

кие типы: Соломон на коне, ангел, побивающий беса и др. Восьмиконечная звезда, считавшаяся магической печатью Соломона⁵⁰, присутствует на обоих видах амулетов. Приведенные данные указывают на происхождение змеевиков от гностико-христианских филактериев, а не от несуществующих, но только предполагаемых амулетов магиев.

Итак, есть все основания полагать, что суздальский змеевик был выполнен в начале XII в. в Византии по русскому заказу. Как все современные ему византийские амулеты, он был связан с распространенными в то время суевериями, нашедшими отражение в магических, но совсем не обязательно еретических, трактатах и апокрифах.

В. Н. Залеская

O. Demus. Byzantine Art and the West. London, 1970.

O. Demus. Romanesque Mural Painting. London, 1970.

Проблема влияния византийской культуры на западную стала интересоваться ученых с середины XIX в. Она возникла одновременно с началом изучения византийского искусства. В то время исследователи рассматривали связи Византии и Запада преимущественно с точки зрения иконографии и археологии; только в XX в. их стала больше занимать художественная сторона.

В последнее десятилетие эта проблема рассматривается более многосторонне. Ученых интересует ныне не число заимствований и копирований, а роль Византии в формировании западного искусства. В 1965 г. на очередном весеннем коллоквиуме в Думбартон Оксе тема «Византия и Запад» была поставлена как основная. Через год ведущий специалист по западновизантийским связям О. Демус прочитал для студентов-искусствоведов ряд лекций, а в 1970 г. в Лондоне вышла в свет его книга «Византийское искусство и Запад».

О. Демус обращается только к произведениям живописи, располагая их в хронологическом порядке и беря за основу западные памятники, в которых он обнаруживает или отрицает византийское влияние. Цель книги — показать роль искусства Византии в развитии западного искусства, проследить распространение влияния византийского искусства, установить, шло ли оно по определенным линиям, переходило ли из одной области искусства в другую — из византийской живописи в западную скульптуру, из миниатюры во фреску, из мозаик в миниатюру; исследовать роль византийских художников на Западе и западных художников в Византии; дать ответ на вопрос, почему не каждое произведение византийского искусства оказывало влияние на западных художников — по какой причине такие памятники, как, например, фрески Капельсеприо, выполненные в VII — начале VIII в. константинопольским мастером в Италии, остались одиноки в своем варварском окружении.

Изучение взаимодействия Византии и Запада осложняется тем, что эволюция византийского искусства происходила не прямолинейно от античных к средневековым методам художественного изображения, но, по справедливому утверждению О. Демуса («Byzantine Art...», р. 3) совершалась как бы по спирали, с неоднократными возвращениями к антике. Суждения об отношениях Запада и Византии во многом затруднены из-за уничтожения или плохого состояния памятников. Особые трудности связаны с отсутствием произведений византийского искусства иконоборческого периода (VII—VIII вв.), т. е. того времени, когда как раз появились первые работы западных живописцев.

Считая, что византийским памятникам можно только подражать, но не дублировать их (стр. 18), О. Демус указывает, что для западных художников вопрос был не в том, нужно ли подражать, а как подражать.

Две главы книги, вторая и третья, посвящены периоду дороманского искусства. Все европейское искусство VII в. не было изобразительным, так как в Византии в то время господствовало иконоборчество, на юге Европы изображать человека запрещал ислам, а на Западе населенными его варварскими племенами создавались преимущественно орнаментальные композиции, украшавшие произведения прикладного искусства.

Первые в западноевропейской живописи изображения человека появляются в христианских рукописях Ирландии. Ирландские художники еще не отличали друг от друга памятники западной и восточной частей бывшей Римской империи. На их миниатюры оказали в равной степени влияние коптские и армянские мотивы, равненская слововая кость, римские саркофаги (стр. 49).

По Демусу, впервые византийское искусство вполне определенно начинает влиять на западное при Каролингах. Но византийские элементы применялись каролингскими художниками как бы «по ошибке», так как они, стремясь к возрождению античного искусства, ценили в них только античные черты. Ошибка каролингских мастеров стала одной из самых плодотворных в истории западного искусства (стр. 78). Каждая из школ каролингской миниатюры обращалась к различным памятникам византийского искусства. О. Демус прослеживает воздействие конкретных произведений византий-

⁵⁰ Koptisch-gnostische Schriften, 1. Bd. Berlin, 1959, S. 291, 311, 322—324.

ского искусства на каролингские рукописи. Например, утверждая, что на придворную школу миниатюры Карла Великого оказали влияние современные ей византийские памятники, О. Демус находит сходство между фигурой Пантократора из мозаичной композиции «Лев VI перед Иисусом Христом» в константинопольском храме Софии и миниатюрой с изображением евангелиста Марка в Евангелии Ады (стр. 55). В отличие от придворной Реймская школа восприняла византийские памятники не непосредственно, но через те, которые были созданы под влиянием последних в Италии.

Вновь византийское искусство стало играть большую роль в развитии западного почти через 200 лет после смерти Карла Великого, но уже не «по ошибке». Оттоновские художники использовали произведения Византии в качестве обязательных образцов, не отыскивая в них античные элементы. Лучше всего отвечали вкусам оттоновских императоров такие византийские рукописи, как Евангелие греч. 21 Гос. Публичной библиотеки в Ленинграде. Им и старались подражать миниатюристы при Оттонах.

В романский период влияние византийской культуры было особенно сильным на юге и севере Италии. О. Демус справедливо полагает (стр. 110), что в римской живописи XI—XII столетий византийское искусство не сыграло значительной роли потому, что Рим имел свою собственную достаточно сильную традицию — это монументальная живопись раннехристианского периода, такая, как, скажем, мозаика в церкви Санта-Мария Маджоре (V в.).

В особой главе, озаглавленной «Колониальное искусство», О. Демус много внимания уделяет византийским мозаикам в Италии и их значению для распространения воздействия Византии на западное искусство. В этой части работы автор придерживается хронологического и локального определения мастерских, выработанного им ранее в его специальных трудах¹.

Вопросы, связанные с влиянием византийского искусства на западное в романский период (XI—XII вв.), не выделены в книге О. Демуса «Византийское искусство и Запад» в особую главу и рассмотрены довольно кратко. Это и понятно: в 1968 г. в Мюнхене, а спустя два года в Лондоне вышла большая монография ученого, посвященная романской монументальной живописи². Изучая западноевропейские фрески, О. Демус приходит к выводу о значении для стиля большинства из них византийских образцов. К разбору этой работы мы и переходим.

В книге «Романская монументальная живопись» О. Демус датирует начало романского периода в Европе довольно точно — третьей четвертью XI в. Он считает, что окончательное разделение церквей в 1054 г., норманские завоевания Англии и Сицилии, усиление реконквисты в Испании, появление византийских мозаичистов в Венеции — события, оказавшие влияние на эволюцию искусства в Европе и определившие новый этап в его развитии. Как и большинство исследователей, О. Демус приходит к выводу, что XII в. был тем периодом, когда романская живопись выработала свои классические формулы («Romanesque Mural Painting», p. 12).

Романская живопись гораздо больше связана с Византией, чем скульптура. Это определило ее более официальный характер, хотя в романский период в отличие от предшествующего и последующего, вообще вводится мало новых тем и все они взяты из византийской или воспринявшей ее оттоновской иконографии (стр. 36). Число тем в западной живописи более ограничено, чем в византийской; здесь нет той строгой системы в расположении композиций на стенах храма, как в Византии. Под влиянием византийской иконографии основные персонажи, которых изображают в абсиде храма, — Христос (помещаемый здесь ввиду отсутствия купола в романских соборах) и богоматерь. Правда, богоматерь изображается не стоящей, как в абсидах византийских крестовокупольных церквей, но, подобно Христу, сидящей на троне.

Несмотря на то, что О. Демус постоянно отмечает те или иные стилистические черты, заимствованные романскими художниками из Византии, он всегда подчеркивает самобытность и оригинальность романских фресок. Так, он пишет, что в романских живописных композициях изображение архитектурных деталей играет гораздо большую роль, чем в византийских. Как в Византии, так и на Западе архитектурные элементы служат для выделения отдельных частей композиции. В романской живописи эти архитектурные формы не просто означают интерьер, как в Византии, но изображают его. Скажем, чтобы показать, что действие происходит внутри дома, византийский художник вводит в композицию две башни, иногда перекидывая между ними вельму. Романские же художники отказываются от такой условности. Они всегда показывают постройки непрерывной полосой, окрашивая их в иной цвет, чем тот, которым покрыт фон (стр. 42).

Первое усиление влияния Византии в Европе в романский период О. Демус относит к последним десятилетиям XI в., думая, что оно связано не столько с крестовыми походами, сколько с приглашением византийских художников в Венецию и Монте-Кассино (стр. 42). Новая волна византийского влияния в первой половине XII столетия была определена тем, что придворный стиль Константинополя получил распространение в Италии. Наконец, в самом конце XII в. воздействие комниновского искусства было характерно не только для мозаик Палермо и Чефалу, но имело отголосок даже в Северной Франции, Англии и Южной Германии (Регенсбург). Под влиянием ис-

¹ O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949.

² O. Demus. Romanesque Mural Painting. London, 1970.

куства Византии эпохи Комнинов сложилось творчество одного из основных мастеров позднероманского периода, великого скульптора XII в. Николая из Вердена (стр. 50). Как справедливо отмечает О. Демус, воздействие византийского искусства на романскую живопись никогда не носило постоянного статичного характера (стр. 52).

После двух вступительных глав, посвященных основным функциональным и стилистическим чертам романских фресок, в книге «Романская монументальная живопись» следует рассказ о западных художниках. В этой части О. Демус пишет о том, что те сборники иконографических образов, которыми они пользовались, не были такими систематическими и полными, как те, которые употребляли византийские художники (стр. 60).

Далее в каждой из глав книги специально разбираются памятники романской монументальной живописи Италии, Франции, Испании, Англии и, наконец, Германии и Австрии. Автор полагает, что те из французских фресок, которые испытали в большинстве своем определенное воздействие Византии, не составляют среди остальных произведений монументального искусства Франции особой группы (стр. 96).

Обращаясь к испанскому искусству, О. Демус подчеркивает трудность датировок сохранившихся памятников романского периода и их разнообразие, связанное с существованием различных влияний (стр. 110). В XI в. в Испании можно проследить влияние римского, вестготского, каролингского и собственно испанского искусства. Через Ломбардию и Южную Италию в испанскую живопись проникали византийские элементы. Французское воздействие в XII в. все время обновлялось благодаря паломникам, направлявшимся в Сантьяго. В конце XII в. в испанской живописи появились тенденции, идущие из Англии.

Переходя к памятникам английского искусства, О. Демус указывает на существование прямых церковных контактов между Кентерберри и Константинополем, но доказывает при этом, что ни Константинополь, ни Палестина, ни Сицилия не стали источником стиля английской живописи (стр. 124). Только в самом конце XII столетия, уже с зарождением готики, можно отметить в таких памятниках, как фрески капеллы св. Ансельма в Кентерберийском соборе, и в некоторых рукописях идущее через сицилийские мозаики византийское влияние (стр. 124).

В Германии и Австрии византийское воздействие было всегда особенно значительным. Даже в XV в., когда в других странах господствовала готика, в живописи Германии и Австрии как протест против нее сохранялись старые формы. После завоевания крестоносцами Константинополя в 1204 г. многие византийские памятники попали на Запад. Их использовали немецкие художники не только в миниатюре, но и в монументальной живописи, которая покрывала стены уже готических по своим конструкциям соборов (стр. 146).

С начала XIII столетия в развитии византийского и западного искусства следует отметить некоторый параллелизм, явившийся результатом не влияний и подражаний, а появления общих художественных целей. Однако это единство целей имело место только в течение одного столетия, и вскоре после 1300 г. дороги Запада и Востока навсегда разошлись.

В книге, посвященной романской монументальной живописи, О. Демус, естественно, не рассматривает пути развития европейского искусства после 1300 г. К этому периоду он обращается в заключительных главах своего исследования «Византийское искусство и Запад».

В главе, озаглавленной «Рождение готики», проводится идея, что усиление контактов Запада и Византии сыграло положительную роль в развитии романского искусства в направлении к готическому. Западные художники XIII в. заимствовали пропорции фигур, расположение складок одежды у византийцев. Образцы Византии оживили неподвижность романских статуй. С другой стороны, как доказывает О. Демус, обнаружилось некоторое влияние Запада на византийское искусство, усилившееся при Мануиле Комнине, женатом на германской принцессе.

Вывод, к которому приходит О. Демус в обеих книгах, состоит в том, что следовавшее в течение веков византийским образцам западное искусство, наконец, нашло свой путь: сначала путь назад к античному наследию, затем с помощью этого наследия вперед к новому стилю, первому всеохватывающему стилю в Европе — готическому («Byzantine Art...», p. 204).

Заключительная глава книги «Византийское искусство и Запад» посвящена вопросам, связанным с подготовкой Возрождения в Европе, и роли Византии в этом. По мнению ученого, революции в итальянском искусстве предшествовала революция в искусстве византийском (стр. 255). Византия указала путь итальянским художникам, хотя сама не смогла по нему пойти (стр. 30).

В обеих книгах О. Демуса проводится мысль, что основное значение византийского искусства для западного обусловлено его связью с греко-римским прошлым. Интенсивное изучение византийского искусства как наследника античности подготовило Запад к открытию собственного искусства. Для романских художников-монументалистов античность была в языческом классицизме Рима, в классицизме раннехристианского искусства, в классицизме Византии. От первого они брали декор рамок, архитектурные формы, детали костюма, от второго — иконографические схемы, от третьего — формальные средства выражения («Romanesque Mural Painting, p. 79). Отмечая роль Византии как наследницы античного мира, О. Демус придерживается

установившейся в современной медиевистике точки зрения. Еще в начале XX в. Э. Маль³ писал, что как эллинистическое, так и сирийское искусство имели удивительную судьбу. Их наследием пользовался Запад в течение многих веков, и если каролингские художники использовали то одну, то другую традицию, то начиная с XII столетия они слились воедино, как обязательные образцы для художников.

Нередко О. Демус убедительно опровергает существующие в науке мнения о дате того или иного памятника, о происхождении его авторов, об использованных образцах. Скажем, обращаясь к фрескам Санта-Мария Антиква (705—707 гг.), относительно которых ученые спорят, созданы ли они местными римскими художниками или византийскими фрескистами, О. Демус утверждает, что их стиль идет от Константинополя (стр. 47). Он оспаривает точку зрения французских ученых, что моделировка формы в фресках Сен-Савен (XII в.) происходит под влиянием каппадокийских образцов, и считает, что определенных доказательств этого заимствования нет.

О. Демус всегда стремится точно выяснить, какие именно образцы использовали западные художники. Так, он полагает, что романские фрески церкви Сан-Клименте в Риме показывают непосредственное знание их авторами византийских прототипов, причем, очевидно, не мозаик, а миниатюр («Romanesque Mural Painting», p. 84).

О. Демус уделяет большое внимание иллюстративному материалу. Но не со всеми его сопоставлениями можно согласиться. «Вознесение Христа» Эль Греко и миниатюра «Преображение» в Евангелии греч. 1242 Парижской Национальной библиотеки имеют внешнее композиционное сходство, которое возникло только благодаря близости их композиционного построения с центром, помещенным в верхней части вытянутого по вертикали изображения. Ни о каком прямом заимствовании по этим примерам судить нельзя.

Никак нельзя согласиться с отношением О. Демуса к древнерусскому искусству. Исследователь считает, что древнерусские художники в отличие от западных не заметили в византийском искусстве античного наследия. Их путь — не к Возрождению, он затерялся среди декоративных принципов народного искусства (стр. 240). Такое принижение значения древнерусского искусства, очевидно, связано с тем, что О. Демус мало о нем осведомлен. Не случайно он не обращается к древнерусским аналогиям, кроме того случая, когда сопоставляет Спасо-Мирожские фрески и мозаики Палатинской капеллы («Byzantine Art...», p. 132). Тем более странно звучат эти внезапно появляющиеся его высказывания о древнерусском искусстве, заключающие книгу о связях Запада и Византии.

Не все подписи к иллюстрациям даны правильно. Так, миниатюра Евангелия греч. 21 ГПБ «Неверие Фомы» названа сценой «Омовение ног» (Byzantine Art..., pl. 93).

Введенный в научный оборот обширный материал по истории западного и византийского искусства, сопоставление двух столь сложно и многосторонне связанных между собой областей мировой культуры позволяют сделать вывод о большом значении исследований О. Демуса.

В. Д. Лихачева

По поводу статьи М. В. Алпатова «Искусство Феофана Грека и учение исихастов» («Византийский временник», 33, 1972, стр. 189—202)

В статье М. В. Алпатова дается в корне неверное определение моего принципиального взгляда на отношение Феофана к исихазму. На стр. 190 автор пишет: «В монографии о Феофане В. Н. Лазарев подробно останавливается на судьбе исихазма в XIV в. Что касается Феофана, он допускает, что тот «не мог остаться незатронутым крупнейшим идейным движением его времени». Но тут же высказывает предположение о «глубокой неудовлетворенности мастера этим учением». Забыв о том, что он написал на стр. 190, М. В. Алпатов на стр. 191 уже пишет об «отрицании» мною какого-либо «отношения» Феофана к исихазму.

Всякий, кто непредубежденно читал мою монографию, мог легко удостовериться в том, что в ней впервые поставлен вопрос об отношении Феофана к исихазму и что эта проблема проходит красной нитью через всю книгу. Но трактуется она диалектически — и в плане того, что притягивало Феофана к исихазму, и в плане того, что его от исихазма отталкивало. Поэтому утверждение, будто я отрицаю связи Феофана с исихазмом, является по меньшей мере странным.

Если бы я игнорировал исихазм, то не отвел бы ему ведущее место во II главе «Византийская культура XIV в. и Феофан Грек», где пытался обрисовать историческое место художника среди различных идейных течений его времени. М. Р. Алпатов произвольно обрывает цитату из моей книги, когда приводит ее в усеченном виде. Продолжением этой цитаты являются слова: «Суровость феофановских образов, их особая одухотворенность, их порой преувеличенная экзотичность — все это связано с исихазмом, все это вытекает из существа исихастского учения. Однако произведения Феофана свидетельствуют и о другом: они непреложно говорят о глубокой неудовлетворенности мастера этим учением. Феофан не замкнулся в церковной догме, а, наоборот, во многом преодолел ее. Он мыслит гораздо более свободно, чем исихасты. И по мере того,

³ E. Mâle. Art et artistes du Moyen âge. Paris, 1968, p. 12.