

**В.Н. Залеская, Ю.А. Пятницкий**  
**ВИЗАНТИЯ И ВИЗАНТИЙСКИЕ ТРАДИЦИИ**  
**(Памятники из фондов Эрмитажа и Русского музея.**  
**2 августа – 10 сентября 1991г.)**

К XVIII Международному конгрессу византистов в Георгиевском зале Государственного Эрмитажа была открыта выставка “Византия и византийские традиции”. Ее организаторы стремились показать как специалистам, так и широкой публике византийские и поствизантийские памятники из фондов, подавляющее большинство которых никогда прежде не выставлялось (рис. 1). Эти предметы – свыше 400 экспонатов (фрески, иконы, каменные рельефы, драгоценное шитье, разнообразные предметы прикладного искусства, печати–моливдовулы и монеты) – относились как к византийскому времени (IV–XV вв.), так и к османскому периоду вплоть до конца XIX в. Столь же впечатляющим был и территориальный охват. Здесь можно было видеть коптские ткани и фрески афонских монастырей, итало-византийские мраморные рельефы и несторианское надгробие из Центральной Азии, эфиопский бронзовый крест и палестинские перламутровые раковины-иконки.

Собственно “Византия” была представлена немногими, преимущественно выдающимися произведениями искусства, которым в силу тех или иных причин, в основном из-за крайне ограниченных экспозиционных возможностей, не нашлось места ни в Эрмитаже, ни в Русском музее. Таковы, например, бытовавший на Афоне бронзовый лампадофор VI в., навершие епископского посоха из Херсонеса того же времени, резанная из яшмы каменная с изображением Иоанна Предтечи (XI в.), шитый золотыми и серебряными нитями тканый пояс (XIV в.), принадлежавший одному из Бранковичей, родственников сербских королей из династии Неманичей. Любопытно отметить, что увидевшая этот предмет специалистка по средневековому текстилю Г. Гренджер-Тейлор тут же признала в нем другую половину того же пояса, который был куплен на аукционе в 1989 г. Британским музеем. Последний происходит из швейцарского собрания Иклэ, хранящаяся же в Эрмитаже часть пояса в начале XX в. находилась в собрании Р. Мартина, купившего его в Стамбуле. Среди образцов иконописи, бесспорно, ведущее место занимало “Воскрешение Лазаря”, любезно предоставленное Русским музеем. Сочная живопись, твердый рисунок, редкие иконографические детали выделяли эту икону. Хорошая сохранность живописной поверхности и тщательная расчистка (реставратор С.И. Голубев) ставят ее в один ряд с наиболее интересными памятниками эпохи Палеологов. Датировка этой иконы небесспорна. Одни исследователи определяют время ее создания 70–80-ми годами XVI в. (С.И. Голубев), другие – началом XV в. (В.Н. Лазарев), третьи предлагают компромиссный вариант – вторая половина XIV – начало XV в. (И.Д. Соловьева). Нам же представляется, что мы имеем дело с произведением своеобразного “палеологовского маньеризма”. В нем уже проявились шаблонность поз и приемов, стереотипность ликов, а пространственная многоплановая архитектура и разбросанные по

поэму цветы находят параллели в искусстве развитого XV в. Несмотря на отход от классических форм раннего XIV в., перед нами первоклассный памятник, свидетельствующий о непрерывном развитии византийской живописи.

Разнообразие экспонатов позволяло показать византийские традиции в двух планах: на примерах памятников византийского времени, созданных за пределами собственно границ империи, но сохранивших, правда, в своеобразной переработке, стиль и иконографию византийских образцов; во-вторых, обратившись к тому культурному наследию, которое характеризует “Византию после Византии” во всем ее временном диапазоне и глобальном охвате. То, что византизм как художественное явление обладал огромной притягательной силой, показывали варварские – “сарматские” (находки у села Лучистое близ Алушты) и аланские – подражания византийским ювелирным изделиям, коптское бронзовое литье и каменная пластика, крымская керамика XIII–XIV вв. из Херсонеса и Солхата, несторианские памятники из Центральной Азии. К последним относилось представленное на выставке серебряное блюдо с евангельскими сценами – Вознесением, Распятием и женами-мироносицами у гроба Христа, – сопровождаемыми сирийскими надписями. В изображениях на этом сосуде, в целом следующих традиционной сирийской иконографии, в сценах Вознесения и Распятия отсутствует Богородица, что соответствовало несторианской доктрине, отрицавшей ее причастность к божественной сути Христа. Ошибки в сирийских надписях и “ковровый” рисунок одежд представленных персонажей могут указывать на то, что данная несторианская община состояла не из сирийцев, но из принявших христианство этого толка представителей тюркских народов Средней Азии, вероятнее всего тюрок Семиречья.

Подавляющее большинство экспонатов относилось к поствизантийскому времени и давало возможность рассказать о культуре и искусстве христианских народов бывшей турецкой империи Османов: греков, болгар, сербов, молдаво-валахов, арабоязычных христиан Сирии и Палестины, египтян-коптов. Каждый из этих регионов, некогда бывших частью великой империи, имел свою политическую историю и свою культуру, корни которой уходили в глубь веков.

Оформление выставки и распределение материала были выполнены главным художником Эрмитажа В.А. Павловым и сотрудниками экспозиционно-оформительского отдела. Региональное деление материала позволило создать несколько локальных зон и акцентировать внимание зрителя на наиболее художественно значимых произведениях. В первой зрительной зоне акцентированные направленными лучами света выделялись малоазийские и сиро-палестинские памятники (шита золотом и серебром плащаница – вклад в мелькитский монастырь Баламенд; киликийские серебро); по другую сторону зала им противостояли сербские иконы XVI–XVII вв., резное дерево в драгоценных оправах и шитье. Вторая зрительная зона открывалась монументальными иконами XV в. Знамением и Христом Пантократором, беломраморным рельефом XIII в. “св. Георгий Моромилит”, с которыми соседствовала резная перламутровая икона с изображением Вознесения – дар приезжавшего в Петербург в 1910 г. иерусалимского патриарха Дамиана – видимо, из мастерской арабского художника-самоучки Бешара-Исса-Зугба родом из Вифлеема. Согласно греческой надписи, эта икона предназначалась наследнику русского престола Алексею. С другой стороны зала, в составе молдаво-влахийского региона выделялись иконы с резными золочеными обрамлениями, серебряные чаши XIV в. из Дубровника и Болгарской Македонии и резанная из кости русская икона московской школы XVI в. с изображением Похвалы Богородицы в золотой с чернью расписной эмалью и 43 рубинами оправе. Помимо художественных достоинств, этот памятник любопытен и как исторический источник по русско-румынским связям рубежа XVII–XVIII вв. Эта икона была послана в Бухарест в качестве посольского подарка

великому спатарю Михаю из династии Кантакузиных. Румынские Кантакузины дважды в истории Валашского княжества занимали престол господаря. По распоряжению спатаря Михая и его второй жены Феодоры этот присланный из Москвы дар был богато украшен, к нему приобщили мощи св. Евфимия Великого и икону вложили в соименный мученику храм в Фундени Домней в Бухаресте. После казни Михая и его ближайших родственников в Стамбуле в 1716 г. за контакты с Петром I с целью провозглашения независимости Валахии под протекторатом России, семейная реликвия Кантакузиных оказалась в руках их родственников, которые во второй половине XVIII в. перешли на русскую службу, и, таким образом, русская икона XVI в. в оправе валашского мастера вернулась на родину.

В центре зала, разделяя его пополам, были смонтированы соединенные вместе четыре стеклянных куба, где размещались археологические находки из Крыма и Кавказа, нумизматика и сфрагистика, памятники греко-русских культурных связей (рис. 2).

На выставке было представлено несколько редчайших для советских собраний икон, связанных с латинскими государствами Средиземноморья, возникшими вследствие крестовых походов и взятия Константинополя в 1204 г. Ко второй половине XIII в. относится створка складня с изображением св. Феодора Стратилата. Живопись покрывает обе стороны створки: на лицевой – св. воин в рост, на обороте – процветший крест. Сохранились и подлинные металлические кованые крепления. В настоящее время полностью раскрыт реставратором Эрмитажа Т.Д. Чижовой крест на оборотной стороне, сделаны пробные расчистки на лицевой. Живопись на обеих сторонах исполнена по тонкому синеватому грунту охрами разных оттенков, с включением аурипигмента, применением сажи и белил. Особенности грунта и набор красок свидетельствуют о провинциальном центре изготовления данного памятника. Аналогичный грунт был применен в македонской иконе конца XIV – начала XV в. “Св. Анастасия” (Эрмитаж). Удлиненных пропорций красно-коричневый крест, с круглыми дисками на концах, обвит зелеными побегими. По сторонам перекрестия традиционные монограммы: IC XC NI KA. Пробная расчистка на лицевой стороне выявила геральдическую лилию на конце ножен меча, что свидетельствует о латинизированной культуре центра изготовления иконы. Хотя окончательные выводы можно будет сделать лишь после полного раскрытия иконы, рискнем высказать предположение, что икона была создана в Македонии (Солунское королевство) во второй половине XIII в. (ради осторожности можно увеличить хронологические рамки до начала XVI в.). Такой датировке не противоречат особенности надписей, вооружения, характер доспехов и иконографический тип святого. Как на отличительную черту следует указать на красный нимб вокруг головы святого.

Более определенно следует говорить об иконе “Св. Мамант” конца XV–XVI вв., характеризующей специфическую греко-латинскую культуру Кипра. Икона иллюстрирует местную кипрскую легенду о св. Маманте, укотившем не только свирепого льва, но даже сборщиков налогов. Коленопреклоненная фигура заказчика-донатора, в модном западноевропейском платье, сочетается с византинизирующей иконографией и отражает особенности смешанной художественной культуры острова. К Кипру, на основании параллелей в декорировке нимбов, были отнесены две монументальные парные иконы: “Христос Пантократор” и “Богоматерь Одигитрия” (последняя экспонировалась на выставке “Из коллекций Н.П. Лихачева”). Хотя они датируются первой половиной XV в., но строгостью форм, выверенностью пропорций, внутренней сосредоточенностью образов, сложностью технических приемов отражают традиции византийской константинопольской живописи XIV в.

Проблема взаимодействия искусства Византии и Италии в различные временные периоды была показана на целой группе памятников. Отдельную витрину составляли произведения XIII – первой половины XV в. “Богоматерь с младенцем” XIII в., ко-

тору некоторые исследователи приписывают флорентийскому художнику эпохи дученто – “Мастеру Святой Агаты”, является ярким образцом “греческой манеры” – стилия, сложившегося на почве Италии в результате слияния романских, отчасти готических и византийских элементов. К итальянским византизирующим произведениям XIII в. относятся и два беломраморных рельефа: “Св. Анна” и созданный в Венеции “Христос с апостолами Петром и Павлом”. Небольшой фрагмент полиптиха с изображением Иоанна Предтечи и неизвестного святого может быть отнесен к мастерской Паоло Венециано (сер. XIV в.) и отражает новый этап взаимодействия двух великих культур.

В XV в. формируется так называемая итало-греческая школа живописи. Произведения этой школы, главными центрами которой были Крит, Ионические острова и Адриатика, основываются на поздней палеологовской иконописи.

Ведущую роль в этом художественном направлении играло искусство Венеции. Именно в этом крупнейшем центре не только итальянского Возрождения, но и поствизантийского мира работали почти все значительные греческие мастера. Отсюда они черпали новые иконографические темы, колористические соотношения и технические приемы. В греческих мастерских Венеции были созданы представленные на выставке “Деисус” и “Христос в терновом венце” (оба XVI в.). Последняя икона является своеобразной репликой образа из венецианской церкви Сан-Дзаккария (ныне в собрании Эрмитажа). Насыщенный глубокий цвет пурпурного одеяния, слегка разряженный в освещенных участках, настолько характерен для художественной культуры жемчужины Адриатики, что не вызывает сомнения источник колористических заимствований греческого мастера. Нередко греческие мастера просто копируют в иконной технике произведения итальянских художников, как показанная на выставке “Пьета” XVI в. с картины Дж. Беллини.

С Венецией тесно связано искусство Крита, ставшего после 1453 г. прибежищем для эмигрировавших греков. Уже в XV в. здесь работают мастера из Константинополя. К творчеству одного из ведущих художников Крита – Андреасу Ритзасу (основателю крупнейшей критской мастерской и целой династии иконописцев) может быть отнесена “Богоматерь Страстная” (вторая половина XV в.). Тончайшая живопись личного письма, словно драгоценной оправой, окружена эмалевой полихромностью одеяний. Освобожденная от загрязнений реставратором Эрмитажа Т.П. Алешиной, живопись иконы вновь засверкала первозданной красотой. Иконографический тип “Страстной Богоматери” станет одним из самых излюбленных и популярных в поствизантийском искусстве. По-видимому, и из мастерской А. Ритзаса вышло немало таких произведений, к которым следует отнести эрмитажную икону. Однако, несмотря на определенную массовость, серийность, они еще продолжают сохранять высокий уровень искусства. Они еще не поражены ремесленной шаблонностью позднейших произведений.

К высокохудожественным образцам поствизантийской иконописи, бесспорно, относится триптих из б. собрания А.П. Базилевского (первая половина XVI в.). Его блистательный колорит, классическая выверенность пропорций, миниатюрная техника письма напоминают прославленные византийские эмали.

В поисках заказов критские мастера разъезжают по всему Средиземноморью, чутко реагируя на вкусы заказчиков и местные традиции. Все чаще в их произведениях преобладают итальянизирующие элементы (в одеждах, аксессуарах, пейзажах, орнаментированных нимбах, широком применении цветных лаков), но в подписях они неизменно подчеркивают свое греческое происхождение и связь с Критом. Мастер XVII в. иерей Стилиану ставит свою подпись на настолько итальянизированном “Поклонении пастухов”, что можно указать прямые заимствования отдельных фигур у Бассано и Веронезе. Рассчищенное специально для выставки Т.Д. Чижовой,

это произведение любопытно с технической стороны: греческий иконописец широко применяет цветные лаки, в некоторых фрагментах он использует промежуточное лаковое покрытие, по которому продолжает разделку формы. Подобные приемы наглядно показывают, сколь осторожно следует подходить к расчистке итало-греческих икон, разрушающих наши привычные стереотипы об иконной технике. Среди подписных произведений выделялись “Чудо св. Димитрия” Донато Бизамани (XVI в.), “Христос Пантократор на троне” Иакона Дарона (первая половина XVII в.), “Св. Екатерина” Филофея Скуфоса (60-е годы XVII в.), “Погребение Иоанна Богослова” Ильи Мосхоса (1653 г.), “Св. Афанасий” Георгия Хризолуриса (1749 г.). Все они представляют большую редкость в советских собраниях, отличаются высоким качеством, интересной иконографией и заслуживают специальных монографических исследований по каждой из этих икон. Следует упомянуть, что одновременно с выставкой в Георгиевском зале Зимнего Дворца в Санкт-Петербурге была устроена выставка “Из коллекций академика Н.П. Лихачева”, на которой Эрмитаж представил значительную часть итало-греческих икон из своих фондов, в том числе большое количество подписных икон.

Другое, ведущее направление поствизантийской живописи связано с искусством материковой Греции и славянских стран Балканского полуострова. Оно более консервативно и сознательно ориентируется на традиции поздневизантийской живописи. Вместе с тем в них явственно проявляются черты местных национальных школ. Следует отметить, что большинство икон этого направления, представленных на выставке, происходит с Афона. Значительное количество этих памятников относится к XV в., что дало возможность показать переход от собственно византийских произведений к поствизантийским.

Любопытным комплексом сгруппировались иконы, условно связываемые с культурой Македонии. Впервые был соединен разрозненный в 1930-е годы зеленофонный праздничный чин, происходящий из скита св. Ильи на Афоне. Повышенная экспрессия, угловатость линий и резковатый колорит выдают руку провинциального мастера. Утрачивая классическую выверенность пропорций, благородство колорита и техническую сложность, подобные памятники подкупают чистотой непосредственного восприятия, искренним сопереживанием и наивной религиозностью. Датируя его в широких границах концом XIV – первой половины XV в., мы сознательно расширяем датровку, поскольку такие произведения могли создаваться уже в конце XIV в. в провинциальных центрах.

Любопытна история атрибуции краснофонного “Св. Николая Чудотворца” второй половины XIV – начала XV в. из собрания Русского музея. В свое время этот памятник был отнесен Э.С. Смирновой к искусству Новгорода. Отметив многочисленные отличия его от собственно русских произведений, исследовательница все же, апеллируя к внутренней просветленности и лиричности образа, приписала, хотя и со знаком вопроса, эту икону новгородскому мастеру. Выявленные нами дополнительные сведения по истории бытования этой иконы, привезенной в 1860 г. П.И. Севастьяновым с Афона, позволили ввести его в круг охридских краснофонных икон XIV–XV вв.

Иной характер имеет средник складня с изображением Христа Пантократора, выдержанный в классических палеологовских традициях. Однако подчеркнутая стилизация личного письма, геометрическая угловатость форм, цветовая гамма с характерным оливковым фоном указывают уже на XV в. По-видимому, икона создана на севере Греции, скорее всего в Солуне или непосредственно на Афоне.

Ретроспективные тенденции, столь характерные для поствизантийской живописи XVI в., нашли отражение в “Деисусе со святым Миной”, “Пророке Данииле” (ГРМ, вероятно, сербский мастер), небольших образах “Св. Онуфрий и Петр” и “Иоанн Предтеча с усекновенной главой”.

Иконопись Болгарии представлена была исключительно памятниками эпохи национального Возрождения (XVIII–XIX вв.). Триптихи Трявненской, Самоковской и Банской школ с их примитивным рисунком и ярким, даже пестрым колоритом являлись одно из характерных течений болгарской живописи этого времени.

Живопись Сербии была представлена памятниками более высокого класса. Одним из выдающихся произведений, показанных на выставке, была икона “Иоанн Предтеча с избранными святыми и житийными сценами на полях”, которая была нами отнесена к придворной мастерской сербских “кравлей” конца XIV в. В среднике изображен Иоанн Предтеча в рост, выдержанный в классических византийских традициях с уравновешенной композицией, тонкими колористическими переходами и многослойностью живописи. Поля иконы декорированы резным золоченым орнаментом, львиной маской, цветочными бутонами, виноградной гроздью, В розетки между побегамы вкомпонованы живописные сцены из жизни святого. По углам, в резных бутонках, помещены полуфигуры избранных святых. Живопись полей находит аналогии в сербских миниатюрах конца XIV столетия и выполнена в эскизной, упрощенной манере с резкими акцентами. Высокий рельеф резьбы и некоторые детали композиционного оформления полей сродни произведениям палеологовского времени. Вместе с тем икона обладает столь яркой индивидуальностью, что бесспорно является заказным произведением. Можно предположить, учитывая ее происхождение с Афона, что она была вкладом сербских правителей в один из монастырей Святой Горы.

К классическим образцам сербской живописи первой половины XVII в. могут быть отнесены алтарные врата с изображением Благовещения на створках. Уверенная компоновка, точный рисунок, блистательный колорит позволяют связать это произведение с мастерской Георгия Митрофановича – одного из ведущих мастеров сербского искусства этого времени. Более ранним временем, скорее всего концом XVI в., датируется фрагмент эпистилия с полуфигурами апостолов. Принадлежа к тому же течению, что и врата, он отличается большей мягкостью и лиричностью: краски не пылают такой интенсивной насыщенностью, рисунок не столь резко подчеркнут, в образах нет такой динамичной напряженности.

Определенные точки соприкосновения с сербским искусством имеют иконы Молдово-Валахии. На выставке были представлены три праздника: “Благовещение”, “Введение во храм”, “Успение”; повторяя старые иконографические образцы XVI в., в свою очередь ориентированные на византийское палеологовское искусство, они являются ярким примером сохранения традиций в провинциальных иконописных мастерских. Лишь отдельные детали, колорит, шаблонность приемов, особенности надписей выдают время и центр изготовления этих памятников.

К выставке был издан путеводитель, который его авторы считали необходимым посвятить светлой памяти А.В. Банк.