, находивших одна на другую, в куполах и на стенах насчитывается от двух до трех. Это позволяло фрескистам писать по сырой штукатурке, что обеспечивало хорошую сцепляемость с верхним слоем грунта. Как и в древнерусской фреске, подобный метод работы требовал от мастеров большой сноровки и умения рационально организовать труд, носивший коллективный характер.

Работа Эндервуда дает исследователям византийского искусства богатейший и тщательно проверенный материал. Теперь уже ни один историк византийской живописи не может обойтись без этого капитального труда. Оценивая столь высоко рецензируемую работу, я все же хотел бы отметить, что в целом она базируется на неверных, с моей точки зрения, методологических предпосылках. Неправоммерно отрывать публикацию памятника, в которой скрупулезно описывается каждая мозаика и фреска, от общих проблем иконографии и стиля и переносить обсуждение этих вопросов в четвертый том. При чтении превосходных описаний сюжета той или иной мозаики и фрески возникает досада, что автор одновременно не разбирает детально иконографию, не выявляет аналогии и истоки, не дает развернутого стилистического анализа. Обсуждение всех общих вопросов искусственно оторвано от описательной части публикации, и это неизбежно приведет к огромному количеству повторений и затруднит читателю использование материала, заключенного во всех четырех томах.

Расширенные мозаики и фрески Кахриэ Джами, опубликованные в большом количестве высококачественных детальных снимков, позволяют сделать ряд выводов о характере их стиля и об их историческом месте. Теперь уже никто не сомневается в одновременности создания всего декоративного ансамбля, против чего возражал в свое время Н. П. Кондаков, относивший «значительное большинство» мозаик к концу XI века<sup>3</sup>. Отпадают и все домыслы Ф. И. Шмита и Стриговского о сирийских корнях этого ансамбля, в котором богородичный цикл был якобы скопирован с росписей IX в., выполненных при игумене монастыря Хора Михаиле Сивкелле и воспроизводивших сирийские прототипы V—VI вв. И в мозаиках, и в фресках все указывает на совсем иные источники. Это явный возврат к эллинистическим традициям, с широким использованием мотивов, почерпнутых из рукописей X в. и более раннего времени. Недаром уже в никейский период Иоанн III Ватац посылал Никифора Влеммида собирать старые греческие рукописи. После возвращения Константинополя коллекционирование древних греческих рукописей не было прервано, а наоборот, должно было усилиться, подогреваемое ростом патристических чувств. Об этом убедительно говорят миниатюры таких рукописей второй половины XIII в., как *God. Vat. gr. 381, Hierosol. Тафου 51, Sinait. 38* и фрагмент последнего *Leningr. 269*. Большинство миниатюр этих манускриптов восходит к знаменитой парижской Псалтири X в. (*gr. 139*). Как известно, многие классифицирующие рукописи этого времени имели своими прототипами еще более ранние манускрипты, удержавшие живое дыхание античности. Весьма показательны, что среди мозаик Кахриэ Джами особенно часто встречаются такие эллинистические мотивы, которые сохранил в особой чистоте Ватиканский Свиток Иисуса Навина (*Palat. gr. 431*). Это изящные портяки с колоннами, террасы, поддерживаемые изгибающимися консолями, купола, конхи, балдахины, надутые от ветра *velum*'ы, повернутые спиной к зрителю фигуры с необычными для живописи XI—XII вв. *profile perdu*, смелые пересечения фигур скалами с их объемными кубическими блоками, живописно развевающиеся одеяния и чисто эллинистический мотив одиноко стоящего дерева. Правильность данного положения подтверждается рядом сопоставлений мозаик Кахриэ Джами с миниатюрами Ватиканского Свитка и близких ему антиквизирующих рукописей. Так, например, фигура юноши из сцены «Прощание Иосифа с Марией» (табл. 150) находит себе ближайшую аналогию в фигурах воинов на одной из миниатюр Свитка<sup>4</sup>; чисто античный мотив развевающегося плаща, который наподобие ореола окружает голову<sup>5</sup>, использован на мозаике, изображающей «Первые семь шагов Богоматери» (табл. 105—106): весьма пространственно трактованная группа фигур на мозаике с изображением «Исцеления большого водяноку» (табл. 252) навеяна, несомненно, каким-то старым образом, близким к тому, что мы находим на одной из миниатюр Ватиканского Свитка<sup>6</sup>; здесь же неоднократно фигурирует мотив одиноко стоящего дерева<sup>7</sup>, к которому так охотно прибегает наша мозаичисты (например, сцена «Бегство Елизаветы в горы», табл. 197); скачущие лошади с восседающими на них волхвами, чьи одеяния развеваются по ветру (табл. 173, 176), являются также античным мотивом, что подтверждается близкой аналогией на миниатюре того же Свитка Иисуса Нави-

<sup>3</sup> Н. Кондаков. Мозаики мечети Кахриэ-Джамиси в Константинополе. Одесса, 1881, стр. 19.

<sup>4</sup> Il Rotulo di Giosuè. Codice Vaticano Palatino greco 431. Milano, 1905, tav. VI.

<sup>5</sup> God. Vatic. gr. 755, fol. 107. Cp. V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, fig. 131.

<sup>6</sup> Il Rotulo di Giosuè, tav. IX.

<sup>7</sup> Ibid., tav. I, II, XIV, XV.

на<sup>8</sup>; наконец, в сцене «Возвращение св. семейства в Назарет» (табл. 200, 203) на первом плане расположен небольшой домик, возвышающийся на двуступчатом основании; достаточно самого беглого взгляда на эту постройку, чтобы тотчас же вспомнились десятки античных аналогий<sup>9</sup>. Таким образом, нетрудно убедиться, что работавшие в Кахриэ Джами художники широко использовали рукописи антиквизирующего стиля. Сознательно опираясь на эллинистическое наследие, они пытались обрести в нем те силы, которые облегчили бы им возможность создать более живое искусство. Все почерпнутое из старых рукописей они стремились подчинить решению новых художественных задач. И все-таки использование и на этом позднем этапе развития старых образцов сделалось для византийского искусства фатальным: если, с одной стороны, оно стимулировало художественный процесс, то, с другой стороны, оно его и задержало, благодаря чему последний не приобрел того широкого размаха, который позволил бы преодолеть косный традиционализм и вместо уточненных ретроспективных формул утвердить живое и непосредственное отношение к природе. Стоит сравнить мозаики Кахриэ Джами с почти одновременными им фресками Джотто в Капелла дель Арена, чтобы стала очевидной принципиальная разница между палеологовским «Ренессансом» и проторенессансным реализмом. Пожалуй, наиболее ярко это проявляется в совершенно разном подходе к решению пространственной проблемы и тесно с ней связанной проблеме объема.

Джотто стремится воссоздать на плоскости стены эмпирическое пространство. Недаром он так охотно прибегает к изображению интерьеров, в которых он размещает персонажи евангельского рассказа. Это эмпирическое пространство он строит и с помощью перспективы, еще во многом условной, и с помощью тонко продуманного размещения в нем объемов, безотносительно от того, будут ли это объемы фигур, зданий, скал. Все в его фресках имеет свое строго определенное место, все полно устойчивости и крепко связано с землей. Совсем по-иному мыслят византийские мастера. Хотя в их мозаиках немало пространственных мотивов, у них мы никогда не найдем изображения реального трехмерного пространства. Прежде всего, все сколько-нибудь объемные формы, моделированные у Джотто светотенью, воспринимаются на мозаиках как полуобъемные, потому что в основе их лежит красочная лепка, облегчающая их координацию с плоскостью. Далее, каждая отдельная фигура и каждый отдельный предмет берутся со своей особой точки зрения и не согласуются друг с другом, что препятствует объединению их в монолитную пространственную композицию. Фигуры никогда не стоят крепко на ногах. Если они поставлены на землю, то зеленая почва дается, как правило, в виде вертикальной плоскости. Это позволяет художникам с необычайной легкостью отрывать фигуры от линии почвы и трактовать их как бы парящими на золотом фоне (табл. 62, 63). В сцене «Благовещение у колодца» (табл. 146, 147) фигура Марии как бы повисла в воздухе, хотя тут же рядом круглый колодец представлен стоящим на земле. В сцене «Путешествие в Вифлеем» Иосиф шагает по земле, мул же и сын Иосифа опираются на нее лишь одной ногой (табл. 152). В сцене «Избиение младенцев» фигуры воинов как бы плавают в пространстве (табл. 190, 191). В сцене «Возвращение св. семейства из Египта» (табл. 200) Мария и Иосиф идут по краю орнаментального обрамления, причем правая нога Иосифа даже несколько выходит за его пределы. Все это говорит о том, что художники, в отличие от Джотто, оперируют отвлеченными категориями, и что их никак не привлекает передача на плоскости реального пространства. Об этом же говорят иррациональные переходы от одного эпизода к другому, а также самые неожиданные, мы бы сказали «сказочные», сочетания различных изобразительных мотивов. Так, например, в сцене «Возвращение св. семейства из Египта» слева внизу представлено дерево, тут же рядом — отделенный темной полосой спящий Иосиф, далее — выступающий из-за гребня холма мул с провожатым, правее — святое семейство, справа — виднеющийся из-за стены город и, наконец, внизу одиноко стоящий домик. Такая аллоичность переходов помогает мозаичистам развернуть на плоскости рассказ, насытив его множеством эпизодов (это то, что мы называем «нарративным стилем»), а пренебрежение перспективой облегчает им решение сложнейших композиционных задач (особенно на купольных сводах), так как отсутствие единой точки схода линий позволяло изображать фигуры, пейзажные фоны и архитектурные кулисы в любом повороте, а следовательно, и в более тесном ритмичном взаимодействии<sup>10</sup>. Именно в этом и в тончайшем чувстве цвета проявились наиболее сильные стороны палеологовской живописи. Однако при всей ее новизне она все же не порвала с основными принципами византийской эстетики. Характерная для византийцев тяга ко всему трансцендентному и ко всему традиционному дала о себе знать и в рамках «Палеологовского Ренессанса». Вот почему его достижения никак нельзя приравнять к проторенессанскому реализму. При нали-

<sup>8</sup> Il Rotulo di Giosuè, tav. XIII.

<sup>9</sup> Cp. M. Rostowzew. Hellenistisch-Roemische Architekturlandschaft.— «Roemische Mitteilungen», 1—2, 1911, Abb. 56, 57, 65, Taf. II, b. c; P. Marconi. La pittura dei romani. Roma, 1929, fig. 83.

<sup>10</sup> Cp. V. Lazarev. Op. cit., p. 358—359.

чи ряда параллелизмов между фресками Джотто и мозаиками Кахриэ Джами лежит пропасть. Поэтому заложенные в мозаиках и росписях Кахриэ Джами принципы не смогли получить на византийской почве дальнейшего развития, а после победы исихастов мы даже наблюдаем движение вспять. В Италии же и в Нидерландах реформа Каваллини, Джотто, Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио логически привела к реформе Брунеллески, Донателло и Мазаччо, а нарастание натуралистических тенденций в поздне-готическом искусстве нашло себе завершение в творениях Клауса Слютера. Мастера из Флемалы и братьев Ван Эйков.

Было бы конечно неверно расценивать мозаики и фрески Кахриэ Джами, пользуясь критериями проторенессансного реализма, а тем более реализма зрелого ренессансного искусства. Это разные явления, сложившиеся в различной исторической обстановке и в различной социальной среде. Но сопоставление этих явлений представляется нам вполне правомерным, поскольку оно помогает уяснить их специфику и их историческое место. И, конечно, не случаен тот факт, что мозаики Кахриэ обнаруживают такую большую стилистическую близость к мозаикам Панагии Параклитиссы в Арте (первая половина 90-х годов XIII в.), церкви св. Апостолов в Солуни (1312—1315 гг.), Фетиэ Джами (ок. 1315 г.), Вефа Килисе Джами (вторая четверть XIV в.). Когда к концу XIII столетия палеологовский стиль сложился в своих основных чертах, он оказался вскоре канонизированным, а тем самым загнанным в прокрустово ложе догмы. В этом была его трагедия. Поэтому его наиболее ранние памятники (конца XIII — первой четверти XIV в.) представляют наибольший интерес. В них есть еще та нервность, то беспокойство, та порывистость, которые позднее уступят место в Константинополе бесстрастному академизму. Таково историческое место мозаик и фресок Кахриэ Джами — крупнейшего декоративного ансамбля Константинополя. И все мы обязаны профессору Эндервуду тем, что этот замечательный памятник стал, наконец, широко доступным благодаря образцовой публикации ученого.

*В. Н. Лазарев*

#### G. MATHEW. BYZANTINE AESTHETICS.

London, 1963, 169 p. + 25 pl.

Вслед за вышедшей десятью годами раньше книгой П. Михелиса<sup>1</sup> «Византийская эстетика» Дж. Мэтью посвящена интересной и до сих пор мало разработанной теме об общетеоретических и, в частности, эстетических проблемах византийского искусства. Эта книга — результат тридцатилетнего труда автора в области византийской археологии и изучения византийской истории, философии и теологии. Большой материал, извлеченный Мэтью из письменных источников, позволяет судить об этапах сложения и развития византийской художественной мысли и ее отражении в памятниках искусства. Любопытны и многие частные выводы и наблюдения автора, хотя порой они мало обоснованы и спорны.

Книга состоит из двенадцати глав, расположенных в хронологическом порядке, но каждую из них можно рассматривать как отдельный очерк. К книге приложены отнесенный в конец ссылочный аппарат, индекс, хронологическая таблица правления византийских императоров и краткая библиография.

В первой главе («Византийская эстетика») кратко изложены те проблемы, которые ставятся и решаются в книге. В самом начале автор останавливает наше внимание на четырех факторах, решающим образом повлиявших, по его мнению, на формирование византийской эстетики: это античные вкусы, математический подход к прекрасному, интерес к оптике, приведший к изысканиям в области перспективы и освещения, и мистицизм (стр. 1). Реминисценции классических вкусов возникают на всем протяжении истории византийского искусства, и автор объясняет это тем, что античная скульптура по-прежнему украшала столицу, а древнегреческая литература входила в систему образования.

Самое большое внимание Мэтью уделяет математической основе византийской эстетики (этому вопросу посвящена специальная глава). Геометрия с ее строгими принципами симметрии и ритмичности положила начало всему, что, по мнению автора, составляет сущность византийского искусства. Агафий в VI в. писал, что архитектура — дело рук механиков, прикладывающих геометрию к твердому материалу (впрочем, это высказывание Мэтью приводит несколько неточно — Агафий говорит об Анфимии как специалисте по составлению архитектурных планов. — С. С.)<sup>2</sup>. Приводится также отрывок из «Алексиады» Анны Комнины, где описывается внешность Ирины Дукини (симметрия — главное условие красоты).

Кратко остановившись на значении оптики (подробнее об этом — в III главе), автор переходит к четвертому фактору — мистицизму.

<sup>1</sup> Вышедшая на греческом языке она была переведена на английский: P. A. Michelis. *An Aesthetic Approach to Byzantine Art*. London, 1955.

<sup>2</sup> См. Agapheus. *Historia*. Bonnae, 1828, p. 111.