

СТАТЬИ

ВИКТОР НИКИТИЧ ЛАЗАРЕВ

(К семидесятилетию со дня рождения)

Виктору Никитичу Лазареву исполнилось 70 лет. Из них почти полвека отданы служению науке, служению самоотверженному, преданному, страстному. Превосходный педагог, умелый и энергичный организатор, человек самых разносторонних интересов, он все умеет подчинить своей главной жизненной цели — научному творчеству. Высокую одаренность он соединяет с величайшим трудолюбием. Ни при каких обстоятельствах, ни на один день не прерывается его работа. И сегодня с гордостью и уважением мы можем оценить поистине замечательные результаты творческой деятельности В. Н. Лазарева.

Являя в своих трудах прекрасные образцы современной методологии научного исследования, В. Н. Лазарев выступает как достойный продолжатель лучших традиций передовой русской науки. Глубину и скрупулезную обстоятельность аналитического изучения отдельных явлений и памятников художественной культуры он органически сочетает с широкими обобщениями. Самый круг его научных интересов поражает своей разносторонностью, подлинной энциклопедичностью. С равным успехом он занимается изучением византийского, древнерусского и западноевропейского искусства, привлекая при этом огромный историко-филологический материал. Широта эрудиции, столь необходимая всякому крупному ученому, синтетичность исследовательского метода, продиктованная потребностями современной науки, позволили ему в каждой из названных областей истории искусства создать капитальные труды большой научной ценности.



В. Н. ЛАЗАРЕВ

В. Н. Лазарев родился в Москве 3 сентября (22 августа) 1897 г. в семье архитектора-инженера. Уже в гимназические годы у него проявляется серьезный интерес к истории искусства. Близкое знакомство с А. Н. Бенуа во время его приездов в Москву окончательно определило жизненное призвание В. Н. Лазарева. В 1916 г. он поступил на историко-филологический факультет Московского университета. Однако военная служба помешала его занятиям. Он был призван в армию и до 1917 г. в чине прапорщика принимал участие в военных действиях на Кавказском фронте. Вернувшись в университет, он вскоре вновь вынужден был прервать учебу: в 1918—1919 гг. в качестве командира взвода тяжелой артиллерии он сражался на фронтах гражданской войны. Несмотря на все эти перерывы в учебе и трудности (и здесь сказались примечательная черта характера В. Н. Лазарева: умение настойчиво и целеустремленно работать), в 1920 г., за короткий срок, он успешно закончил Московский университет. Вслед за тем он поступил к аспирантуру Института археологии и искусствознания РАНИОН, которую окончил в 1924 г., защитив диссертацию на тему: «Происхождение портрета в итальянском искусстве».

Уже в университете выявился круг основных научных интересов В. Н. Лазарева. Занятия у профессора Н. И. Романова, прекрасного знатока итальянского искусства, окончательно укрепили в нем юношеское стремление к изучению западноевропейского искусства, и в первую очередь — итальянского Ренессанса. Именно с этой целью, по рекомендации Н. И. Романова, он был оставлен при университете для «приготовления к профессорскому званию». Вместе с тем работа в семинаре профессора В. Н. Щепкина, известнейшего исследователя древнерусской миниатюры и палеографии, активно вовлекла В. Н. Лазарева в совершенно иную область истории искусства. Быть может, именно с того времени появился у него особенный вкус к изучению византийской миниатюры. Очень большую роль в его занятиях византийским искусством сыграл Д. В. Айналов; с которым В. Н. Лазарев постоянно встречался, часто бывая в Ленинграде. Но, думается, что в сложении В. Н. Лазарева как западника и как византиниста сказались не только воздействие его непосредственных учителей и наставников. С одной стороны, блестящее развитие русской византистики, получившей всеобщее признание в мировой исторической науке, а с другой — новые методы исторического и формального анализа искусства, выдвигавшиеся в зарубежной науке, открывали перед молодым советским искусствознанием, разрабатывавшим принципы марксистской методологии, широкие и увлекательные перспективы. И не случайно в те годы многие наши молодые ученые соединяли занятия византийским и древнерусским искусством с проблематикой западноевропейского искусства, хотя из них, может быть, только один В. Н. Лазарев достиг той основательности в изучении своего предмета, которая позволила ему стать не просто хорошим знатоком западноевропейского, византийского и древнерусского искусства, но ведущим ученым-исследователем во всех этих трех областях искусствознания.

К моменту окончания аспирантуры уже совершенно четко обрисовался диапазон научных интересов В. Н. Лазарева; в специальных журналах стали появляться его первые статьи. С того же времени началась и его разносторонняя педагогическая, музейная и научно-организационная деятельность: с 1924 г. он стал читать лекции в Московском университете, тогда же — работать в Московском музее изобразительных искусств, а с 1927 г. В. Н. Лазарев — редактор отдела искусств БСЭ. В 1925 г. с обширной программой научных и музейных штудий он отправился в длительную заграничную командировку. За полтора года он посетил все важнейшие художественные центры и музеи Италии, Франции, Германии, Австрии, Бельгии, Голландии, Греции и Турции, с особенной обстоятельностью изучая памятники византийского и итальянского искусства. Соб-

ранные за время поездки материалы, богатейшие художественные впечатления послужили прочной основой для многолетней работы. Подобного рода путешествия, столь насыщенные для историков искусства, в дальнейшем стали важной составной частью его научной деятельности. С 1926 по 1930 г. В. Н. Лазарев совершает систематические поездки по стране, посещая все основные художественные центры России и Кавказа. В последующие годы такие поездки (особенно — в древнерусские города) он предпринимал регулярно, вплоть до настоящего времени. Реставрационные работы в Софии Киевской требуют его постоянного внимания. Увидеть вновь хорошо знакомый памятник — для В. Н. Лазарева большое удовольствие. И он спешит в Новгород, Псков. В Одесском музее обнаружена картина, приписываемая Караваджо, и он едет в Одессу, чтобы самому осмотреть картину, которой позднее посвящает специальную публикацию. С 1955 г. возобновились его зарубежные поездки. Он вновь и вновь посещает столь близкую ему Италию, бывает в других странах, совершает специальные поездки в страны народной демократии для ознакомления с их художественными сокровищами. Конгрессы, лекции, общественные выступления за рубежом используются им, чтобы еще раз побывать в музеях, осмотреть нужные памятники, поработать в библиотеках.

Свыше сорока лет связан В. Н. Лазарев с Московским университетом, где с 1924 г. он начал преподавать, сначала как доцент, затем как профессор. Последние семь лет он заведует кафедрой истории зарубежного искусства. Все эти годы он читал и основные и специальные курсы по истории западноевропейского и византийского искусства и поныне продолжает вести свой любимый курс по искусству Возрождения. Молодым профессором он вел увлекательный спецсеминар по творчеству Джотто, а несколько лет назад — подобный же семинар по Микеланджело. Его лекции, в которых отражены результаты долголетней научно-исследовательской работы, отличаются большой глубиной, ясностью, четкой идейной направленностью и широтой обобщения фактического материала. Строгий, но чуткий педагог, он пользуется авторитетом и любовью среди студентов. Многие поколения выпускников Московского университета справедливо считают его своим учителем, в особенности те, кто аспирантом прошел выучку в его научной и педагогической школе. В. Н. Лазаревым много сделано в подготовке молодых специалистов и вне университета. С 1937 по 1949 г. он был профессором и заведующим кафедрой истории искусства Московского художественного института им. Сурикова.

В. Н. Лазарева хорошо знают в нашей стране как активного музейного работника. Еще будучи студентом, он в 1918 г. некоторое время работал сотрудником Отдела музеев и охраны памятников искусства и старины. Как свидетельствуют его первые научные публикации, он испытывал сильное влечение к музейной работе. Вернувшись в 1926 г. из заграничной поездки, он с энтузиазмом отдается этому делу. К 1924 г. Московский музей изобразительных искусств сильно расширился и изменился по своему характеру в результате включения в него картин Румянцевского музея, Третьяковской галереи и ряда частных собраний, превратившись из скромного учебного музея при университете в первоклассное художественное собрание западноевропейской живописи, которое в последующие годы продолжало быстро расти. Вновь созданная коллекция потребовала большой и разнообразной работы по атрибуции, систематизации и реставрации сотен произведений. Хранитель Отдела итальянской живописи, а затем заведующий картинной галереей и заместитель директора по научной части, В. Н. Лазарев был теснейшим образом связан с самым трудным, но самым интенсивным и творческим периодом в жизни московского музея. Благодаря ему коллекция пополнилась многими новыми картинами, в том числе превосходными византийскими и

итальянскими иконами, а ее систематизация и экспозиция были поставлены на строго научную основу. В музее вокруг В. Н. Лазарева сформировалась группа помощников и учеников, усилиями которых в короткий срок была проделана значительная работа по реорганизации музея. Немало картин, ныне украшающих московский музей, были определены и изучены самим В. Н. Лазаревым; им посвящены многие его исследования и публикации. Оставив в 1936 г. работу в музее, он долго еще сохранял с ним живую связь, постоянно возвращаясь к столь излюбленным для него проблемам музейных атрибуций.

Ученый-исследователь, педагог, музейный работник, В. Н. Лазарев много времени и сил уделял научно-организационной работе в Академии наук. Избранный в 1943 г. членом-корреспондентом Академии наук СССР, он вскоре вместе с академиком И. Э. Грабарем стал одним из создателей Института истории искусств АН СССР, где пятнадцать лет (с 1945 по 1960 г.) возглавлял сектор живописи и скульптуры. При его активнейшем участии было предпринято издание 12-томной «Истории русского искусства», в которой В. Н. Лазаревым написаны все разделы по древнерусскому изобразительному искусству XI—XV вв. С обычной энергией и трудолюбием взялся он вместе с И. Э. Грабарем за это трудное дело. Нужно было подобрать и объединить большой авторский коллектив, наметить четкую программу всего издания, выработать единые методологические и редакционно-технические принципы, коллективно обсудить и придирчиво отредактировать тысячи страниц текста. Многое здесь и для института и для издательства было совершенно новым, непривычным, немало неизбежных ошибок и просчетов приходилось исправлять на ходу, много косности потребовалось преодолеть, отстаивая свои научные принципы и взгляды. И если ныне это почти завершенное издание может считаться самым серьезным и обширным изложением истории отечественного искусства, то в этом нельзя не усмотреть большой заслуги В. Н. Лазарева. Немало труда положил он и на организацию периодических изданий института — «Ежегодника» и «Сообщений». Многие годы В. Н. Лазарев является председателем научно-методической комиссии по реставрации Софии Киевской. Более двадцати лет он состоит членом редколлегии «Византийского временника» — одного из старейших журналов Академии наук.

Достижения советской исторической науки об искусстве В. Н. Лазарев достойно представляет за рубежом. Его книги и статьи переиздаются в разных странах, ему часто приходится выступать с докладами на международных конгрессах, конференциях, в университетах и институтах. Его научные заслуги получили широкое международное признание. Вице-президент международной ассоциации византистов, он — член Британской академии, Сербской академии наук, Венецианского института наук, литературы и искусств, Флорентийской и Сицилийской академий искусств. Как вице-президент общества «Италия — СССР» он ведет большую общественную работу.

Исключительно интенсивная творческая деятельность (всего им написано около двухсот печатных работ), глубокий и новаторский характер его научных исследований давно уже выдвинули В. Н. Лазарева в число крупнейших представителей советского искусствознания. Развитие его как ученого совершалось вместе с развитием самой науки. Направление его интересов, методы исследования во многом определялись уровнем и задачами современной истории искусства. Но можно сказать, что в своих наивысших научных достижениях, в своей полной методологической зрелости В. Н. Лазарев в своих трудах не только отражает состояние современной науки, но (что особенно важно) указывает дальнейшие перспективы ее развития.

Начало научной деятельности В. Н. Лазарева относится к 1920-м годам, когда вскоре после окончания университета появились его первые

атрибуционные публикации (1922—1925) картин итальянских мастеров в советских собраниях. Этот увлекательный жанр знаточеских изысканий, захвативший в те годы все европейское искусствознание и тесно связанный с музейной практикой, навсегда остался для В. Н. Лазарева одним из любимых в его научной работе. Излюбленным, но далеко не единственным. Одновременно с первыми атрибуционными статьями он печатает работы широкого концепционного плана — полемическую брошюру «Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство» (1922), небольшую книжку о Н. П. Кондакове (1925) с превосходной характеристикой этого выдающегося ученого. Наконец, его собственная диссертация, посвященная итальянскому портрету эпохи Возрождения (1924), имела ярко выраженную проблемную направленность. Такой интерес к крупным историко-художественным проблемам, несомненно, был продиктован активным стремлением как русской, так и западноевропейской академической науки, особенно так называемой «венской школы», к созданию достаточно цельных и стройных теоретических концепций, способных охватить все богатейшее многообразие фактического материала истории искусства. Обстоятельное знакомство с этим материалом во время заграничной поездки, как и знакомство с видными западноевропейскими историками искусства, еще более укрепили молодого ученого в необходимости серьезного изучения художественных памятников и фактов истории искусства, чтобы получить прочное основание для обобщающих выводов. Работа в музее, университете и в редакции Большой Советской Энциклопедии чрезвычайно способствовала этому, предопределив до конца 1930-х годов особенности и формы его научных публикаций.

В те годы среди работ В. Н. Лазарева главенствующее положение занимают атрибуционные статьи с результатами изучения неизвестных памятников византийской и итальянской живописи. Его особенно интересуют круг итаलो-византийских и раннеитальянских произведений XIII—XIV вв. и одновременно с этим — творчество итальянских живописцев XVII—XVIII столетий. С 1927 г. в БСЭ регулярно стали печататься его статьи, в которых он выступает как знаток всей западноевропейской живописи, от Возрождения до конца XVIII столетия. Отдельные очерки и популярные монографии тех лет, посвященные великим мастерам XVII в. — Рубенсу (1933), Вермееру Дельфтскому (1933), братьям Ленэн (1936), Рембрандту (1936), — прекрасно характеризуют эту сторону его деятельности.

К концу 1930-х годов уже ясно вырисовываются серьезные научные достижения В. Н. Лазарева как историка византийского и западноевропейского искусства. Изучение конкретных аспектов итало-византийских художественных связей в XIII в. завершается обширной статьей о мозаиках Чефалу (1935) и «Этюдами по иконографии богородицы» (1938). Проблемы итальянского Возрождения широко трактовались в монографии о Леонардо да Винчи (1936) и двух капитальных статьях о Пьеро делла Франческа (1940) и позднем Тициане (1939). Разносторонние занятия западноевропейским искусством получили блестящее воплощение в книге о портрете XVII столетия (1937). К этому времени опыт и знания достигли той полноты, научный метод той зрелости, а литературное мастерство того совершенства, которые позволили В. Н. Лазареву успешно приступить к широкому обобщению результатов его многолетней исследовательской работы.

С конца 30-х годов начинается новый период его творческой биографии, период, характерный созданием фундаментальных трудов по византийскому, итальянскому и древнерусскому искусству, давний интерес к которому быстро вырос в его новую научную специализацию. После окончания Великой Отечественной войны одна за другой печатаются книги, написанные В. Н. Лазаревым между 1935 и 1945 гг. Первым, в

1947 г., публикуется «Искусство Новгорода», год спустя заканчивается издание двухтомной «Истории византийской живописи», а в 1956—1959 гг. увидели свет давно подготовленные к печати два тома его исследования «Происхождение итальянского Возрождения».

В это первое послевоенное десятилетие при всем энциклопедическом разнообразии книг и статей в творческой деятельности Б. Н. Лазарева преобладает горячее увлечение древнерусским искусством. За книгой о Новгороде последовали три тома академической «Истории русского искусства (1953—1955), в которых он изложил всю историю древнерусской живописи и пластики с XI по XV в. Позже этот монументальный цикл дополнили монография о Феофане Греке (1961), написанная еще в конце войны, две монографии о Рублеве (1960, 1966), к творчеству которого он возвращается вновь и вновь, развернутые исследования о фресках Старой Ладogi (1960), о мозаиках Софии Киевской (1960) и Михайловских мозаиках (1963).

Работа над новой историей древнерусской живописи теснейшим образом переплеталась в послевоенные годы с дальнейшими исследованиями в области византийской живописи. Эти занятия нашли отражение в статьях В. Н. Лазарева и его докладах на двух международных конгрессах по византиноведению (1955, 1961). Возникла необходимость в новом обобщении всего сделанного им и другими учеными по изучению византийской живописи, и В. Н. Лазарев расширяет и перерабатывает свою «Историю византийской живописи», подготовив ее для второго издания.

Как ни велико значение всех этих итоговых трудов В. Н. Лазарева в трех различных областях истории искусства, ученый не останавливается на достигнутом. Многие работы последнего десятилетия свидетельствуют о новом направлении его научного творчества. Вместе с обобщающими историческими трудами он пишет специальные статьи и монографии, где дается многогранный анализ того или другого выдающегося памятника и связанных с ним историко-художественных вопросов. Этот наиболее трудный и ответственный жанр открывается в 1957 г. статьей «Неизвестный памятник флорентинской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века». К тому же типу исследований, самое название которых прекрасно раскрывает их методологическую специфику, принадлежит и другая статья — «Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века» (1958). Упомянутые выше монографии о фресках Старой Ладogi и особенно киевских мозаиках дают поистине классические образцы этого рода публикаций. Их удачно дополняют такие методологически важные статьи, как «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (1961) или «Древнерусские художники и методы их работы» (1963).

Если взглянуть на список трудов В. Н. Лазарева, то легко можно заметить, что все эти годы он не оставлял занятий итальянским Ренессансом. Последние месяцы, отдыхая на время от своих древнерусских и византийских штудий, он с огромным удовольствием пишет о живописцах Раннего Возрождения. В этом непрерывном ритмическом чередовании научных занятий разными областями истории искусств, в этой удивительной многосторонности состоит первая и самая характернейшая черта всей его творческой биографии. Притом его никак нельзя упрекнуть ни в разбросанности, ни в поверхностности. Стоит поближе познакомиться с его книгами и статьями по византийскому, древнерусскому и итальянскому искусству — и тогда нетрудно уловить глубокую внутреннюю связь этих трех, на первый взгляд столь различных сторон его научной деятельности.

Как византинист он обладает знаниями, без которых невозможны плодотворные исследования древнерусской, южнославянской и кавказской живописи. Изучение же древнерусского искусства позволяет ему правильно понять сложные исторические связи искусства Древней Руси

с Византией. Вообще проблема распространения византийских художественных традиций в различных национальных школах получает в его трудах конкретное и строго научное истолкование. Наконец, прекрасное знание византийского искусства и тонкое понимание его художественной специфики сделали особенно эффективными его исследования итальянской живописи XIII в., а также венецианской живописи XIV столетия. С другой стороны, постоянная работа с произведениями западноевропейской живописи обогатила его как византиниста, научила чутко воспринимать чисто художественную выразительность иконного искусства. Вместе с тем как западник В. Н. Лазарев ясно видит ограниченные стороны византийского и древнерусского художественного наследия, когда обращается к развитию западноевропейского реалистического искусства. В своих работах по итальянскому искусству он внимательно проследживает этот процесс от Средних веков до Возрождения, обращаясь затем к творчеству европейских мастеров XVII—XVIII столетий. Здесь он покидает эстетические критерии и методы исследования, применимые к средневековому искусству. Отдельные эпохи, стилистические школы и течения, творческую индивидуальность художника он рассматривает сквозь призму реалистической эстетики нового европейского искусства. И сами методы исследования становятся иными. Так, взаимно дополняя друг друга, развиваются три основных направления научной работы В. Н. Лазарева. Каждое из них связано со своими задачами, трудностями и достижениями. Взятые вместе, в том органическом единстве, как они существуют в его творчестве, они дают истинное представление о масштабах деятельности этого выдающегося ученого.

В. Н. Лазарев — один из крупнейших в мире специалистов по истории византийского искусства. Его исследовательская работа в этой области началась в те годы, когда многое уже было сделано для исторического и художественного изучения Византии. Замечательные достижения русской дореволюционной византистики, представленные трудами таких историков, как В. Г. Васильевский, Ф. И. Успенский, А. А. Васильев, П. В. Бездоров, и таких историков искусства, как Н. П. Кондаков, Н. П. Лихачев, Д. В. Айналов, существенно дополнялись исследованиями западноевропейских ученых — Ш. Дилля, Г. Милле, О. Вульфа, И. Стржиговского. Но старая византистика, несмотря на свои значительные научные завоевания, не смогла правильно разрешить многие задачи, как исторические, так и методологические. В истории раннего византийского искусства по-прежнему с крайне односторонних позиций трактовалась пресловутая проблема «Восток или Рим», развитие всей поздней византийской живописи периода «Палеологовского Ренессанса» совершенно бесосновательно рассматривалось многими как результат итальянских влияний, а вся история русского, южнославянского и кавказского средневекового искусства оценивалась лишь как простое отражение византийской художественной культуры. Подобная ошибочность суждений проистекала от недостаточности самого метода, какой применялся для анализа произведений византийского искусства. Долгое время это был иконографический метод, разработанный Н. П. Кондаковым. Ограниченные возможности этого метода, особенно ярко проявившиеся в работах последователей Н. П. Кондакова (например, у Н. В. Покровского), вызвали потребность в ином подходе к художественным проблемам византийского и древнерусского искусства. Уже Н. П. Кондаков ощущал потребность эстетической оценки памятников¹. Важный шаг от церковной археологии к искусствоведению сделал его ученик Д. В. Айналов в своей классической работе «Эллинистические основы византий-

¹ Н. П. К о н д а к о в. О научных задачах истории древнерусского искусства. — «Памятники древней письменности и искусства», СХХХII, 1899, стр. 1—47.

ского искусства» (1900). С годами он еще решительнее стал выдвигать «историко-сравнительный анализ форм и стилей памятников»². Применение методов формально стилистического анализа к памятникам византийской и древнерусской живописи, характерное для целого направления предреволюционной русской художественной критики (П. П. Муратов и др.), немало способствовало раскрытию чисто эстетической ценности икононого искусства. Однако в полемике с культурно-исторической и иконографической школами новый метод анализа, замыкаясь в кругу формальных проблем, грозил исказить подлинную историю и идейно-художественную сущность древнего искусства. Заслуга В. Н. Лазарева состояла в том, что, критически развивая методы старой науки, он сумел сохранить все ценное, что было достигнуто его предшественниками.

Результаты его двадцатилетней исследовательской деятельности были суммированы в «Истории византийской живописи» (1947—1948), пользующейся широкой известностью и получившей всеобщее признание специалистов. Этот труд является наиболее полным из числа всех созданных до сих пор исторических обзоров византийской живописи. Впервые эстетическая сущность, хронологические и территориальные границы византийской живописи получили ясное определение, а ее общая периодизация и отдельные этапы четкую характеристику. Рассматривая произведения византийской живописи прежде всего как произведения искусства³, В. Н. Лазарев классифицирует их по стилистическим, а не по иконографическим признакам. Его книга — это история развития византийского художественного стиля, а не византийской иконографии; его методом оценки памятников является художественно-стилистический анализ. Вполне закономерно поэтому, что своей работе он предпосылает в качестве введения разделы о социально-культурных основах византийской живописи и о византийской эстетике. Затем шаг за шагом он прослеживает сложную эволюцию византийской живописи — от ее зарождения на обломках позднеантичного искусства до последнего расцвета в Палеологовскую эпоху. Основой этой эволюции было историческое развитие византийского общества и его культуры, ее главным центром — константинопольская художественная школа. Вместе с тем книга В. Н. Лазарева раскрывает широкую панораму всего процесса формирования и развития восточно-христианского искусства со своими собственными центрами, стилистическими направлениями, памятниками, находящимися в сложном взаимодействии со столичной художественной традицией. В орбиту этого процесса вовлекаются Италия, балканские государства, Кавказ, Древняя Русь.

Монументальный труд В. Н. Лазарева с исключительной полнотой охватывает гигантский фактологический материал. Читатель найдет в нем характеристику всех основных памятников, освещение всех, связанных с ними проблем. Но, пожалуй, самым большим достоинством книги является то, что она дает *цельную* картину исторического развития византийской живописи. В такой истории легко ориентироваться, легко отличать главное от второстепенного, легко видеть узловые моменты. Но и после того как книга была написана и вышла в свет, В. Н. Лазарев продолжал работу над историей византийской живописи. В своем втором издании (1967 г., на итальянском языке) его труд включил в себя и все новые реставрационные открытия последних лет, и все новые точки зрения, выдвинутые в последних работах. Он включил в себя и все недавние исследования самого В. Н. Лазарева.

В истории византийской живописи В. Н. Лазарева интересует все. Есть, однако, проблемы, которые привлекают его особое внимание. В

² Д. В. Ай н а л о в. Византийская живопись XIV столетия. — «Записки классического отделения Русского археологического общества», т. IX. Пг., 1917, стр. 70.

³ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 6.

начальной истории византийской живописи его чрезвычайно занимает проблема кристаллизации стиля константинопольской школы V—VII вв. Благодаря новым открытиям и исследованиям он получил возможность более тонко дифференцировать во втором издании своей книги различные стилистические течения раннехристианского искусства на Востоке и на Западе, привлекая для характеристики константинопольской школы V в. такие памятники, как мозаики Санта Мария Маджоре в Риме и мавзолея Галлы Плацидии в Равенне. Новую трактовку получили и знаменитые равеннские мозаики VI в., которые он рассматривает как памятники достаточно самобытной местной школы, подобной другим школам той эпохи, когда «пути развития константинопольского искусства резко разошлись с путями развития сирийского, египетского и западного искусства»⁴. В реконструкции основных тенденций и стилистических черт раннего константинопольского искусства VI—VII вв. очень важную роль В. Н. Лазарев отводит фрескам конца VII в., открытым в 1944 г. в ломбардском городке Кастельсеприо. Связывая их со столичным искусством, он еще более укрепляется в своей прежней мысли о длительном сохранении в нем эллинистических традиций, которые поддерживались в Константинополе определенными социальными предпосылками. В полемической статье, направленной против слишком поздней датировки К. Вейцманом этих фресок, он подчеркивает, что они еще «овеяны живым дыханием античности», а их свободный стиль исполнения и необычный для средневекового искусства реализм образов «наглядно показывают, какой была константинопольская живопись перед началом иконоборческого движения»⁵.

Другая проблема, привлекающая В. Н. Лазарева (ей посвящен большой экскурс в новом издании его книги), относится уже к эпохе окончательного сложения эстетической и иконографической системы византийской живописи в мозаических декорациях церковей IX—XI вв. Эти величественные живописные ансамбли, известные по литературным источникам и дошедшие до нас в мозаиках Хосиос Лукас, Софии Киевской, Неа Мони и Дафни, знаменовали высшую точку в развитии византийского монументального искусства и одно из самых совершенных художественных выражений спиритуалистического идеала Средних веков. Анализ идейного содержания и формального строя церковной росписи, примененный, в частности, в разборе мозаик Софии Киевской⁶, помогает В. Н. Лазареву раскрывать существенные черты византийской художественной культуры не в форме отвлеченных умозаключений, а с образной наглядностью, всегда отличавшей лучшие искусствоведческие исследования.

В том же плане его интересует реконструкция византийского темплона — мраморной алтарной преграды, украшенной иконами. Он восстанавливает конкретные особенности этих целостных художественно-иконографических комплексов, существовавших в византийских храмах XI—XII веков, с их последующей трансформацией в многоярусные иконостасы — «процесс, получивший свое логическое завершение уже на русской почве»⁷.

Но, конечно, центральной проблемой истории зрелой византийской живописи давно уже стала для В. Н. Лазарева проблема художественного влияния Византии на другие национальные школы. С самого начала, как показывают его ранние исследования о мозаиках Чефалу (1935) и итальянской иконописи XIII в. (1927, 1931, 1933, 1936), он старался решать ее дифференцированно, применительно к конкретным национальным и историческим условиям. Это направление его работы переросло в само-

⁴ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I, стр. 61.

⁵ В. Н. Л а з а р е в. Фрески Кастельсеприо. — ВВ, VII, 1953, стр. 367, 377.

⁶ См. В. Н. Л а з а р е в. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 7—76.

⁷ В. Н. Л а з а р е в. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. — ВВ, XXVII, 1967, стр. 188.

стоятельные исследования итальянской, русской и южнославянской средневековой живописи. С точки зрения византистики оно получило свое итоговое обобщение в статье «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий» (1961). В ней автор в сжатом виде излагает свою принципиальную позицию в решении целого ряда важнейших вопросов истории итальянской, древнерусской и сербской живописи в их связях с Византией. Более того, по своему содержанию статья имеет широкий программный характер вообще для изучения средневекового искусства. Вот ее самые основные положения: «Было бы, конечно, неверно игнорировать ведущую роль Константинополя и сбрасывать со счета все то, что он дал Италии, Древней Руси, Сербии, Болгарии, Армении и Грузии. Без выяснения взаимосвязей различных художественных центров средневекового искусства невозможно строго научное изучение последнего. Но еще более ошибочно сводить весь художественный процесс в рамках национальных школ к одним византийским влияниям и не замечать при этом, как в борьбе с этими влияниями складывались национальные черты и как постепенно эти черты возобладали над всем занесенным извне»... «Процесс кристаллизации национальных черт — вот что должно стоять в центре внимания исследователей средневековой художественной культуры. И если наших предшественников более всего интересовали черты сходства между произведениями отдельных национальных школ и константинопольской школы, что обычно приводило к явной переоценке византийских влияний, то нас теперь в гораздо большей мере интересуют черты различия. Только так, в результате тщательного изучения каждого отдельного памятника, а не на основе туманных искусствоведческих домыслов, станет возможным решение такой сложнейшей исторической проблемы, как проблема национальной специфики в средневековом искусстве»⁸. Именно в разрезе этих программных положений решается в статье и других работах В. Н. Лазарева вопрос о трансформации византийских художественных образов и традиций в Сицилии и Венеции, в Древней Руси и на Балканах, в Армении и Грузии. На их основе он решает проблему македонской живописи XI—XII вв. с ее обилием небольших местных центров и сложным переплетением константинопольских традиций с национальными славянскими чертами⁹.

Правильное решение вопроса о формировании национальных школ позволяет В. Н. Лазареву по-новому осветить и чисто византийские проблемы. Сопоставление процессов развития византийского и итальянского искусства в XIII—XIV вв. приводит его к четкой исторической оценке «Палеологовского Ренессанса»: «В передовой Италии, в связи с зарождением капиталистических отношений и появлением нового класса — буржуазии, в искусстве стали быстро нарастать реалистические тенденции, в отсталой же Византии, продолжавшей цепляться за свое прошлое, все новое неизменно облекалось в старые формы, почерпнутые из арсенала эллинистического искусства. Поэтому проникнутое духом глубокого ретроспективизма «Палеологовское Возрождение» ни в какой мере не может быть приравнено к итальянскому Проторенессансу, выдвинувшему в лице Николо Пизано, Арнольфо, Каваллини и Джотто мастеров, которые пролагали совсем новые пути в искусстве. И трагедия гордой и замкнутой Византии заключалась в том, что она не создала на последнем этапе своего развития ничего равноценного этому. Более того, она сознательно пренебрегла художественным опытом Запада, безнадежно пытаясь оживить такие традиции, которые к подлинному Возрождению привести никак не

⁸ В. Н. Л а з а р е в. Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. — ВВ, XVII, 1961, стр. 93, 104.

⁹ В. Н. Л а з а р е в. Живопись XI—XII веков в Македонии. — «XII^e Congrès International des études byzantines. Ochride, 1961. Rapports, V». Belgrade — Ochride, 1961.

могли»¹⁰. Приговор суровый, но исторически справедливый. Он нисколько не мешает однако В. Н. Лазареву видеть художественное значение последнего взлета византийской живописи, характеристике которого он посвятил не одну свою работу. И когда уточненный язык раннепалеологовского искусства многое подсказал сладостному съенцу Дуччо¹¹. И когда его художественные новшества «породили быстрый отклик на территории Греции, на Балканах, на Кавказе и в Древней Руси»¹². И когда в самой Византии это неоэллинистическое течение вызвало к жизни такой памятник, как мозаики Кахриэ Джами, которые принесли строгому и суровому византийскому искусству более смелое и свободное использование выразительных средств, «более гуманное, более мягкое, порой даже несколько сентиментальное понимание религиозного образа»¹³. С традициями этого нового стиля В. Н. Лазарев связывает и последнего великого художника Византии — Феофана Грека, чья судьба неразрывно слилась с судьбами русского искусства. Сознвая всю историческую ограниченность «Палеологовского Ренессанса», В. Н. Лазарев, однако, решительно возражает против попыток некоторых итальянских ученых, повторяющих давнее заблуждение Д. В. Айналова, видеть в византийском искусстве той эпохи лишь отражение итальянского Проторенессанса. Все особенности нового стиля он полностью выводит из художественной и социально-культурной эволюции Византии.

Наоборот, В. Н. Лазарев отказывает в какой-либо оригинальности и художественной значительности итало-греческой и итало-критской школам, некогда ошибочно объявленным Н. П. Кондаковым и Н. П. Лихачевым одним из высших достижений византийской живописи¹⁴. Пожалуй, это — единственная проблема византийской художественной истории, которую он трактует только негативно. Интерес к ней проистекал из желания освободить историю венецианской, балканской и древнерусской живописи от ложных концепций, искажающих правильное понимание поздней византийской живописи и ее роли в развитии других национальных школ. Для него этот заключительный этап истории византийской живописи (вторая половина XIV—XVII в.), лишенный глубоких социальных корней, творчески бесплодный и художественно беспомощный в своей архаизирующей греко-итальянской эклектике, был не более чем затянувшимся процессом полной деградации некогда великого искусства исчезнувшей Византийской империи.

Вряд ли можно переоценить заслуги В. Н. Лазарева в деле изучения древнерусского искусства. Здесь он также имел немало выдающихся предшественников. Но и здесь на его долю выпала честь по-новому осветить многие кардинальные проблемы, сделать новые открытия. Он был первым, кто с позиций современной науки сумел изложить историю древнерусского изобразительного искусства. Критически используя опыт своих предшественников и современников, опираясь на новейшие исторические и методологические достижения искусствознания, он взял на себя трудную задачу — обобщить весь ранее накопленный материал по истории древнерусской живописи и пластики. А вместе с его обобщением шел в его творчестве и процесс углубления научного исследования древнерусского искусства.

¹⁰ В. Н. Л а з а р е в. Константинополь и национальные школы..., стр. 100.

¹¹ V. L a s a r e f f. Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons— «Burlington Magazine», LIX, 1931, p. 154—169.

¹² В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 26.

¹³ Там же, стр. 25.

¹⁴ В. Н. Л а з а р е в. К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (Против фальсификации истории позднейшей византийской живописи).— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1952». М., 1952, стр. 152—200.

У истоков науки о древнерусском искусстве возвышается величественная фигура Ф. И. Буслаева. Прочные основания этой отрасли науки были утверждены его учеником Н. П. Кондаковым, развиты Н. П. Лихачевым, Д. В. Айналовым и В. Н. Щепкиным. Однако старая иконографическая школа во главе с Н. П. Кондаковым, знакомая с памятниками, преимущественно поздними или искаженными грубыми записями, склонна была рассматривать древнерусскую живопись лишь как прямое продолжение византийской. В результате весь ранний период древнерусского искусства оставался неразработанным и по существу неизвестным, а в общей художественной эволюции главные акценты смещались в сторону поздних и далеко не лучших образцов русской иконописи. Между тем интерес к самым разнообразным проявлениям самобытности русской художественной культуры все возрастал. Он далеко вышел за пределы научных кругов, где зародился раньше всего. Коллекционирование произведений русского искусства приняло широкий размах (достаточно вспомнить деятельность одного только П. М. Третьякова). Стали составляться превосходные собрания икон, в том числе такие, как коллекция И. С. Остроухова в Москве, Н. П. Лихачева — в Петербурге. В 1913 г. была устроена «Выставка древнерусского искусства», на которой было представлено много расчищенных икон. «И сразу же всем стало очевидным, что это искусство не было ни аскетическим, ни суровым, ни фанатичным. Что в нем ярко отразилось живое народное творчество. Что оно перекликается своей просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью. Что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений русского гения»¹⁵.

С этого момента *иконографическому* изучению древнерусской живописи было противопоставлено ее *художественное* изучение. Активная роль в этом принципиальном переломе принадлежала группе молодых историков искусства и художественных критиков: П. П. Муратову, Н. Н. Пунину, Н. М. Щекотову и др. Новое направление, как уже отмечалось выше, выступило против старой науки Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова, чьи концепции действительно мало учитывали *художественную* ценность и своеобразие древнерусской живописи. Но в своих крайних проявлениях эта критическая тенденция, подхваченная некоторыми журнальными критиками и художниками, вместо выработки нового научного метода исторической классификации открываемого материала ограничивалась «суммарными эстетическими характеристиками, в которых повторение одних и тех же мыслей призвано было искупить недостаток строго научных фактов»¹⁶. К счастью, такой внеисторический эстетизм, как и несправедливо огульные нападки на отечественную науку встретили отрицательное отношение среди наиболее серьезных молодых ученых¹⁷. В те годы огромная заслуга в выборе верного направления в изучении древнерусского искусства принадлежала И. Э. Грабарю. Создавая свою «Историю русского искусства», он руководствовался прежде всего конкретным историко-художественным изучением памятников, дополненным обширными архивными разысканиями. Напечатанный в VI томе этого издания большой очерк П. П. Муратова «Русская живопись до середины XVII века» (1915) был первой и по тому времени успешной попыткой дать связную научную историю всей древнерусской живописи.

Когда после революции И. Э. Грабарь возглавил все работы по систематическому собиранию и реставрации памятников древнерусской живописи, став инициатором и руководителем многих важнейших экспеди-

¹⁵ В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода. М.— Л., 1947, стр. 20.

¹⁶ Там же, стр. 21.

¹⁷ Ср. статью Н. М. Щекотова «Иконопись как искусство» и резко критический ответ на нее Л. А. Мадулевича, выступившего в защиту русской науки об искусстве.— «Русская икона», сб. 2. СПб., 1914, стр. 115—149.

ций, вокруг этого дела сплотилась целая группа исследователей (А. И. Анисимов, Н. П. Сычев, Л. А. Мацулевич, К. К. Романов) и реставраторов (Г. О. Чириков, П. И. Юкин, А. И. Брягин), деятельность которых началась еще в предреволюционные годы. За короткий срок усилиями советских ученых и реставраторов был открыт и собран богатейший материал. Историю древнерусского искусства нужно было изучать и писать заново. К тому времени, в 1920—30-е годы, рядом с И. Э. Грабарем и учеными старшего поколения выросло новое поколение советских историков древнерусского искусства — А. И. Некрасов, Н. И. Брунов, В. Н. Лазарев, М. В. Алпатов, Г. В. Жидков, Н. Н. Воронин, М. К. Каргер, Ю. Н. Дмитриев, М. А. Ильин. Им и пришлось выполнять эту задачу.

Воссоздавая историю древнерусской живописи, В. Н. Лазарев начал с того, что очень тщательно исследовал вопрос о художественных связях Древней Руси с Византией. Как и для основоположников науки о древнерусском искусстве (Ф. И. Буслаева и Н. П. Кондакова), для него всегда было очевидным то, что «понимание древнерусского искусства невозможно без предварительного изучения древнехристианского и византийского искусства»¹⁸. Никогда не вызвала у него сомнения и роль византийского художественного наследия для Древней Руси. Но здесь он решительно отходит от слишком упрощенного понимания этой проблемы у старых исследователей. Неприемлема для него и противоположная, но столь же неисторическая концепция, имевшая хождение в нашей науке, согласно которой древнерусское искусство в своих истоках и в своем развитии почти полностью изолировалось от византийского. Вопрос о византийских влияниях в древнерусском искусстве для В. Н. Лазарева — не самодовлеющая проблема академической науки. Это — путь к строго научному раскрытию процесса зарождения и развития русского национального искусства во всем его неповторимом художественном своеобразии. Отсюда необходимость в самом конкретном изучении художественных связей с Византией на разных исторических этапах. Отсюда же настоятельная потребность в четком разграничении византийских и русских памятников, в пристальном анализе памятников, явившихся плодом творческого сотрудничества греческих и русских мастеров. И каждый раз решение данной проблемы определяется конкретными социально-историческими и художественными условиями развития древнерусской и византийской культуры. Оно будет одним для XI — XII вв., другим для конца XIV в., для Киева не таким, как для Владимира, совсем иным для республиканского Новгорода, новым для великокняжеской Москвы.

Здесь следует сказать о разработке В. Н. Лазаревым другой важнейшей проблемы истории древнерусского искусства — проблемы местных художественных школ. Ее решение намечилось в советской науке в 20—30-е годы, когда благодаря новым музейным коллекциям и реставрационным открытиям чрезвычайно обогатилось и изменилось наше представление о древнерусском искусстве. «Главнейшие школы приобрели четкие очертания, сделалось очевидным, что их истоки восходят не к XIV веку, как это обычно считали, а к XI — XII столетиям, рельефно выступила роль отдельных мастеров»¹⁹. Свою собственную задачу В. Н. Лазарев видел в дальнейшем развитии этой работы по научной классификации всего материала древнерусского изобразительного искусства, в углубленном изучении отдельных периодов и живописных школ, в более полной и точной характеристике крупнейших мастеров. Со всеми этими проблемами он вплотную столкнулся, когда писал свою историю византийской живописи. Вскоре они превратились в самостоятельную научную цель,

¹⁸ В. Л а з а р е в. Никодим Павлович Кондаков. М., 1925, стр. 8.

¹⁹ В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, стр. 22.

когда ученый начал писать историю древнерусской живописи. Тогда вслед за монографией о новгородском искусстве последовали три тома академической «Истории русского искусства», в которых В. Н. Лазарев дал развернутую характеристику всех главных художественных школ в древнерусской живописи и пластике XI—XV столетий. Создание такой систематической истории древнерусского изобразительного искусства повлекло за собой специальную разработку многих новых проблем, связанных с отдельными этапами общего процесса художественного развития Древней Руси.

На протяжении последних десяти лет ряд его публикаций был посвящен киевскому искусству XI—XII вв. Сюда относятся обе книги о Софийских и Михайловских мозаиках (1960, 1966), а также всесторонний анализ интереснейшего памятника ранней монументальной живописи — группового портрета семейства Ярослава в Софии Киевской (1959). Все эти работы базировались на новейших реставрационных открытиях и исследованиях, которыми руководил сам В. Н. Лазарев. Благодаря тонкой дифференциации византийских и местных художественных элементов в киевских памятниках ему удалось убедительно показать живой процесс зарождения русского монументального искусства по мере его обособления от искусства византийского. Дальнейшее развитие этого процесса он наблюдает во фресках конца XII в. в Дмитровском соборе во Владимире. Неоднократно возвращаясь к анализу этой росписи, он пришел к выводу, что различные ее части исполнили пять живописцев: «приехавший из Константинополя главный мастер, его греческий помощник и три русских мастера»²⁰. Отсюда В. Н. Лазарев протягивает прямые связи к памятникам владими́ро-суздальской иконописи, пластики и прикладного искусства (Суздальские врата) конца XII — первой трети XIII в. Их анализ позволяет ему утверждать, что именно во Владимиро-Суздальской земле с ее «самобытным укладом жизни усиленным темпом протекал тот процесс кристаллизации новой, *русской* иконографии, который начался уже в Киевской Руси»²¹. Вместе с тем складывался особый художественный стиль владими́ро-суздальской школы, получивший свое оригинальное развитие в иконописи ярославской и раннемосковской школ.

Но особенно много внимания уделил В. Н. Лазарев изучению новгородского искусства, которое, как он признавался, сделалось одной из его «самых крепких привязанностей»²². Действительно, уже его первая книга по древнерусскому искусству была посвящена Новгороду (1947) — этому яркому и самобытному художественному центру Древней Руси. В предисловии к своей книге он писал: «Для нас, русских, Новгород — это наше славное и любимое прошлое. Мы дорожим им не меньше, чем итальянский народ дорожит Флоренцией. Он был для нас таким же городом-музеем, где каждый камень напоминал о временах великого расцвета искусства»²³. Монография В. Н. Лазарева была первым трудом, в котором дано широкое и обстоятельное изложение всей истории новгородского искусства. Для самого же автора она стала началом дальнейшей работы в этой области. Отдельные памятники и проблемы, которым в книге было отведено по нескольку страниц или даже строк, теперь сделались предметом его специальных исследований и публикаций.

Так, вопросы раннего этапа новгородской монументальной живописи получили свое уточнение и всестороннее развитие в книге «Фрески Старой Ладogi» (1960). Путем детального иконографического и стилистического анализа В. Н. Лазарев уточняет место этих известных росписей

²⁰ В. Н. Л а з а р е в. Константинополь и национальные школы..., стр. 103.

²¹ В. Н. Л а з а р е в. Живопись Владимиро-Суздальской Руси. — «История русского искусства», т. I. М., 1953, стр. 470.

²² В. Н. Л а з а р е в. Искусство Новгорода, стр. 4.

²³ Там же, стр. 3.

в эволюции новгородской живописи XII в., устанавливает их связь с определенным художественным направлением, с определенными социальными кругами. Он рассматривает фрески церкви св. Георгия в Старой Ладоге как памятник, исполненный новгородскими мастерами в том византизирующем стиле, который поддерживался княжеской средой. Но при этом он видит в нем проявление некоторых черт другого направления ранней новгородской живописи, более демократического и более решительно порывающего с византийской традицией.

Двум памятникам новгородской монументальной живописи XIV в., уничтоженным фашистскими захватчиками, — фрескам Сквородского и Ковалевского монастырей — он также посвятил отдельные публикации (1948, 1958). Особенно интересна вторая статья, где дается очень тонко построенная иконографическая, стилистическая и идейная характеристика фрескового цикла. В аскетической и догматической интерпретации образов, в использовании афонской традиции В. Н. Лазарев усматривает своеобразную реакцию на ересь стригольников, в иконографии и стиле Ковалевских фресок — их тесную связь с сербской живописью. Выясняя связи новгородской живописи с сербской, он правомерно ставит вопрос об обратном воздействии древнерусского искусства на сербское.

Как одно из самых ярких явлений новгородской художественной жизни XIV столетия В. Н. Лазарев рассматривает деятельность Феофана Грека, «который только на русской почве обрел необходимую творческую свободу»²⁴. Его монография об этом мастере (1961), написанная им вместе с книгой о Новгороде, — одна из лучших его работ. Только ученый, равно владеющий знанием византийского и древнерусского искусства, мог, не впадая в упрощение, дать верную оценку искусству Феофана Грека, рожденному на историческом пересечении византийской и русской культуры. Исключительно важное значение Феофана Грека в истории древнерусского искусства определяется также и тем, что его творчество неразрывно связано с расцветом московской школы иконописи и ее гениальным выразителем — Андреем Рублевым. «Новгородцам Феофан явился главным образом бунтарскими и реалистическими сторонами своего творчества, москвичам — глубиной психологических решений и совершенством художественных приемов»²⁵. И. Э. Грабарь первым сделал попытку широко обрисовать творческую индивидуальность Феофана (1922) и Рублева (1926). В. Н. Лазарев в своих монографиях дает более строгий отбор бесспорно принадлежавших им произведений, более точную характеристику их живописного стиля. Он устанавливает их взаимоотношение с другими художественными течениями и памятниками того времени, вскрывает связь их искусства с духовной и социальной жизнью.

В своей последней книге о Рублеве (1966) В. Н. Лазарев прослеживает весь творческий путь художника, выясняет истоки его стиля. По крупицам собирая отрывочные документальные сведения, пользуясь приемами точного искусствоведческого анализа, он воссоздает яркую картину древнерусской живописи рублевской эпохи. Для него Рублев — это высшее выражение художественного гения Древней Руси, мастер, полнее всех воплотивший самые тонкие и сокровенные черты, самые возвышенные идеалы духовной жизни русского народа. Простыми, но выразительными словами, точными и ясными формулировками определяет В. Н. Лазарев сущность искусства Рублева и его историческое значение. «Было бы неверно, — пишет он, — рассматривать Андрея Рублева как первого русского художника. Уже задолго до него владимирские, новгородские и псковские мастера сумели выразить на языке живописи

²⁴ В. Н. Л а з а р е в. Новые памятники византийской живописи XIV века. 1. Высоцкий чин. — ВВ, IV, 1951, стр. 127.

²⁵ В. Н. Л а з а р е в. Феофан Грек и его школа, стр. 106.

то неповторимо русское, что лежит вне сферы византийского мироощущения. И если мы все же воспринимаем Рублева как новатора, то только потому, что в его работах получает свое логическое завершение процесс обособления русской живописи от византийской, наметившийся уже в XII веке и развивавшийся в непрерывном нарастании вплоть до XV... Рублев окончательно отказывается от византийской суровости и византийского аскетизма. Он извлекает из византийского наследия его античную, эллинистическую сердцевину. Он освобождает ее от всех позднейших напластований, он проявляет удивительную для человека того времени восприимчивость к античной грации, к античному этосу, к античной просветленности, к античной ясности замысла, лишённого всяких прикрас и подкупающего благородной и скромной простотой. Нервной, византийской красочной лепке Рублев противопоставляет спокойную гладь ровных красочных пятен, византийскому, как бы вибрирующему контуру — ясный и скупой очерк, позволяющий охватить силуэт фигуры с одного взгляда, сложной системе византийских бликов — графически четкую трактовку, приводящую к оплощению формы... Краски русской природы он переводит на высокий язык искусства, давая их в таких безупречно верных сочетаниях, что им присуща, подобно творению великого музыканта, абсолютная чистота звучания... Доброе и нежное искусство Андрея Рублева навсегда останется одним из совершеннейших образцов эгегического стиля. По своей глубочайшей поэтичности оно выдерживает сравнение с гениальным «Словом о полку Игореве». Но все то, что было там эпически-величавым, у Рублева приобретает тот оттенок особой душевной мягкости, в котором уже чувствуются веяния новой, более человеческой по своим идеалам эпохи»²⁶.

В истории древнерусской живописи есть две общие проблемы, которые давно изучает В. Н. Лазарев. Одна — историческая, она связана с зарождением и развитием иконостаса как особой, типично русской формы живописного украшения храма. Превращение в эпоху Рублева некогда скромной алтарной преграды, сходной с византийским темпломом, в грандиозный иконный ансамбль знаменовало окончательное сложение русского национального стиля. Другая проблема связана со специфической творческой методикой древнерусских живописцев. Затронув ее впервые в статье 1946 г. («О методе работы в Рублевской мастерской»), он много позже, в 1963 г., посвятил ей новую работу, где суммировал все документальные данные по этому вопросу, сопоставляя их с аналогичными фактами из практики западноевропейских средневековых мастеров («Древнерусские художники и методы их работы»).

С самого начала научной деятельности В. Н. Лазарева, параллельно с изучением византийской живописи, развертывалась его работа в области итальянского искусства, в котором его более всего привлекали две эпохи — позднее средневековье и Возрождение, причем не только каждая в отдельности, но и в их исторической взаимосвязи.

Начиная с 1920-х гг. он опубликовал много неизвестных произведений живописцев дученто и треченто (XIII—XIV вв.), в том числе несколько уникальных памятников. Однако эта очень специфическая отрасль искусствознания, сделавшаяся для одних ученых единственным занятием всей их жизни, а для других так и оставшаяся навсегда недоступной, отнюдь не была для него самоцелью. Атрибуционные изыскания служили ему основанием для решения более существенных историко-художественных проблем и прежде всего проблемы формирования в недрах итальянского средневековья нового искусства — искусства Возрождения.

Исучая истоки искусства Возрождения, В. Н. Лазарев много сделал для всестороннего анализа вопроса об отношении итальянской живописи

²⁶ В. Н. Л а з а р е в. Андрей Рублев и его школа. М., 1966, стр. 53—54.

XIII—XIV вв. к византийской. Этот аспект истории итальянского искусства оставался раньше наименее изученным, так как среди зарубежных ученых не было и нет ни одного, кто бы, подобно В. Н. Лазареву, столь полно владел глубоким знанием итальянского и византийского искусства. Соединив в своем лице византиниста и итальяниста, он легко избегает той упрощенной односторонности суждений, какая свойственна историкам итальянского и историкам византийского искусства, когда они обращаются к мозаикам Сицилии и Венеции XII—XIII вв. Для многих из них эти мозаики — просто византийские памятники. В. Н. Лазарев возражает против такой чрезмерной переоценки византийских влияний в Италии. В сицилийских и венецианских мозаиках он видит отражение длительного и сложного процесса сложения нового художественного стиля²⁷. Его исходной точкой были чисто греческие мозаики Чефалу (1148). Но уже последующие мозаические ансамбли Сицилии 50—80-х годов XII в., исполненные при возрастающем участии местных мастеров, представляют «не l'art byzantin en Italie, а рождение нового стилистического варианта, гораздо более живого и реалистического по сравнению с тем, что мы находим в это же время в византийской живописи»²⁸. Что касается венецианских мозаик, то их мастера «уже на ранних этапах... широко использовали местные традиции, восходившие к Равенне и художественной культуре экзархата»²⁹. В венецианских мозаиках XIII в. еще более заметны тесные связи с романским стилем, «западные черты в них преобладают над греческими», а быстро усиливающееся реалистическое «повествовательное начало перерастает узкие рамки византийского канона»³⁰. Так происходит сложение того стиля, который под именем «maniera bizantina» вошел в историю итальянского искусства XIII в.

Памятникам этого стиля и проблемам итальянской живописи XIII—XIV вв. В. Н. Лазарев посвятил целый цикл работ, опубликованных им в разные годы³¹. В своей совокупности они дают четкую картину дальнейшего развития художественных связей Италии с Византией, а вместе с ними и национального стиля итальянской иконописи. В этих работах он конкретно показал особенности таких связей на разных исторических этапах, в разных художественных центрах — в Сицилии, Южной Италии, в городах Тосканы (Лукке, Пизе, Сьене, Флоренции), в Венеции. Он уточнил, с какими именно направлениями византийской живописи соприкасались итальянские мастера, в какой форме они усваивали ее традиции, раскрыл противоречивую роль византийского влияния по мере сложения нового искусства Италии. Наконец, он ясно обрисовал своеобразный круг итало-византийских памятников, как ранних, так и поздних. В одних случаях решение всех этих вопросов имело большее значение для истории византийской живописи, например для проблемы «итало-критской» школы, в других — оно было очень важно для правильного понимания процесса формирования итальянского искусства XIII—XIV сто-

²⁷ См. статьи В. Н. Лазарева: «Early Italo-Byzantine Painting in Sicily». — «Burlington Magazine», LXIII, 1933; «The Mosaics of Cefalù». — «Art Bulletin», XVII, 1935; «Константинополь и национальные школы в свете новых открытий», а также его «Историю византийской живописи» (гл. VII, VIII).

²⁸ В. Н. Л а з а р е в. Константинополь и национальные школы..., стр. 97.

²⁹ Там же, стр. 98.

³⁰ Там же, стр. 98, 99.

³¹ См. его статьи (их выходные данные указаны в списке работ В. Н. Лазарева): «Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School» (1927), «Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia» (1927), «Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder» (1931), «Duccio and Thirteenth-Century Greek Icons» (1931), «New Light on the Problem of the Pisan School» (1936), «Studies in the Iconography of the Virgin» (1938), «Маэстро Паоло и современная ему венецианская живопись» (1954), «Неизвестный памятник флорентинской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века» (1957), «Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV...» (1965—1966) и главу VIII «Истории византийской живописи».

летий. Особенно большую научную ценность в этом отношении имеет его статья «Неизвестный памятник флорентинской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века» (1957). В этой статье на нескольких страницах дается такая яркая, точная и глубокая характеристика итальянской живописи дученто в связи со всей эпохой, какую не сыщешь в многочисленных томах, посвященных изучению этого материала. В. Н. Лазарев вскрывает социальные и идеологические предпосылки бурного развития итальянской иконописи XIII века. Важнейшей особенностью этого развития он считает формирование в городах Тосканы местных живописных школ и выделение из безличной цеховой среды отдельных мастеров, обладающих ясно выраженной индивидуальностью творческой манеры. Вместе с этим процессом в византинизирующем стиле итальянской живописи дученто усиливаются национальные черты и растет реализм образов, что в конечном счете приводит к преодолению косных традиций византийского художественного наследия и к победе передового, проторенессансного направления.

Накопив огромный материал, касающийся не только искусства, но и всех сторон общественной жизни и культуры Италии XIII—XIV вв., В. Н. Лазарев еще до войны приступил к созданию одного из самых значительных своих трудов — «Происхождение итальянского Возрождения» (1956—1959). В противовес традиционным взглядам, В. Н. Лазарев выдвинул свою концепцию генезиса Возрождения, показывая развитие новой художественной культуры Италии не как непрерывно восходящую линию, а как сложный, диалектически противоречивый процесс с неравномерным развитием различных сторон культуры и искусства, — процесс, в котором ожесточенная борьба старого и нового — в общественной жизни, идеологии, искусстве — привела в начале XV в. к победе Возрождения. В своей книге он по-новому разрабатывает периодизацию итальянского искусства XIII—XV столетий, по-новому трактует проблему Проторенессанса и готики, по-новому освещает творчество Джотто, истоки его живописного стиля, идейную и художественную специфику его образов.

Работа В. Н. Лазарева приобретает особую ценность благодаря тому, что итальянское искусство он рассматривает не изолированно, а в тесной связи с литературой, со всеми другими сторонами культурной и социальной жизни того времени. Характеристика Джотто перекрещивается с характеристикой Данте, рассказ о Петрарке и Боккаччо существенно дополняет историю тречентистского искусства, художественный анализ памятников дается на фоне разнообразных исторических событий. С большой полнотой воссоздает автор трудный путь зарождения новой культуры. Его книга — не простой обзор истории итальянского искусства за два столетия, а целеустремленное исследование, где все подчинено раскрытию главных закономерностей исторического процесса, где детальный разбор фактов и явлений художественной жизни XIII—XIV столетий служит одновременно ключом к пониманию следующей эпохи — Раннего Возрождения. Глубина научного анализа, энциклопедичность содержания решительно выделяют книгу В. Н. Лазарева среди бесчисленной литературы об итальянском Возрождении. Много новых и тонких наблюдений содержат также его статьи и монографии о художниках Возрождения — Пьеро делла Франческа (1940 и 1966), Леонардо да Винчи (1936 и 1952), Чима да Конельяно (1957), Джорджоне (1956), Тициане (1939), Микеланджело (1965). Можно смело утверждать, что в вопросах художественной культуры Возрождения В. Н. Лазарев — крупнейший авторитет в советском искусствоведении.

Отказываясь от упрощенного, статического представления о культуре Возрождения, унаследованного от старой исторической науки, опиравшейся на концепцию Я. Буркгардта, В. Н. Лазарев непримиримо высту-

пает против фальсификации этой великой эпохи в трудах некоторых со-временных западноевропейских ученых, когда они тенденциозно стирают принципиальную грань между Средними веками и Возрождением, а ренессансную культуру рассматривают как простое продолжение средне-вековой и когда противопоставляют период позднего Возрождения, свя-занный с кризисом гуманистического мировоззрения, классическому Воз-рождению как новую художественную эпоху — маньеризм. В этом соз-нательном уничтожении Возрождения, положившего начало всей новой европейской цивилизации, в этом отрицании революционного характера про-исходивших в ту эпоху перемен, в ограничении хронологических рамок ренессансной культуры В. Н. Лазарев справедливо усматривает антиисто-рическую и реакционную тенденцию, чуждую нашей науке. Именно по-этому он много занимался вопросами историографии культуры и искусства Возрождения.

Их он рассматривает и в своей книге о происхождении итальян-ского Возрождения и в отдельных работах, среди которых хотелось бы выделить статью «Герцен о Возрождении» (1954).

Разнообразная музейная деятельность, знакомство с лучшими худо-жественными коллекциями Европы весьма способствовали пробуждению у В. Н. Лазарева активного интереса к западноевропейскому искусству XVII—XVIII столетий. В молодости его особенно привлекало творчество итальянских живописцев той эпохи; монографический очерк о Джузеппе Мария Креспи (1928) и статья о Франческо и Джанантонио Гварди (1934) принадлежат к числу его наиболее удачных работ. Написанные в годы, когда еще только развертывалось широкое изучение итальянской живо-писи XVII—XVIII вв., эти публикации, а также статьи о Строцци (1929) и Кастильоне (1930) имели немаловажное научное значение. Прекрасный знаток искусства барокко, как показывает, например, его содержатель-ный очерк о Рубенсе (1933), В. Н. Лазарев всегда выступал как горячий пропагандист реалистической живописи. Его любимые мастера — это Караваджо, Луи Ленэн, Хальс, Рембрандт, Вермеер, Шарден. Их твор-честву посвящены десятки увлекательных страниц в книге «Портрет в европейском искусстве XVII века» (1937). О Вермеере Дельфтском, бра-тьях Ленэн и Шардене он написал в разные годы (1933, 1936, 1947) три отдельные монографии.

Чрезвычайно взыскательный к своим работам, В. Н. Лазарев избегает писать о тех разделах истории искусства, изучением которых он система-тически не занимается. Однако он всегда был и остается тонким цени-телем и знатоком искусства в самом широком смысле этого слова. Все, что отмечено печатью подлинно художественного творчества,— будь то произведение древнейшего или современного, западного или восточного искусства — живо его интересует.

Характеризуя В. Н. Лазарева как историка искусства, нельзя не остановиться на главных особенностях его метода научно-исследователь-ской работы.

Свое отношение к старому иконографическому методу и новое пони-мание основных проблем истории византийского искусства В. Н. Лазарев высказал еще в 1925 г. в биографическом очерке, посвященном Н. П. Кон-дакову. Уже тогда, критически рассматривая исторические концепции и иконографический метод Кондакова, он выдвинул решающую роль художественного фактора в правильной оценке общего исторического развития и отдельных явлений византийского искусства. Определяя на-учное значение иконографического метода Кондакова, он отмечал, что «в основу этого метода была положена совершенно правильная мысль», что с его помощью открывалась «возможность найти целый ряд точек опоры для датировки, хронологии и классификации памятников» и что «ни одна работа в области византистики не сможет обойтись и впредь

без иконографических экскурсов»³². Но при этом он обоснованно упрекал Кондакова в том, что «в его трудах эстетические факты почти ничем не отличаются от исторических», отчего «между иконографией и искусством ставится знак равенства», а применение им иконографического метода было связано с «недооценкой чисто художественных факторов и их специфической природы воздействия»³³. Как и другие критики Кондакова, он предлагал положить «в основу изучения византийского искусства... формальный анализ»³⁴, в различных аспектах применявшийся западноевропейским искусствознанием (Г. Вельфлин, П. Франкль, В. Боде, Б. Бернсон, М. Фридлендер). Однако в отличие от этого нового течения он вовсе не предполагал формальным анализом заменить иконографический. Он скорее думал об их соединении в едином методе, высказывая следующее положение: «Иконография является вне всякого сомнения одним из атрибутов формы... Поэтому развитие иконографии есть не что иное, как отражение развития стиля»³⁵. Эту мысль о связи иконографической и художественно-стилевой эволюции византийской живописи он последовательно развивает в позднейших работах, особенно в «Этюдах по иконографии богородицы» (1938) и в статье об образе Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве (1953). В последней работе он убедительно показал, как под воздействием жизни развивался и обогащался традиционный иконографический тип, получивший в различных исторических и общественных условиях различное идейное и художественное выражение. Таким образом, новое понимание задач и метода иконографического анализа, первоначально определенное им как связь иконографии с художественным стилем, в зрелых работах В. Н. Лазарева получила дальнейшее развитие в плане марксистской методологии.

Сам В. Н. Лазарев очень четко устанавливает цель своих иконографических исследований и их принципиальное отличие от старого иконографического метода: «Не говоря уже о том, что в иконографическом методе содержание механически отрывается от формы, оно получает к тому же столь суженное и обедненное толкование, что весь анализ сводится, строго говоря, к определению номенклатурного иконографического типа, живущего отвлеченной жизнью, никак не связанной с реальной действительностью. От этих иконографических «типов» в лучшем случае перебрасывается мост к литургике, обычно же они существуют сами по себе, развиваясь по своим абстрактным законам. Такая в корне неверная трактовка содержания средневекового искусства ничем не оправдана, поскольку последнее, как и любое искусство, сложилось на реальной исторической почве, в определенных общественных условиях, а потому и содержание его на различных этапах развития отражало различные идеологические установки... Смена одного иконографического типа другим объясняется вполне реальными историческими причинами... Старый иконографический метод, как и формалистическое истолкование искусства, не могут воссоздать связную картину художественного процесса и вскрыть его движущие силы»³⁶.

В руках В. Н. Лазарева иконографический метод исследования, обязательный для каждого медиевиста, стал и тоньше, и точнее, и богаче, а главное — получил принципиально новую ориентацию. Блестательным примером его конкретного применения может служить иконографи-

³² В. Л а з а р е в. Никодим Павлович Кондаков, стр. 23, 24, 25.

³³ Там же, стр. 21, 26, 25.

³⁴ Там же, стр. 38.

³⁵ Там же, стр. 26.

³⁶ В. Н. Л а з а р е в. Новый памятник станковой живописи XII в. и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — ВВ, VI, 1953, стр. 221—222.

ческий анализ мозаической и фресковой декорации Софии Киевской³⁷. Во всеоружии своей эрудиции автор подробно рассматривает теологическую программу всей росписи. Но он преследует совсем иную цель, нежели старые иконографы. Он основывается на своем тезисе о связи иконографии с социальной жизнью: «Несмотря на... внимательный контроль со стороны средневекового духовенства над содержанием церковной росписи, это содержание не оставалось неизменным, и каждый раз в него привносились индивидуальные оттенки. Последние бываете подчас очень трудно уловить из-за догматичности общего содержания, но как раз они особенно важны для исследователя, поскольку в них наиболее наглядно отражаются связи с жизнью. Часто в определенном подборе сюжетов, в выдвижении на первый план того или иного житийного цикла, наконец, в подчеркивании значения определенных святых сказывается вполне конкретная тенденция, продиктованная жизненными интересами различных общественных сил»³⁸. Именно таким путем открывается ему «доступ к пониманию живого процесса развития средневекового искусства»³⁹. По существу, тонкие приемы иконографического анализа используются им для развернутого анализа идейного содержания. С ним органически связан второй раздел его монографии о мозаиках Софии Киевской, в котором дается детальный анализ стиля всего живописного ансамбля и отдельных его частей с подробнейшим разбором каждой мозаики, каждой фигуры, каждого орнаментального мотива. Этот идейно-художественный анализ памятника довершается очень важными экскурсами о технике и красочной палитре киевских мозаик, о формах организации работ мозаичистов, их возможном числе и происхождении. Свои собственные наблюдения и выводы автор подкрепляет результатами специальных реставрационных исследований (включая физико-химические анализы) и прекрасным знанием всех литературных источников по данным вопросам.

Монография В. Н. Лазарева о мозаиках Софии Киевской очень интересна тем, что представляет во всей полноте его метод исследования памятников средневекового искусства. Первой отличительной чертой этого метода является его многогранность, точнее — синтетичность. В нем своеобразно соединились в единое целое различные методологические принципы современного искусствознания. Иконографический анализ памятника перерастает в идейный, который в свою очередь переплетается с формально-стилистическим, дополняется точными сведениями по технике живописи, надежными археологическими реконструкциями, изысканиями об особенностях творческой практики средневековых мастеров. Умелый выбор исторических, филологических, археологических, технических фактов придает результатам его чисто искусствоведческих построений особую весомость и объективность.

Естественно, что при обращении В. Н. Лазарева к материалу западноевропейского реалистического искусства его методические приемы получают иную направленность. Так, «иконографический метод исследования теряет всякое значение для европейского искусства уже к началу XIV века»⁴⁰, когда он полностью вытесняется идейно-стилистическим анализом. При этом все большее значение для выявления идейной сферы искусства приобретают его прямые связи с социальной жизнью, со светской, а не религиозной идеологией, с наукой, литературой, театром. В свою очередь резко возрастает необходимость многостороннего анализа чисто художественных проблем — эстетических теорий, общих принципов структуры художественной формы, их индивидуального преломления. Творческая личность художника, неповторимое своеобразие его стиля,

³⁷ В. Н. Л а з а р е в. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, глава 1.

³⁸ Там же, стр. 24.

³⁹ Там же.

⁴⁰ В. Л а з а р е в. Никодим Павлович Кондаков, стр. 25.

его индивидуального языка, его миросозерцания в связи с общим художественным развитием его эпохи — вот то, что становится центральной задачей историка западноевропейского искусства. И не случайно В. Н. Лазарев в этой области отдает явное предпочтение монографическому жанру, будь то обстоятельная творческая биография какого-либо мастера или краткий очерк, раскрывающий только самые существенные стороны его искусства.

Другая характерная черта научного метода В. Н. Лазарева — последовательный историзм мышления. Явления художественной жизни он не представляет себе вне конкретной исторической среды, а в них самих он видит сложное отражение социальных и духовных процессов. Ему уже недостаточно поставить художественный памятник в связь с другими памятниками, найти его место в иконографической и стилистической эволюции. Для него это — лишь первая задача историка искусства. Вторая задача — раскрыть связь художественного содержания памятника со своей эпохой. Тут от историка искусства требуется самое серьезное знание и политической истории, и культуры вообще, и религиозной идеологии в частности. И не только знание, но умение привлечь этот материал для решения специально искусствоведческих проблем.

С величайшим уважением относится В. Н. Лазарев к фактам. Только после их кропотливого собирания, объективного изучения и отбора позволяет он себе перейти к выводам и обобщениям. Последние всегда имеют у него очень большую убедительность, так как они возникают в результате анализа огромного фактологического материала, а не являются плодом предвзятых социологических или художественных концепций. Историзм его метода проявляется и в том, что он гибко пользуется им в зависимости от конкретной задачи, конкретных исторических фактов, умело выдвигая на первый план те или другие художественные проблемы. Установление общих закономерностей развития искусства не мешает ему раскрывать индивидуальные особенности этого развития в каждой эпохе, в каждой школе, в каждом отдельном произведении искусства, и в истории византийской, и в истории древнерусской, и в истории итальянской, и в истории голландской, и в истории французской живописи. Коротко говоря, дилетантизму и формалистическому эстетству, приносящим много бед нашему искусствознанию, В. Н. Лазарев сумел противопоставить подлинно научный метод. Как не вспомнить тут слов Ф. И. Буслаева, написанных почти столетие тому назад: «Сравнительный метод состоит не из набора разных клочков того и сего... а в точном аналитическом разборе действительных фактов известного места и времени, кои подлежат рассмотрению. Если нет этой твердой фактической основы, исследователь отрешается от научной почвы, пускается в мечтания и мистицизм и, как искатель приключений, строит воздушные замки»⁴¹.

Как историк искусства В. Н. Лазарев отличается не только исключительной эрудицией. Он наделен также ценным даром понимания живописного произведения в его чисто колористической специфике. Глубоко симптоматично, что при своей разносторонности он сравнительно мало занимался архитектурой и скульптурой, гравюрой и рисунком, но очень много — живописью. Он необычайно чутко улавливает тончайшие оттенки колористического строя и византийской мозаики, и древнерусской иконы, и ренессансной фрески, и картины художника XVIII в., и картины художника-импрессиониста. Недаром его всегда влекли к себе живописцы с особенно совершенным чувством цвета и тона — Рублев, Пьеро делла Франческа, Джорджоне, Тициан, Веласкес, Рубенс, Хальс, Рембрандт, Вермеер, Гварди, Шарден. Недаром он всегда избирает для пристального и любовного анализа произведения высокого живописного мастерства —

⁴¹ Ф. И. Б у с л а е в. Сочинения, т. III. Л., 1930. стр. 40.

киевские мозаики, фрески и иконы Феофана Грека, Рублева, Дионисия, картины венецианских мастеров Раннего и Высокого Возрождения, картины лучших колористов XVII и XVIII столетий. В византийской живописи он почти всегда отдает предпочтение памятникам константинопольской школы, из которой вышли самые утонченные образцы колористического мастерства. Страницы, посвященные художественной характеристике русской иконы периода ее расцвета, принадлежат к лучшему, что было написано им об искусстве⁴². Зато его совершенно не интересует ни поздняя византийская, ни поздняя древнерусская иконопись с их явным оскудением живописного искусства. Он глубоко равнодушен к мастерам академической школы в западноевропейской живописи XVII—XVIII столетий, ибо они никогда не были хорошими колористами.

Говоря об особенностях научного метода В. Н. Лазарева, нельзя обойти молчанием еще одну важную черту его творческой индивидуальности: он умеет по-разному писать об искусстве. В зависимости от жанра и конкретных задач той или другой работы меняется его метод изложения, его литературная манера. В исследовательских статьях целые страницы посвящены подробному разбору одного памятника. В обобщающих монографиях его стиль строг и лаконичен, анализы кратки, многие детали опущены, все изложение последовательно подчинено решению ведущих проблем работы, огромное значение имеет критико-библиографический аппарат, служащий универсальным справочником литературных источников по затрагиваемым в тексте вопросам. Наконец, совсем в ином плане строятся книги и статьи, написанные в жанре художественно-критических очерков. Главное в них — целостный портрет творческой личности живописца. Острота, а не полнота изложения материала характеризует их стиль — очень гибкий, красочный и эмоциональный. Таковы, например, книга о портрете XVII в., статья о позднем Тициане, монографии о Шардене и Пьеро делла Франческа, очерк о древнерусской иконописи в альбоме, изданном ЮНЕСКО, недавняя монография о Микеланджело.

Как настоящий ученый, В. Н. Лазарев не мнит себя непререкаемым авторитетом в тех областях истории искусства, в которых он работает, хотя в действительности он нередко выступает в них как крупнейший знаток и первооткрыватель. С огромным уважением и вниманием относится он к трудам своих коллег — и тех, кто работал задолго до него, и тех, кто работает сейчас, независимо от того, являются ли они известными учеными или только начинающими исследователями. Прежде чем самому взяться за перо, он почитает своим долгом ознакомиться со *всею* доступной ему литературой по вопросу, который его интересует. Чтобы убедиться в этом, достаточно взглянуть на библиографические примечания к любой его работе. При всем том он всегда независим в собственных суждениях и в случае необходимости отстаивает свою точку зрения с присущей ему прямоотой и острой полемичностью. Тогда его критические замечания или рецензии, корректные по форме, бывают весьма резкими и бескомпромиссными по содержанию. И здесь интересы науки он ставит превыше всего.

Виктору Никитичу Лазареву — 70 лет. Но все, кто давно и хорошо его знает, и даже те, кто сталкивается с ним случайно, очень неохотно соглашаются признать этот факт. Его огромная жизненная энергия, его трудоспособность, которой молодые ученые могут лишь завидовать, исключительная творческая продуктивность последних лет дают нам основание ожидать от Виктора Никитича еще много новых и ценных работ.

В. Н. Граценков

⁴² См. «Искусство Новгорода», стр. 113—117.

1922

Новый портрет Сальвиати. — «Среди коллекционеров», 1922, № 11—12, стр. 3—8.
Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922.

1923

Новая Мадонна Якопо ди Чьоне. — «Среди коллекционеров», 1923, № 6, стр. 3—7.
Una Madonna del Bacchiacca. — «L'Arte», XXVI, 1923, p. 86—88.
Zwei neue Madonnen von Bronzino. — «Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 1923, S. 249—258.
Ein Bildnis des Vincenzo Capello von Tintoretto. — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XLIV, 1923, S. 172—177.
Ein Bild des Francesco Solimena. — «Belvedere», II, 1923, S. 120—126.

1924

Происхождение портрета в итальянском искусстве (рукопись). Диссертация, защищенная в 1924 г. в РАНИОН.
Una Madonna di Lorenzo Monaco a Mosca. — «L'Arte», XXVII, 1924, p. 124—126.
Un quadro del Parmigianino a Pietroburgo. — Ibid., p. 169—171.
An Unnoticed Botticelli in Petersburg. — «Burlington Magazine», XLIV, 1924, p. 119—126.

1925

Никодим Павлович Кондаков (1844—1925). М., 1925.
Ein byzantinisches Tafelwerk aus des Komnenepoche (совместно с М. В. Алпатовым). — «Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen», XLVI, 1925, S. 140—155.
Two Unknown Paintings by Guardi. — «Burlington Magazine», XLVI, 1925, p. 58—63.

1926

A Newly Discovered Fiorenzo di Lorenzo. — «Burlington Magazine», XLVIII, 1926, p. 219—224.

1927

Организация художественных музеев на Западе и очередные вопросы русского музейного строительства. — «Печать и революция», 1927, кн. 5, стр. 111—123.
Борромини. — БСЭ, т. 7, стб. 195—197 *.
Боттичелли. — БСЭ, т. 7, стб. 255—258.
Брунеллески. — БСЭ, т. 7, стб. 659—663.
Two Newly Discovered Pictures of the Lucca School. — «Burlington Magazine», LI, 1927, p. 56—67.
A New Panel by Roberto Oderisi. — Ibid., p. 128—133.
Some Florentine Pictures of the Trecento in Russia. — «Art in America», XVI, 1927, p. 25—40.

1928

Западноевропейский художественный рынок и частное собирательство. — «Печать и революция», 1928, кн. 8, стр. 132—145.
Венецианская школа. — БСЭ, т. 10, стб. 178—180.
Вермеер Дельфтский. — БСЭ, т. 10, стб. 299—301.
Веронезе. — БСЭ, т. 10, стб. 315—317.
Una pittura di Filippino Lippi a Leningrado. — «L'Arte», XXXI, 1928, p. 36—37.
Studies on Giuseppe-Maria Crespi. — «Art in America», XVII, 1928/1929, p. 3—25, 92—100.

1929

Гальс. — БСЭ, т. 14, стб. 440—443.
Гварди. — БСЭ, т. 14, стб. 708—710.
Гверчино. — БСЭ, т. 14, стб. 730—731.
Beiträge zu Bernardo Strozzi. — «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst.», N. F. VI, 1929, S. 11—30.

* Из множества статей, написанных В. Н. Лазаревым для Большой Советской Энциклопедии, в данном списке его трудов приводятся только наиболее важные. Большинство этих статей с некоторыми изменениями было напечатано во втором издании БСЭ.

- Картинная галерея ГМИИ (Ее состояние и перспективы). — «Жизнь музея». М., 1930, стр. 17—22.
- К вопросу изображения у египтян человеческих фигур на плоскостях. — «Труды секции истории искусств Института археологии и искусствознания РАНИОН», IV. М., 1930, стр. 3—21.
- Гойя. — БСЭ, т. 17, стб. 393—396.
- Über einige neue Bilder von Benedetto Castiglione. Studien zur Geschichte des Pastoralen. — «Städel-Jahrbuch», VI, 1930, S. 96—108.
- Einige kritische Bemerkungen zum Chludov-Psalter. — «Byzantinische Zeitschrift», XXIX, 1929/1930, S. 279—284.

1931

- Джорджоне. — БСЭ, т. 21, стб. 823—824.
- Джотто. — БСЭ, т. 21, стб. 825—827.
- Донателло. — БСЭ, т. 23, стб. 185—187.
- Дуччо. — БСЭ, т. 23, стб. 683—684.
- Duccio and Thirteenth-Century Greek Ikons. — «Burlington Magazine», LIX, 1931, p. 154—169.
- Über eine neue Gruppe byzantinisch-venezianischer Trecento-Bilder. — «Art Studies», VIII, 1931, p. 3—31.

1933

- Ян Вермеер Дельфтский. М., 1933.
- Жизнь и творчество Рубенса. — В кн.: Петр Павел Рубенс. Письма. М.—Л., 1933, стр. 13—60.
- Итальянская архитектура. — В кн.: «Основные этапы мировой архитектуры». — М.—Л., 1933, стр. 71—73, 82—103, 115—122.
- Энгр. — БСЭ, т. 64, стб. 357—358.
- Early Italo-Byzantine Painting in Sicily. — «Burlington Magazine», LXIII, 1933, p. 279—287.
- An Unknown Picture by Michelin. — «Art in America», XXII, 1933, p. 32—36.

1934

- Жизнь и творчество Леонардо да Винчи. — В кн.: «Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского». М., 1934, стр. 5—45.
- Византийское искусство; Итальянское искусство (совместно с В. К. Шилейко). — В кн.: «ГМИИ. Путеводитель по музею», вып. 3, ч. 1. М., 1934, стр. 11—15, 28—74.
- Шарден. — БСЭ, т. 61, стб. 849—851.
- Un nuovo dipinto di G. M. Crespi. — «L'Arte», XXXVII, 1934, p. 246—249.
- Francesco and Gianantonio Guardi. — «Burlington Magazine», LXV, 1934, p. 53—72.

1935

- Пьеро делла Франческа. — БСЭ, т. 59, стб. 156—158.
- The Mosaics of Cefalù. — «Art Bulletin», XVII, 1935, p. 184—232.

1936

- Леонардо да Винчи. М.—Л., 1936.
- Братья Ленэн. Л., 1936.
- Проблема портрета у Рембрандта. — «Искусство», 1936, № 6, стр. 23—44.
- Жизнь и творчество Рембрандта. — В кн.: Рембрандт ван Рейн. Каталог выставки. М.—Л., 1936, стр. 7—29.
- Флорентийская школа. — БСЭ, т. 58, стб. 14—16.
- New Light on the Problem of the Pisan School. — «Burlington Magazine», LXVIII, 1936, p. 61—73.

1937

- Портрет в европейском искусстве XVII века. М.—Л., 1937.
- Итальянское искусство. — БСЭ, т. 30, стб. 309—351.
- Каналетто. — БСЭ, т. 31, стб. 210
- Караваджо. — БСЭ, т. 31, стб. 423—424.
- Новые открытия в киевской Софии. — «Архитектура СССР», 1937, № 5, стр. 51—54.
- То же: A Great Rediscovery of XIth-Century Byzantine Art. — «Illustrated London News», 1937, July 17, p. 127—129.
- Byzantine Ikons of the XIVth and XVth Centuries. — «Burlington Magazine», LXXI, 1937, p. 249—261.

1938

- Государственный Эрмитаж в Ленинграде. — «Юный художник», 1938, № 8, стр. 1—10.
Леонардо да Винчи. — БСЭ, т. 36, стб. 314—316.
Ленэн. — БСЭ, т. 36, стб. 590—594.
Мантенья. — БСЭ, т. 38, стб. 50—51.
Микеланджело Буонарроти. — БСЭ, т. 39, стб. 326—333.
Studies in the Iconography of the Virgin. — «Art Bulletin», XX, 1938, p. 26—65.

1939

- Поздний Тициан. — «Искусство», 1939, № 5, стр. 57—81.
К истории ренессансного пейзажа (Новый пейзаж Доссо Досси). — «Труды Гос. Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина». М.—Л., 1939, стр. 13—18. То же: A Dosso Problem. — «Art in America», XXIX, 1941, p. 129—138.
Палладио. — БСЭ, т. 44, стб. 16—18.
Искусство древней Армении. — В газете «Советское искусство», 1939, 24 октября.

1940

- Пьеро делла Франческа. — «Искусство», 1940, № 1, стр. 127—144.
Леонардо да Винчи. — «Юный художник», 1940, № 12, стр. 10—14.
Пизано. — БСЭ, т. 45, стб. 344—345.

1941

- Скульптура итальянского Проторенессанса. — «Искусство», 1941, № 1, стр. 67—80.
Рафаэль. — БСЭ, т. 48, стб. 307—310.
Рембрандт. — БСЭ, т. 48, стб. 593—597.

1944

- Новгородская живопись XII—XIV веков. — «Известия АН СССР, серия истории и философии», 1944, № 2, стр. 60—74.

1945

- Настоящее и будущее цветного кино. — «Искусство кино», 1945, № 2—3, стр. 4—5.

1946

- Два новых памятника русской станковой живописи XII—XIII вв. (К истории иконостаза). — «Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР», вып. XIII, 1946, стр. 67—76. То же: La scuola di Vladimir-Susdal: Due nuovi esemplari della pittura da cavalletto russa dal XII al XIII secolo (per la storia dell'iconostasi). — «Arte veneta», X, 1956, p. 9—18.
О методе работы в Рублевской мастерской. — «Доклады и сообщения филологического факультета МГУ», вып. 1. М., 1946, стр. 60—64.
Тинторетто. — БСЭ, т. 54, стб. 265—267.
Тициан. — БСЭ, т. 54, стб. 332—336.

1947

- Искусство Новгорода. М.—Л., 1947.
История византийской живописи, т. I—II. М., 1947—1948.
Шарден. М., 1947. То же: Chardin. Leipzig, 1965.
Тьеполо. — БСЭ, т. 55, стб. 430—431.

1948

- Росписи Сквородского монастыря в Новгороде. — В кн.: «Памятники искусства, разрушенные немецкими захватчиками в СССР». М.—Л., 1948, стр. 77—101.
Рецензия на книгу: Г. Недоши и И. Дионисий. М.—Л., 1947. — «Советская книга», 1948, № 6, стр. 113—116.

1949

- Рецензия на книги и статью: G. Millet and D. Talbot Rice. Byzantine Painting at Trebizond. London, 1936; H. Buchthal and O. Kurz. A Hand List of Illuminated Oriental Christian Manuscripts. London, 1942; K. Weitzmann. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest. — «Cazette des Beaux-Arts», 1944, I, p. 193—214. — «Византийский временник», II, 1949, стр. 360—373.

1950

- Барокко (совместно с М. А. Ильиным). — БСЭ, 2 изд., т. 4, стб. 254—261. То же: Der Barock. Berlin, 1954.
Царьградская лицевая псалтирь XI в. — «Византийский временник», III, 1950, стр. 211—218.

- Рецензия на книгу: E. T. de W a l d. The Illustrations in Manuscripts of the Septuagint, vol. III. Princeton, 1941. — «Византийский временник», III, 1950, стр. 302—304.
- Рецензия на книгу: И. М. Л е в и н а. Гойа и испанская революция 1820—1823 гг. Л., 1950. — «Советская книга», 1950, № 10, стр. 108—111.

1951

- Новые памятники византийской живописи XIV века. 1. Высоцкий чин. — «Византийский временник», IV, 1951, стр. 122—131.
- Против фальсификации истории культуры Возрождения. — В кн.: «Против буржуазного искусства и искусствознания». М., 1951, стр. 106—128.

1952

- Леонардо да Винчи. М., 1952.
- Леонардо да Винчи — художник. М., 1952
- Великий художник и ученый. — «Новый мир», 1952, май, стр. 214—224.
- Леонардо да Винчи. — «Советская книга», 1952, № 4, стр. 13—21.
- Великий художник. — «Огонек». 1952, № 16, апрель.
- Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. — «Византийский временник», V, 1952, стр. 178—190.
- К вопросу о «греческой манере», итало-греческой и итало-критской школах живописи (Против фальсификации истории позднейшей византийской живописи). — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР, 1952». М., 1952, стр. 152—200.

1953

- История русского искусства, т. I, М., 1953, разделы: Киевская Русь (стр. 95—110), Живопись и скульптура Киевской Руси (стр. 155—232), Культурное наследие Киевской Руси (стр. 298—300), Искусство западнорусских княжеств (совместно с Н. Н. Ворониным; стр. 303—329), Владимиро-Суздальская Русь (стр. 333—339), Скульптура Владимиро-Суздальской Руси (стр. 396—441), Живопись Владимиро-Суздальской Руси (стр. 442—504), Татарское иго и судьбы владимиро-суздальского искусства (стр. 523—525). То же: «Geschichte der russischen Kunst», Bd. I. Dresden, 1957.
- Васильевские врата 1336 года. — «Советская археология», XVIII, 1953, стр. 386—442.
- Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве. — «Византийский временник», VI, 1953, стр. 186—222.
- Этюды о Феофане Греке. I. — «Византийский временник», VII, 1953, стр. 244—258.
- Фрески Кастельсеприо (К критике теории Вейцмана о «Македонском Ренессансе»). — «Византийский временник», VII, 1953, стр. 359—378 То же: Gli affreschi di Castel-seprio (Critica alla teoria di Weitzmann sulla «Rinascenza Macedone»). — «Sibrium», III. 1956—1957, p. 87—102.

1954

- История русского искусства, т. II, М., 1954, разделы: Новгород Великий (стр. 7—15), Живопись и скульптура Новгорода (стр. 72—283), Псков (стр. 307—309), Живопись Пскова (стр. 340—373), Вклад Новгорода и Пскова в русское искусство (стр. 374—376), Заключение к первым двум томам (совместно с Н. Н. Ворониным; стр. 379—385). То же в кн.: «Geschichte der russischen Kunst», Bd. II. Dresden, 1958.
- Этюды о Феофане Греке, II: Феофан Грек и московская школа миниатюры 90-х годов XIV века. — «Византийский временник», VIII, 1954, стр. 143—165.
- Новгородская живопись последней трети XIV века и Феофан Грек. — «Советская археология», XXII, 1954, стр. 212—236.
- Памятник новгородской деревянной резьбы XIV века — Людогощенский крест (совместно с Н. Е. Мневой). — «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 4—5, 1954, стр. 145—166.
- Маэстро Паоло и современная ему венецианская живопись. — «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1954». М., 1954, стр. 298—314. То же: Maestro Paolo e la pittura veneziana del suo tempo. — «Arte veneta», VIII, 1954, p. 77—89.
- Герцен о Возрождении. — «Искусство», 1954, № 4, стр. 64—69.

1955

- История русского искусства, т. III, М., 1955, разделы: Искусство среднерусских княжеств XIII—XV веков (совместно с Н. Н. Ворониным; стр. 7—42), Возвышение Москвы и объединение русских земель вокруг Московского княжества (стр. 45—50), Живопись и скульптура великокняжеской Москвы (стр. 71—214), Дионисий и

его школа (стр. 482—541). То же в кн.: «Geschichte der russischen Kunst», Bd. III. Dresden, 1959.

Этюды о Феофане Греке, III: Иконостас Благовещенского собора.— «Византийский временник», IX, 1955, стр. 193—210.

Новые открытия в Софии Киевской (Доклад на X Международном конгрессе по византиноведению). М., 1955 (см. также «Byzantineslavica». XIX, 1958, p. 85—95).

То же: I mosaici e gli affreschi della cattedrale di Santa Sofia a Kiev.— «Corsi di cultura sull' arte revennate e bizantina». Ravenna, 1959, fasc. II, p. 123—135.

Un crocifisso firmato di Ugolino di Tedice.— «Paragone», n. 67, 1955, p. 3—13.

Проблема Возрождения в освещении ренессансных писателей и «просветителей». — В кн.: «Из истории социально-политических идей. Сборник статей к 70-летию академика В. П. Волгина». М., 1955, стр. 130—140.

1956

Происхождение итальянского Возрождения, т. I: Искусство Проторенессанса. М. 1956.

Выставка «Джорджоне и джорджонески» в Венеции.— «Искусство», 1956, № 1, стр. 56—69. То же: Giorgione e i giorgioneschi.— «Rassegna Sovietica», 1956, n. 3, p. 43—68.

Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской.— «Византийский временник», X, 1956, стр. 161—177.

La méthode de collaboration des maîtres byzantines et russes.— «Classica et Mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire», XVII, 1956, p. 75—90.

У истоков теории реалистического искусства Возрождения.— В кн.: «Материалы по теории и истории искусства». М., 1956, стр. 73—79.

Новый зарубежный труд по истории русского искусства (рецензия на книгу: G. Hamilton. The Art and Architecture of Russia. Harmondsworth, 1954).— «Искусство», 1956, № 3, стр. 69—74.

1957

Снеготорские росписи.— «Сообщения Института истории искусств АН СССР», вып. 8, 1957, стр. 78—112.

Неизвестный памятник флорентинской живописи дученто и некоторые общие вопросы истории итальянского искусства XIII века.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1956». М., 1957, стр. 383—459. То же: Un nuovo capolavoro della pittura fiorentina duecentesca.— «Rivista d'arte», XXX, 1955, p. 3—63.

Opere nuove e poco note di Cima da Conegliano.— «Arte veneta», XI, 1957, p. 39—52.

1958

СССР. Древние русские иконы. Нью-Йорк, 1958 (серия ЮНЕСКО «Мировое искусство»). Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века.— «Ежегодник Института истории искусств АН СССР. 1957». М., 1958, стр. 233—278.

Bizantino: Pittura.— «Enciclopedia universale dell'arte», vol. II. Venezia — Roma, 1958 col. 666—691.

Collections des étoffes anciens à l'URSS.— «Bulletin de liaison du Centre International d'études des textiles anciens». Lion, 1958.

1959

Происхождение итальянского Возрождения, т. II: Искусство треченто. М., 1959.

Новые данные о мозаиках и фресках Софии Киевской. Групповой портрет семейства Ярослава.— «Византийский временник», XV, 1959, стр. 148—169.

La Trinité d'André Roublev.— «Gazette des Beaux-Arts». 1959, II, p. 289—300.

Le opere di Pietro Antonio Solari in Russia ed i rapporti artistici italo-russi nel tardo Quattrocento.— «Arte e artisti dei laghi lombardi, I: Architetti e scultori del Quattrocento». Como, 1959, p. 423—440.

L'architecture en Russie du XI-e au XVII-e siècles.— «Les architectes célèbres», t. II. Paris, 1959, p. 44—54.

Новая энциклопедия искусств (рецензия на: «Enciclopedia universale dell'arte», vol. I—II. Venezia — Roma, 1958).— «Искусство», 1959, № 12, стр. 76—77.

1960

Мозаики Софии Киевской. М., 1960.

Фрески Старой Ладogi. М., 1960.

Андрей Рублев. М., 1960. То же: Rubl'ov. Budapest, 1963.

Приемы линейной стилизации в византийской живописи X—XII веков и их истоки (Доклад на XXV Международном конгрессе востоковедов). М., 1960.

1961

Феофан Грек и его школа. М., 1961.

Константинополь и национальные школы в свете новых открытий. — «Византийский временник», XVII, 1961, стр. 93—104. То же: Constantinopoli e le scuole nazionali alla luce di nuove scoperte. — «Arte veneta», XIII—XIV, 1959—1960, p. 7—24.

Живопись XI—XII веков в Македонии. — «XII^e Congrès international des études byzantines. Ochride, 1961. Rapports, V». Belgrade — Ochride, 1961.

Рецензия на книгу: Н. В u c h t a l. Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem. Oxford, 1957. — «Византийский временник», XVII, 1961, стр. 273—277.

1962

Russian Icons. From the Twelfth to the Fifteenth Century. New York, 1962 (в серии «A Mentor-UNESCO Art Book»).

1963

Древнерусские художники и методы их работы. — В кн.: «Древнерусское искусство XV — начала XVI веков». М., 1963, стр. 7—21.

Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи. — «Зборник радова Византолошког института», кн. VIII₁ (Mélanges G. Ostrogorsky, I). Београд, 1963, стр. 195—200.

Una nuova opera del Caravaggio: «La presa di Cristo all'orto». — «Scritti di storia dell'arte in onore di M. Salmi», vol. III. Roma, 1963, 275—285.

1964

Микеланджело. — В кн.: «Микеланджело. Жизнь, творчество». М., 1964, стр. 7—122.

Slavi centri e correnti: Introduzione; Centri russi. — «Enciclopedia universale dell'arte», vol. XII. Venezia — Roma, 1964, col. 591—596, p. 611—633.

Rublev. — Ibid., col. 123—125.

L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto medioevo. — «L'Oriente cristiano nella storia della civiltà». Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964, p. 661—669.

Una nuova Madonna lombarda e alcuni problemi del primo leonardismo a Milano. — «Arte lombarda», IX, 1964, p. 83—90.

Необоснованная атрибуция (рецензия на книгу: М. А. Г у к о в с к и й. Коломбина. Л., 1963). — «Искусство», 1964, № 9, стр. 71—72.

1965

Saggi sulla pittura veneziana dei sec. XIII—XIV, la maniera greca e il problema della scuola cretese, I—II. — «Arte veneta», XIX, 1965, p. 1—15; XX, 1966, p. 43—61.

О принципах научного каталога (рецензия на книгу: В. И. А н т о н о в а, Н. Е. М н е в а. Каталог древнерусской живописи XI — начала XVIII века, т. I—II. М., 1963). — «Искусство», 1965, № 9, стр. 66—71.

1966

Old Russian Murals and Mosaics. From the XIth to the XVth Century. London, 1966. Михайловские мозаики. М., 1966.

Андрей Рублев и его школа. М., 1966. То же: Andrej Rublev. Milano, 1966.

Пьеро делла Франческа. М., 1966.

Об одной новгородской иконе и ереси антитринитариев — В кн.: «Культура Древней Руси». М., 1966, стр. 111—122.

Appunti sul manierismo e tre nuovi quadri di Battista Naldini. — «Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di E. Arslan», vol. I. Milano, 1966, p. 581—590.

Рецензия на книгу: R. P a l l u c c h i n i. La pittura veneziana del Trecento. Venezia — Roma, 1964. — «Art Bulletin», XLVIII, 1966, стр. 119—121.

Рибера. — «Огонек», 1966, № 8, стр. 8—9.

1967

Storia della pittura bizantina. Ediz. ital. rielabr. e ampliata dall'autore. Torino, 1967.

Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. — «Византийский временник», XXVII, 1967, стр. 162—196. То же: Trois fragments d'épistyles peintes et le tempon byzantin. — «Δελτίον χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς εταιρείας» пер. Δ', τ. Δ'. Ἀθήναι, 1964, σελ. 117—143.

Новые фрагменты росписей из Старой Ладogi. — В кн.: «Культура и искусство Древней Руси. Сборник статей в честь М. К. Каргера». Л., 1967, стр. 77—81.

1968

О росписи Свфий Новгородской. — В кн.: «Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода». М., 1968, стр. 7—62.

Teofane il Greco. — «Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina». Ravenna, 1933, p. 179—200.

(составил В. Н. Граценков)