

Хотя на протяжении всей книги И. Спатаракис справедливо исходит из доказанного им положения, что византийские миниатюристы передавали сходство портретируемого ими персонажа, в заключительной части исследования он ставит вопрос о степени точности этого сходства. Художник работал в определенных рамках, которые ограничивали его. Император и другие светские персонажи, по наблюдениям И. Спатаракиса, обычно изображаются во фронтальных позах, их лица более абстрактны, чем у святых. Описания историков-современников подтверждают, что художники верно передавали цвет глаз и волос, характер бороды и усов. Цвет бороды обычно указывал возраст портретируемого: темная у молодого, серая у пожилого, белая у старца. Ребенка давали с пропорциями взрослого человека, но меньше по размеру, чем взрослых (инициал Псалтири ГПБ, греч. 214). В повествовательных, многофигурных композициях византийские художники, однако, не стремились передать портретное сходство. Миниатюристы, изображая библейских царей или Константина Великого, придерживались обычая придавать их лицам сходство с правящими в то время императорами.

Необходимость того тщательного всестороннего анализа миниатюр, которому следует И. Спатаракис, доказывают ошибки автора в тех случаях, когда он этого анализа провести не может. Например, он возражает Г. М. Прохорову⁶, считая, что патриарх Каллист не мог быть изображен во втором ряду на миниатюре Акафиста богоматери ГИМ, греч. 429 (л. 28 об.). Когда И. Спатаракис писал свою книгу, он еще не видел подлинника и не знал, что кресты на фелони персонажа второго плана голубые, что указывает на его титул. Между тем, как полагает Г. М. Прохоров, митрополит Филофей не признавал возвращения Каллиста на патриарший престол. В рукописи, выполненной по заказу митрополита, Каллист вполне мог быть изображен не на почетном месте.

Среди портретов Михаила VII Дуки И. Спатаракис не называет изображение этого императора на л. 1 рукописи Посланий и Деяний апостолов с Апокалипсисом МГУ № 2. Но зато он возвращает зрителю его замечательные портреты на листах Слов Иоанна Златоуста парижской Национальной библиотеки Coisl. 79. До сих пор считалось, что с приходом к власти Никифора Вотаниата миниатюры с изображением его предшественника были вырезаны и заменены новыми — с портретами Никифора. Спатаракис показал, что миниатюры, которые сложно было заменять новыми, оставили прежние, но выполнили другие рамки, написав на полях имя нового императора. Художники по заказу Никифора пытались изменить черты лица Михаила, сделать его более старым, чтобы оно походило на лицо Никифора. Факт такой переделки сам по себе примечателен, так как свидетельствует о том, как важно было для художников сходство с правящим императором. Если же на миниатюрах представлен Михаил VII, а в этом уже сомневаться не приходится, то тогда понятно появление на одной из них и архангела Михаила — покровителя именно этого императора, но не Никифора Вотаниата.

Итак, книга И. Спатаракиса убедительно доказывает существование портрета в византийском искусстве. Миниатюры-портреты позволяют установить историю создания рукописи, ее датировку, повод возникновения. Однако, к сожалению, материал распределен в книге не в хронологическом порядке, а по типу текстов, содержащихся в кодексах. В связи с этим изменения, происходившие в принципах портретного искусства в Византии, не нашли отражения в работе. Но это — особая проблема, которой займутся будущие исследователи.

В. Д. Лихачева

E. K i t z i n g e r. Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art. 3d — 7th century. London, 1977, 175 p., 123 pl.+8 colour pl.

Книга Эрнста Китцингера посвящена художественной культуре средиземноморского мира с III по VII в., времени от разложения позднеантичного искусства до на-

⁶ *Proxorov G. M. A codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin. — DOP, 26, 1972, p. 237.*

чала иконоборчества. Задача автора найти единые закономерности стилистического развития всего этого периода. Целый ряд проблем, затронутых здесь, уже рассматривался исследователем в его статьях, и этот труд во многом является итогом прежних работ ученого.

Китцингер охватывает все виды искусства, кроме архитектуры: скульптуру, живопись, прикладное искусство — материал чрезвычайно разнообразный и разрозненный, в литературе изучавшийся, как правило, по отдельности. Исследователь опирается и на давно известный круг памятников, и на открытия последних десятилетий — произведения пластики, мозаики полов, синайские иконы и т. д. Но автор привлекает лишь избранные памятники, наиболее ярко, по его мнению, выражающие характерные тенденции стиля. Например, почти не рассматриваются книжная миниатюра и росписи катакомб.

Труд Китцингера нельзя расценивать как подробный свод или полный справочник памятников эпохи. Некоторые атрибуции и датировки оказываются новыми или не всегда общепринятыми и безусловными. Так, все энкаустические иконы автор датирует не ранее VII в., а диптих из собрания Эрмитажа с изображением церковных сцен — IV в. При определении времени создания пла Константинопольского дворца он опирается на мнение Т. Райса о принадлежности их к VII в., которое разделяют не все ученые.

Однако в центре внимания исследователя — другое: не столько полнота охвата памятников, их атрибуции определяют ценность книги, сколько цельность концепции, попытка рассмотреть искусство столь сложного периода в качестве единого стилистического процесса. Э. Китцингер отказывается от принятых в литературе слишком узких, по его мнению, определений этой эпохи как позднеантичной или раннехристианской. III—VII столетия носят переходный характер от античности к средним векам, поэтому автор вводит новый термин «pre-medieval», «предсредневековый». Именно переходность эпохи, полагает он, определила общие закономерности развития стиля вопреки противоречивости тенденций.

Подчеркивая, что он не игнорирует отличия местных художественных школ, а сознательно отказывается от рассмотрения искусства по территориальному принципу, Китцингер изучает общий стилистический процесс, с чередованием и последовательностью этапов, характерных для всего средиземноморского мира.

В книге учитывается также социологический фактор — главным образом характер заказа произведений: императорского, церковного или какого-либо иного.

Автор делит всю эпоху с III по VII в. на несколько крупных периодов и изучает основную проблематику каждого из них. Так, в книге выделены III, IV, V вв., краткий период раннего правления императора Юстиниана и VI—начало VIII в.

Художественная культура III в., по мнению ученого, характеризуется распадом канона в позднеримском искусстве. Трансформацию изобразительных принципов, пишет Китцингер, их упрощение, нельзя объяснить исчерпывающе ни одним из факторов, отмеченных в литературе: ни упадком мастерства или сложностью обработки материалов, ни подавляющим влиянием Востока, ни преобладанием форм плебейского искусства. Изменение стиля было закономерно для всего кризисного позднеантичного искусства, причем исследователь показывает, что его не следует расценивать как упадок, поскольку оно соответствовало изменению всего художественного сознания. В отходе от классических норм этого времени Китцингер выделяет две стороны: стремление к упрощению форм для выражения наиболее общедоступным способом абсолютной и вневременной сверхчеловеческой силы, что было обусловлено инициативой императорского заказа, и стихийный процесс утрирования художественного языка, который вел к усилению выразительности и остроты образа. Касаясь вопроса о распаде позднеримского искусства и воздействии христианства, исследователь приходит к выводу о невозможности прямо связывать эти явления.

Для стиля IV в., полагает Китцингер, основным и определяющим оказалось новое обращение к классическим формам. Автор прослеживает использование художественного языка античности на протяжении столетия от «ренессанса Константина», языческого ретроспективизма при Юлиане Отступнике до наиболее яркого явления IV в. — «возрождения» времени Феодосия. Это возрождение форм, ассоциировавшихся с прекрасным античным прошлым, по мнению исследователя, не было адекватно в западной

и восточной частях империи: в Риме стремление максимально приблизиться к классическим нормам было связано с покровительством языческой сенаторской знати, тогда как придворному искусству Константинополя свойственны иные черты стиля — сочетание «классицизма» со строго упорядоченной «линейной» системой.

Искусству V в. Китцингер посвящает две главы, где рассматривает прямое нарастание «абстракции» и геометричности, отход от изобразительных принципов IV в. в сторону дематериализации форм. Чрезвычайно интересным представляется сопоставление стилистической эволюции мозаик с развитием искусства больших мозаических циклов Рима, Равенны и Салоник, что открывает общие закономерности стиля декоративного украшения полов и искусства больших форм.

Следующий период Э. Китцингер называет «Юстиниановским синтезом». Считая центральным памятником этого этапа для всего византийского мира мозаики Сан-Витале в Равенне, автор на их примере демонстрирует характер художественной культуры этого времени — «равновесие между органической жизнью и абстрактным порядком».

Но период синтеза стиля Китцингер ограничивает хронологически лишь началом правления Юстиниана, а произведения с середины VI в. он относит уже к другой фазе ранневизантийского искусства, которая, по мнению автора, продолжается до начала VIII в. Этот период исследователь определяет как «Поляризация и новый синтез». Памятники второй половины VI и VII в. делится ученым на две группы, соответствующие двум основным тенденциям эпохи, существовавшим параллельно: «линейно-абстрактной» и «эллинистической». Причем для второго направления Китцингер считает характерным то, что «импрессионизм», так же как геометричность «абстрактных» произведений, используется для дематериализации форм. Об искусстве рубежа VII и VIII вв., по мнению исследователя, можно говорить как о новом синтезе стиля, вновь соединяющего черты обоих направлений. В качестве примеров автор приводит фрески Святой Марии Антиква в Риме 705—707 гг. и две синайские иконы «Апостол Петр» и «Христос», датируемые им тем же временем. Эти памятники Китцингер связывает с сознательным подражанием искусству эпохи раннего правления Юстиниана: свою точку зрения исследователь стремится подтвердить и материалом нумизматики — имитацией изображения императора Юстиниана на монетах конца VII в.

Обширный труд Э. Китцингера содержит много новых сведений, ярких наблюдений и идей, стройная концепция книги кажется в целом очень убедительной и интересной, однако некоторые утверждения ученого не всегда бесспорны. Например, оценка искусства рубежа VII и VIII вв. как последнего оживления эллинистических изобразительных принципов и одновременно синтеза стиля непосредственно перед иконоборчеством представляется полемичной и по датировке памятников, на которые опирается Китцингер, и по их интерпретации.

А. В. Банк, О. Этингоф

H. u. H. Buschhausen mit Hilfe von E. Zimmermann. Die illuminierten armenischen Handschriften der Mechitharisten Congregation in Wien. Druck der Mehitharisten Buchdruckerei in Wien, 1976, 112 S.+80 цветных таблиц.

Книга Х. и Х. Бушхаузен «Иллюстрированные армянские рукописи библиотеки Мхитаристов в Вене» выпущена в честь 300-летия со дня рождения основателя конгрегации Мхитара из Себастии. Это превосходное издание отвечает самым высоким требованиям, предъявляемым к научным каталогам; оно сопровождается альбомом цветных воспроизведений. Из изученных авторами приблизительно 2 тыс. иллюстрированных кодексов ими было отобрано 40 наиболее ценных, 250 миниатюр которых воспроизведены на 80 таблицах.

До сих пор наиболее значительным исследованием рукописей венского собрания Мхитаристов являлся каталог А. Дашяна¹. Каталог Х. и Х. Бушхаузен отличается от него современным научным уровнем, широким использованием известной в настоя-

¹ Дашян А. Каталог армянских рукописей библиотеки Мхитаристов в Вене. Вена, 1895 (на арм. и нем. яз.). Продолжен в 1964 г. Х. Воскяном.