

В ряду больших выставок византийского искусства, прошедших за последние годы на Западе, особо выделяется выставка 2006–2007 гг. “Священный образ и освященная земля. Иконы с Синая” в музее Гетти в Лос-Анджелесе. Она стала воплощением одного из актуальных подходов к исследованию византийской культуры. Предметом рассмотрения было избрано существование священных образов в священном пространстве – горы Синай и монастыря св. Екатерины. Оно должно было быть показано через собранные на выставке памятники, а также через изданные в каталоге исследовательские тексты, как бы многократно отраженные в сложной системе зеркал. Эта новаторская концепция экспонирования и исследования памятников византийской культуры заслуживает внимательного разбора.

Тенденция рассматривать художественные произведения с точки зрения их функционирования в определенном историко-культурном контексте существует в науке уже давно. В последние десятилетия она заметно влияет на принципы экспонирования произведений в музеях и на выставках (например, выставка 1997 г. “Сокровища Афона” в Фессалониках). Сами произведения восточнохристианского искусства – прежде всего византийские и русские иконы – уже прочно вошли в сферу интересов просвещенной западной публики. Однако понимание этих произведений действительно невозможно без представления о том, как организовано пространство и время в православном храме или монастыре; как происходит богослужение; как используются в нем предметы и изображения; каковы вообще функции этих предметов и изображений; какие за ними стоят традиции и богословские идеи. То, что является основой культур православных стран и не требует объяснения для их носителей, для представителей других традиций требует не только словесного объяснения, но и постижения посредством чувственного опыта, методом погружения. Устроители лос-анджелесской выставки сделали акцент именно на контексте, в котором существуют экспонируемые памятники, и этот выбор кажется оправданным. Основываясь на материале из богатейшей коллекции монастыря св. Екатерины, они стремились создать как можно более цельное представление о православной художественной культуре для мало знакомого с нею зрителя.

Уже отработанная схема показа функционирования памятников в их историко-культурном контексте стала одной из основ для визуализации гораздо более сложного умозрительного построения. Выставка и ее каталог должны были продемонстрировать существовавшие в византийской культуре способы создания и восприятия священного образа и пространства, а также их изменение во времени. Богородная просветительская задача соединилась с дерзновенным исследовательским проектом, в основе которого лежат идеи профессора Роберта Нелсона. Именно в его установочной вступительной статье и каталожных описаниях эта концепция обрисована максимально полно. Другие авторы явно разделяют ее в разной мере, поэтому остальные вступительные и каталожные статьи выполняют, скорее, первую задачу и лишь отчасти затрагивают вторую.

Рассмотрим более подробно вступительную статью Нелсона “Где ступал Бог и молятся монахи” (с. 1–37). Она делится на параграфы “Место”, “Свет”, “Выставка”. Первый параграф – о реальном пространстве, в котором с древности существует Синайский монастырь, и о том, как в восприятии людей разного времени это пространство делалось священным с помощью текстов, архитектуры, предметов и образов. Описание своего личного опыта исследователь целенаправленно соединяет с попытками реконструировать восприятие этого пространства людьми эпохи Средневековья. То и другое кажется оправданным и равно полезным как в просветительских, так и в научных целях, но только в том случае, когда удастся избежать

соблазна смешать одно с другим. В самом начале статьи Нелсон приводит описание посещения Синая паломницей IV в. Эгерией и, в частности, упоминает, что на вершине горы она и ее спутники читали отрывки из Священного Писания о получении скрижалей Моисеем. Это свидетельство он интерпретирует как способ “слить воедино настоящее и прошлое, земное и небесное, распространенный среди тогдашних паломников и, в светской версии, среди нынешних туристов” (с. 8). Таким образом, авторская стратегия смешения настоящего и прошлого будто бы подкрепляется свидетельством IV в. Но сама Эгерия таких слов не оставила. О том, что паломники посещали места, считавшиеся всеми христианами священными, о том, что здесь они молились, совершали богослужения и читали Священное Писание, было известно и ранее. Поэтому в данном случае интерпретацию свидетельства Эгерии можно считать, скорее, приемом для вовлечения современного читателя в новый для него контекст через нечто уже знакомое. Далее, описывая построенную на священном месте базилику VI в., Нелсон, подобно искусному экскурсоводу, деликатно вставляет ремарки, касающиеся богослужения, функционирования и местонахождения в реальном пространстве церкви тех или иных предметов, представленных на выставке. Все это помогает современному читателю и зрителю мысленно перенестись на далекий Синай и погрузиться в глубину веков. Говоря о мозаиках VI в. в алтарной части (“Преображение”; “Моисей перед Неопалимой купиной”; “Моисей, получающий заповеди”), Нелсон также стремится показать, как их видели раньше и как их видят сейчас. Но в этом случае попытка реконструировать средневековое восприятие вызывает больше вопросов. В истолковании мозаики “Преображение” Нелсон особо выделяет тему сна¹ и делает об этом довольно большое отступление (с. 13–15). В него включается рассказ об Иоанне Лествичнике и его “Лествице”, содержащей наставления о сне и бодрствовании, молитве и бдении; о миниатюрах представленного на выставке иллюстрированного списка “Лествицы” и изображенных на них спящих и бодрствующих монахах; наконец, о стасидиях, на которых можно задремать во время службы. В этом случае, на наш взгляд, стремление “оживить” повествование и связать его с выставкой с помощью несколько вольных ассоциаций уводит современного читателя слишком далеко в сторону. Если бы для понимания смысла Преображения и в древности, и в наше время тема сна играла столь существенную роль, то это следовало бы обосновать ссылками на святоотеческие толкования на Евангелия, тогда как “Лествица” не имеет отношения к мозаике. Впрочем, далее Нелсон возвращается к основному богословскому истолкованию иконографии Преображения как Богоявления, видения и слышания Божества человеком. Говоря о мозаиках с Моисеем, автор снова подчеркивает изображения тех реалий священного пространства, которые видели раньше и видят сейчас: куст Неопалимой купины и уступы Синайской горы.

Во второй части статьи свет трактуется Нелсоном как главное средство сообщения святости пространству, предметам и изображению. Кстати, эта связь прослеживается и на этимологическом уровне, она введена в название выставки и каталога: слово “hallowed” происходит от “halo” – “световой ореол, нимб”. Нелсон подробно говорит о реальных источниках света в синайской базилике и о том, как лучи света проходят через ее пространство, что они освещают и “освящают” на своем пути. Именно в этом ракурсе продолжается разговор о мозаиках, о том, как реаль-

¹ Согласно Евангелию от Луки, во время Преображения апостолы были отягчены сном (Лк 9:32), однако об этом не упоминают ни Матфей (17:1–6), ни Марк (9:1–8). На мозаике все три апостола изображены с широко открытыми глазами (Holy Image, Hallowed Ground. P. 24. Fig. 31). Нелсон опирается на толкование мозаики, предложенное Элснером: *Elsner J. The Viewer and the Vision: The Case of the Sinai Apse // Art History. 1994. Vol. 17. March. P. 81–102.*

ный свет сливается с изображенным и вместе они реализуют метафору “Бог есть свет”, лежащую в основе текстов вечерни и утрени. Правда и здесь возникает вопрос: были ли в VI в. видны два самых верхних окна в торцах базилики (круглое с востока и крестообразное с запада), скрытые сейчас поствизантийским деревянным потолком? Автор снова создает у современного читателя переживание целостности богослужения, пространства, изображения и света, но все же не удерживается от соблазна назвать средоточием этого единства то самое “до сих пор оставшееся незамеченным круглое окно” (с. 19), о котором не известно, видели ли его византийцы. Описывается и искусственное освещение, различные светильники, в том числе те, что представлены на выставке. Далее свет рассматривается как главный элемент в создании священного изображения. Стремясь скорректировать восприятие иконы западным зрителем, Нелсон соединяет элементы богословия образа с замечаниями о взаимодействии золотого фона и сильно отраженного света. По его словам, золотой фон не уплощает, а оживляет фигуры, интенсифицирует переживание присутствия святого; при этом действенность и силу иконам дает комплекс верований и представлений, выработанный после долгих споров в эпоху иконоборчества (с. 32). Остается непонятным, как же все-таки одно соотносится с другим. Если помимо текстов эпохи иконоборчества или другого времени носителем определенного идейного содержания может выступать свет, воспринимаемый современным зрителем, то тогда почему же ему не рассмотреть весь комплекс применявшихся в византийской живописи художественных приемов, подобно тому, как это сделал, например, О. Демус?² Представляется, что реальный, отраженный и изображенный свет в византийском искусстве действительно играл важнейшую роль, но без рассмотрения других художественных средств понимание этого искусства по-прежнему остается фрагментарным.

Параграф “Выставка” объясняет принципы отбора экспонатов и организации выставочного пространства. В экспозиции было три отдела: “Священный образ”, “Священное пространство”, “Святое место”. В первом отделе были выставлены иконы, в том числе ранние, представляющие особую ценность и гордость синайской коллекции. В числе икон средневизантийского и палеологовского периода были самые разные памятники, принципы отбора которых не совсем ясны, хотя в целом они дают хорошее представление о многообразии иконографических и композиционных типов икон разного времени. В этот отдел было включено также известное Евангелие-апракос cod. 204. Второй отдел был задуман как реконструкция в выставочном зале священного пространства храма, которое, как пишет автор, “определяют и создают иконы” (с. 34) (может быть, все-таки, обряд освящения?). Вошедшие в этот отдел памятники воссоздавали облик алтаря, алтарной преграды и окружающего их пространства. Из икон в этот отдел включены два темплона, две пары царских врат, часть Деисуса, две иконы-менология и др. Эти памятники действительно знакомят зрителя с разными способами взаимодействия иконного образа с реальным пространством. Выставочный образ священного пространства дополняли предметы литургических облачений и утвари, а также несколько иллюстрированных рукописей. В третий раздел вошли памятники, представляющие Синай как особое место, почитаемое христианами по нескольким причинам. Во-первых, потому что здесь Бог говорил Моисею из Неопалимой купины и из облака на вершине горы; во-вторых, потому что сюда были перенесены мощи св. Екатерины; в-третьих, потому что

² Demus O. Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium. L., 1947. Рус. пер.: Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. С. 62–64 (аналогичные выводы о взаимодействии сильно отраженного света и золотого фона и об эффекте соприсутствия зрителя и изображенных персонажей в реальном пространстве).

в течение многих столетий здесь жили люди, посвятившие свою жизнь подвигу монашества.

Изображения и письменные источники, свидетельствующие об особом почитании этого места, о живших здесь монахах и приходивших сюда паломниках, дают интересную картину меняющихся на протяжении веков представлений о Синае. Этой проблеме посвящены статьи Кристен Коллинз “Благочестие в образах и самоидентификация монастыря” и Дэвида Джекоби “Христианские паломничества на Синай до XV в.”. Статья Джекоби представляет собой интересный и полезный обзор всех письменных свидетельств о том, кто, когда, при каких обстоятельствах и с какой целью посещал монастырь. Она дает добротную историческую основу для столь эфемерного предмета исследования, как средневековое восприятие сакрального пространства (и в то же время напоминает о том, сколь мало информации для такого рода исследований содержат письменные источники). Также и статья К. Коллинз представляет собой полный обзор материальных свидетельств, отражающих некоторые специфические аспекты благочестия в Синайском монастыре. Предметом разбора являются связанные с местными святынями изображения Моисея, Непалимой купины и св. Екатерины. Опираясь на труды предшественников (К. Вайцмана, Д. Мурики, Н. Паттерсон-Шевченко, К. Цветковой-Ивановой и др.), в лучших традициях иконографического метода К. Коллинз выстраивает ряды памятников в хронологической последовательности. Они показывают, как изменялась иконография данных сюжетов с течением времени, как формировались особые местные варианты, и каким образом на эти процессы влияли такие факторы, как перенесение мощей св. Екатерины, приток паломников в XII–XIII вв., взаимодействие с западноевропейским миром и т.д.

Ввиду исключительной важности некоторых экспонируемых на выставке памятников им посвящены отдельные большие статьи, включенные во введение: “Ранние иконы в монастыре св. Екатерины на Синае” (Томас Мэтьюз) и “Синайский кодекс Теодосианус. Рукопись как икона” (о. Юстин Синаит). Следуя общей концепции выставки, в обеих статьях авторы сначала знакомят читателя с синайским собранием икон и рукописей и затем сосредотачиваются на отдельных произведениях, которые рассматриваются в первую очередь с точки зрения их функционирования в конкретном историко-культурном контексте. Статья о. Юстина посвящена роскошному Евангелию-апракос cod. 204. Помимо подробного описания содержания и оформления рукописи, она включает в себя пространные извлечения из богословских сочинений, показывающие, каково было отношение византийцев к Евангелию и священному изображению: миниатюры рукописи с богословской точки зрения не отличались от икон, а сама рукопись Евангелия в контексте богослужения воспринималась как образ Слова Божия.

В статье Т. Мэтьюза затрагиваются вопросы, относящиеся не только к представленным на выставке памятникам, но и ко всему корпусу доиконоборческих икон, из которых более половины хранится в монастыре св. Екатерины. Автор показывает, что среди древнейших икон существует разнообразие иконографических и композиционных типов, а это свидетельствует о наличии развитой традиции. Он подчеркивает связь ранних икон с позднеантичными языческими культовыми изображениями, прослеживаемую на уровне стилистических приемов, иконографических типов и, главное, на функциональном и смысловом уровнях. Как считает исследователь, ранние иконы восходят к античной традиции вотивных даров, и именно таково предназначение синайских икон. Они явно не были созданы единовременно для оформления какого-либо конкретного храмового пространства, так как имеют разные размеры и представляют различные иконографические и композиционные типы. Несколько лучших по качеству и наиболее известных памятников Мэтьюз считает дарами лично императора Юстиниана: образы Христа Пантократора, трон-

ной Богородицы со свв. Федором и Георгием, а также представленные на выставке иконы апостола Петра (№ 1) и свв. Сергия и Вакха (№ 3). Главными аргументами в пользу этого предположения выступают исключительное качество живописи и тот факт, что строительство и украшение монастыря, посвященного Богородице, было осуществлено по воле Юстиниана. Кроме того Мэтьюз указывает, что среди первых построек Юстиниана в Константинополе были церкви в честь свв. Петра и Павла и свв. Сергия и Вакха, которых, возможно, император особенно почитал. Близкий к этим двум иконам образ Иоанна Предтечи (№ 2), по мнению Мэтьюза, мог быть пожертвован в монастырь кем-то по случаю пострига, причем вряд ли до Юстиниана. Обе гипотезы, хоть и правдоподобны, но все же, на наш взгляд, не могут быть достаточно обоснованы.

В описаниях представленных на выставке памятников тоже особое внимание уделяется их функционированию в контексте священного пространства Синая или в связи с ним. Как это обычно и бывает в выставочных каталогах, найти верное соотношение научного и популярного очень сложно, и во многих описаниях авторы уклоняются в ту сторону, которая кажется им наиболее важной и интересной. Иконография икон и миниатюр часто разбирается довольно подробно, со всей научной серьезностью, тогда как характеристика художественных качеств произведений либо делается очень краткой, либо вовсе отсутствует.

Для нескольких памятников авторами каталожных статей были предложены новые атрибуции, более или менее обоснованные. Так, Бисера Пенчева приписывает известную мозаичную икону Одигитрии (кат. № 8) мастеру из крестоносцев, возможно, венецианцу. Однако приводимые ею аргументы и параллели кажутся недостаточными для того, чтобы назвать это произведение “западным гибридом” (с. 143)³. Датировка двух других известных икон, Ильи Пророка и Моисея, получающего скрижали (№ 28–29), смещена с рубежа XII–XIII вв. на вторую половину XI в. По мнению автора описаний Георгия Парпулова, стиль этих икон находит близкие аналогии среди миниатюр рукописей указанного периода, таких как Евангелия theol. gr. 154 из Национальной библиотеки в Вене и gr. 57 из Национальной библиотеки в Афинах. Такая дата для двух икон кажется вполне вероятной, хотя, конечно, новая датировка требует и в этом случае более детального обоснования. Многие менее известные или даже ранее не публиковавшиеся иконы получили в этом каталоге убедительную атрибуцию (Три отрока в пещи огненной и пророк Даниил (№ 11), XIII в., Синай, Египет или Палестина; свв. Василий и Иоанн Златоуст (№ 26, 27), ок. 1200 г., Синай; св. Макарий с херувимом (№ 44), XIII в.; и др.). В некоторых других случаях старые датировки, повторенные авторами каталожных описаний, вызывают сомнения (св. Георгий с житием (№ 16), начало XV в.; св. Николай с житием (№ 17), начало XV в.; св. Иоанн Лествичник (№ 47), XV в.), однако для их пересмотра потребовалось бы специальное исследование.

Помимо обычных каталожных сведений и экскурсов в историю или иконографию в описаниях памятников, как и в статьях вводной части, нередко делаются попытки “оживить” текст за счет добавления интересных подробностей, иногда собственных догадок и ассоциаций. В этих отступлениях соотношение научности, популярности и популизма определяется исключительно внутренним чувством меры автора.

³ В качестве аргументов фигурируют следующие: у Младенца Христа нет идентифицирующей надписи; ни Богородица, ни Младенец не смотрят на зрителя; орнамент на фоне, а также окантовка нимбов и рамы представляет собой переработку византийских мотивов. Подобным образом переработанные византийские мотивы автор усматривает в выполненных венецианскими мастерами украшениях (в технике эмали, чеканки и филигрны) драгоценных икон Архангела Михаила и Распятия из ризницы Сан Марко.

Так, например, попытка Р. Нелсона связать изображения свв. Николая, Саввы, Варвары и Ирины на иконе XII в. (№ 54) с Синаем выглядит не совсем убедительно, но этот вопрос остается всецело в рамках научной дискуссии. Так же обстоит дело с интересным предположением, высказанным Р. Нелсоном и К. Коллинз в описании иконы № 52, с изображением Моисея и Богоматери с Младенцем (XIII в.). Это одна из десяти икон, на которых каждый раз Богоматерь с Младенцем изображена в паре с каким-либо святым. Раньше эти иконы считались вотивными дарами, но Нелсон и Коллинз полагают, что изображенные на них святые могли быть соименными конкретным синайским монахам, а сами иконы предназначались для их келейных молитв. Вполне возможно, что дальнейшие исследования позволят подтвердить это предположение.

Во многих каталожных описаниях, как и во вводных статьях, есть рассуждения о свете, сакральном пространстве и изменении восприятия образа во времени, призванные прояснить для современного западного читателя те или иные аспекты средневековой православной культуры. Например, вполне корректно введены замечания Г. Парпулова об изображении пространства храма или монастыря на выходной миниатюре рукописи Слов Григория Назианзина *cod. 339* (№ 45); предположение Р. Нелсона о том, что диптих раннего XV в. с изображением Одигитрии и Снятия с креста (№ 19) мог использоваться во время богослужений Страстной пятницы и Великой субботы, и во время одной из таких служб подгореть от зажженной перед ним свечи или лампы; его же замечания о том, как постепенно разворачивается во времени богословский смысл триптиха Эль Греко (№ 61) при рассмотрении его в закрытом и открытом виде.

В других случаях цель подобных рассуждений не совсем ясна. Так, в описании икон большого Деисуса XIII в. (№ 24–25) Б. Пенчева упоминает об известном явлении итацизма (которое она отмечает в одном случае верно, в другом – ошибочно⁴) и делает следующий вывод: “Ориентация на звучание показывает, что надписи на произведениях искусства были перформативны – они должны были произноситься вслух во время литургии или индивидуальной молитвы. Надпись провоцирует произнесение фразы в пространстве и времени. Через этот перформанс икона становится звучащим, говорящим телом...”. В этом же описании восприятие света, икон и сакрального пространства трактуется следующим образом: “В отличие от чеканных металлических окладов, чья рельефная поверхность сильнее сверкает, полированный золотой фон этих двух икон дает более мягкое, приглушенное сияние. Оно напоминает эффект спокойной гладкой металлической поверхности и действует как зеркало, таким образом давая зрителям возможность увидеть себя в иконе. Этот зеркальный эффект предвосхищает то преобразование, которое произойдет с верующими в самый важный момент литургии, во время Евхаристии. Кроме того, сияющее мерцание двух икон как бы создает зримый путь спасения внутри пространства храма, связывая эти иконы со сверкающим евхаристическим потиром и диском на престоле в алтаре”. Для кого и для чего вводятся эти личные ассоциации и реалии современного художественного творчества? Кто кому должен объяснять, что в иконы не смотрятся как в зеркало, и что литургия для византийцев не была ни театральным представлением, ни перформансом?

Эти неудачные пассажи в каталожных описаниях вряд ли заслуживали бы внимания, если бы не были столь показательны для раскрытия тех методологических проблем, которые содержатся во всем исследовательском подходе. В системе зер-

⁴ По словам Пенчевой, в надписи на Евангелии в руке Христа Пантократора “есть орфографические ошибки: ΣΚΟΤΕΙΑ вместо σκοτία, ΤΙΣ вместо τῆς”. На самом деле, вторая ошибка принадлежит автору описания, в надписи на Евангелии прекрасно видна буква эта с облеченным ударением (С. 184, 185).

кал, отражающих “священное пространство”, легко могут оказаться кривые, которые не отражают ничего, кроме лиц наших современников.

Вернемся к главному вопросу, поставленному этой выставкой и ее каталогом: как рассматривать и показывать процесс создания и восприятия священного образа и пространства?

Очевидно, что свидетельств византийских письменных источников для понимания этой сферы византийской культуры не достаточно. К тому же, как считает Нелсон, сам анализ текстов проблематичен, поскольку мы думаем и говорим о зданиях и изображениях не так, как это делали византийцы⁵. По той же причине не признается удовлетворительным и формальный анализ произведений пространственных искусств: мы видим эти объекты не так, как их видели византийцы⁶.

Пропасть между прошлым и современным его восприятием Нелсон и некоторые другие исследователи стремятся преодолеть путем воссоздания той ситуации, в которой люди эпохи средневековья воспринимали объекты, рассматриваемые нами сейчас⁷. Нам предлагается рассматривать не отдельные здания и изображения и не тексты, фиксирующие сведения о зданиях и изображениях, о связанных с ними ритуалах, действиях, идеях или впечатлениях, и т.п., а все это вместе. Внимание наблюдателя должно быть перенесено с неподвижных объектов на движение, изменение во времени, действие и воздействие. Поскольку сами византийцы вряд ли анализировали формальные свойства изображений и пространства и не воспринимали их как статичный предмет эстетического наслаждения, то и нам предлагается рассматривать не сами объекты, а те действия, которые с ними совершались “при жизни” (т.е. пресловутые перформативные аспекты – увы, под такое определение попадает и церковный обряд, и молитва, и многое другое), а также те изменения, которые происходили с этими неподвижными объектами – например, во время крестного хода, когда иконы несли, а церковное здание было видно с разных сторон, или когда менялось освещение. На базе тех же письменных источников и памятников материальной культуры создается некая модель прошлого, в которой люди будто бы движутся, действуют, воспринимают звуки и образы. В те места, где натуральных компонентов не хватает, добавляются многочисленные заменители. Они берутся отсюда же, откуда и архаичный формализм, основанный на музейном восприятии памятников: из собственного сознания и опыта. Чьими глазами могут видеть и чьей головой могут думать движущиеся в воссозданном пространстве человечки? Увлекательный процесс реконструкции делает эту подмену незаметной. Вместо устаревшей книжки с картинками нам теперь показывают кинофильм или даже интерактивную виртуальную модель, которая дает более сильно действующую иллюзию реальности. Однако если объектом анализа становится созданная современными исследователями иллюзия, то в качестве предмета научных изысканий мы получим современное восприятие средневековой культуры.

Сам по себе этот предмет очень интересен, но он лишь небольшой своей частью принадлежит сфере компетенции истории и истории искусства и требует широкого применения методов социологии, психологии и других наук о современном человеке. Рассматриваемый исследовательский подход, вместо того чтобы дать нам ключи

⁵ Nelson R.S. To Say and to See // *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as Other Saw* / Ed. R.S. Nelson. Cambridge, 2000. P. 143–146, где дается краткий, но содержательный обзор исследований по византийским источникам об искусстве.

⁶ Ibid. P. 157–161; *Holy Image, Hallowed Ground*. P. 32.

⁷ Помимо рассмотренной статьи в этом каталоге, см. также: Nelson R.S. *The Discourse of Icons, Then and Now* // *Art History*. 1989. Vol. 12. June. P. 144–157; *Idem*. *Hagia Sophia 1850–1950: Holy Wisdom Modern Monument*. Chicago; London, 2004. P. 1–22; *Idem*. *Empathetic Vision: Looking at and with a Performative Byzantine Miniature* // *Art History*. 2007. Vol. 30/4. P. 489–502; и др.

к проникновению в сознание средневекового человека, снова приводит к мысли о том, что необходимо изучать весь процесс познания прошлого, т.е. взаимодействие живого человека с информацией, заложенной в сохранившихся памятниках. Причем начинать неизбежно приходится со своей стороны.

То, что мы не можем полностью реконструировать восприятие людей прошлого, не значит, что прошлое в принципе не познаваемо и что наше собственное восприятие не пригодно для его познания. Представляется, что корректное использование собственного восприятия (как и собственной способности к логическому мышлению) в качестве инструмента не только возможно, но и целесообразно для исследования оставшихся от прошлого памятников. Мы не можем изнутри увидеть тот смысл, который в них вкладывали их создатели, но мы можем оценивать свой отклик на результаты этой деятельности, сравнивать сотни и тысячи таких реакций на содержащуюся в памятниках информацию, как это делается, например, в процессе ультразвукового исследования внутренних органов.

Любое обращение к прошлому влечет за собой его реконструкцию, по крайней мере, мысленную. Материализованная реконструкция, не претендующая на роль подлинника, может быть очень полезна в познавательных целях. Выставляя подлинные вещи, легче избежать обманчивой иллюзии. Пространство выставочного зала ощутимо отличается от пространства храма, а иконы на стенах или даже в реконструированной алтарной преграде по-прежнему обладают способностью воздействовать на наше восприятие, хотя мы, конечно, видим их не так, как видели византийцы. Лос-анджелесская выставка, несомненно, принесла огромную пользу живущим в начале XXI в. американцам и не только им. Новый подход к экспонированию памятников византийского искусства позволил расширить круг заинтересованных современников и задаваемых ими вопросов. В ответ на обращенный к прошлому вопрос современный человек получает новое переживание и знание, которое расширяет и обогащает его интеллектуальный и духовный опыт, становится частью его настоящего и будущего. Не в этом ли смысл изучения прошлого?

А.В. Захарова

Залесская В.Н. Памятники византийского прикладного искусства IV–VII веков. Каталог коллекции. Издательство Государственного Эрмитажа. СПб., 2006. 271 с., 710 цв. илл.

Каталог ранневизантийских предметов прикладного искусства, хранящихся в Эрмитаже – плод многолетнего труда В.Н. Залесской, многочисленные публикации которой хорошо известны искусствоведам и археологам-византинистам в России и во многих других странах. Подчеркнем, что он существенно отличается от “Каталогов византийского искусства в коллекциях Советского Союза”, которые в свое время издала А.В. Банк (1966, 1977, 1985). Отличается он и от Каталога той большой выставки, “Искусство Византии в собраниях СССР”, которая была развернута в Эрмитаже в 1977 г. и стала событием, памятным до сих пор. Каталог В.Н. Залесской основан только на коллекциях Эрмитажа; он ограничен хронологическими рамками ранневизантийского периода; в него включены многие не публиковавшиеся ранее материалы. Многие предметы происходят из раскопок в Крыму, преимущественно в Херсонесе и в Керчи, что придает Каталогу более археологический характер в сравнении с предыдущими изданиями этого типа.

Издание включает Введение (на русском и английском языках), Библиографию, собственно Каталог, Географический указатель и Указатель учреждений и лиц,