

А. В. БАНК

**НЕКОТОРЫЕ СПОРНЫЕ ВОПРОСЫ В ИСТОРИИ
ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА**

Настоящая статья не претендует ни на привлечение каких-либо новых фактических данных, ни на окончательное решение хотя бы некоторых из основных проблем истории византийского искусства. Она ставит себе целью лишь привлечь внимание советских византиноведов, и в частности историков искусства, к некоторым теоретическим вопросам, без решения которых не может быть по-настоящему плодотворна ни чисто исследовательская, ни, особенно, научно-популярная работа.

Ни для одного историка-марксиста не может подлежать сомнению прогрессивный характер феодального общества по сравнению с предшествовавшим ему рабовладельческим. Но если это ясно в отношении экономического строя общества, то применительно к ряду надстроечных явлений возникают некоторые трудности и проистекающие из них разногласия; это, в частности, относится к вопросам искусства.

Ф. В. Константинов прямо заявляет, что «экономический базис общества нельзя отождествлять с уровнем развития производительных сил, как это делают вульгарные материалисты, представители так называемого «экономического материализма», и другие упрощенцы, механически сопоставляющие развитие искусства с уровнем экономического развития общества. Чем выше ступень развития производства, говорят они, тем выше должна быть и ступень развития искусства. Исходя из этого, они ставят средневековое феодальное искусство «выше» классического искусства древней Греции, декадентское разлагающееся искусство эпохи империализма считают «выше» искусства эпохи Возрождения. Это, конечно, вздор»¹.

Нет необходимости спорить с Ф. В. Константиновым в его общей оценке вульгаризаторов марксизма, однако сам он тоже допускает ошибку: нельзя сопоставлять сложный и спорный вопрос о соотношении искусства разных формаций и бесспорный процесс полной деградации идеологии капиталистического общества эпохи империализма по сравнению с периодом ее зарождения и бурного расцвета. Общеизвестно, что «духовная жизнь общества является отражением условий его материальной жизни»². «Новые общественные идеи и теории, — указывает И. В. Сталин, — возникают лишь после того, как развитие материальной жизни общества поставило перед обществом новые задачи. Но после того, как они возникли, они

¹ Исторический материализм. Под общей редакцией Ф. В. Константинова. Госполитиздат, 1950, стр. 595.

² И. Сталин. Вопросы ленинизма. Госполитиздат, 1952, стр. 585.

становятся серьёзнейшей силой, облегчающей разрешение новых задач, поставленных развитием материальной жизни общества, облегчающей продвижение общества вперёд»¹. Не всегда правильно ставить вопрос о том, «выше» или «ниже» было искусство одной формации по сравнению с другой: зарождаясь в недрах старого строя, оно формировалось в борьбе и должно было создавать и создавало новые качества. Вопрос об этих новых качествах и должен служить предметом исследования советских ученых, в частности применительно к феодальному обществу.

Нам очень хорошо известно, что становление феодального общества (особенно в Западной Европе) сопровождалось на первых порах значительным разрушением производительных сил. Нельзя отрицать, что в это время имела место и утрата мастерства в исполнении художественных произведений. Бесспорно, что идеология феодального общества, насквозь проникнутая религиозным мирозерцанием, сковывала свободное творчество и препятствовала наблюдению жизни, но при всем том нельзя отрицать, что величайшие произведения искусства средневековья, и в частности византийского (будь то храм Софии в Константинополе или мозаики в Дафни, икона Владимирской богородицы или рукописи с миниатюрами X—XI вв.), способны оказывать сильное эмоциональное воздействие и в наши дни. В чем сила этого искусства? В достаточной ли мере вскрыты нашей советской наукой движущие причины его развития?

Советские исследователи проделали значительную работу по изучению византийского искусства, подвергнув при этом критическому освоению и немалое наследие дореволюционной русской науки, игравшей, как известно, крупнейшую роль в развитии мировой византистики. Однако на вопрос об историческом значении византийского искусства и его движущих силах наши исследователи, как специалисты, так и те, кто по характеру своей работы соприкасается с этими проблемами, отвечают довольно разноречиво, а в конечном счете не очень убедительно.

Одной из распространенных точек зрения, особенно в научно-популярной литературе, в общих курсах и т. п., является представление о Византии, как об «обломке старых римско-эллинистических политических и культурных форм»². В результате этого ценность византийского искусства признается лишь постольку, поскольку в нем живут античные традиции, к тому же иногда ошибочно отождествляемые с реализмом.

Однако в советской исторической науке встречаются и иные, гораздо более глубокие оценки. Так, например, М. В. Левченко, критикуя Г. А. Острогорского, совершенно правильно отмечает: «Нельзя отрицать значения и важности эллинистических культурных традиций так же, как и эллинистических корней византийской хозяйственной системы, но отождествлять византийскую культуру с античной культурой, считать первую простым осколком последней, лишать Византию самостоятельного творческого развития — значит впасть в явное противоречие с исторической действительностью»³.

Д. С. Лихачев⁴ полагает, что «со сменой исторических формаций новый господствующий класс очень часто прибегает к идеологическим формам воздействия на эксплуатируемые классы, частично заимствуя эти

¹ И. Сталин. Вопросы ленинизма. Госполитиздат, 1952, стр. 586.

² Г. Недошивин. Рецензия на книгу В. Н. Лазарева «История византийской живописи». «Искусство», 1950, № 1, стр. 83.

³ М. В. Левченко. Рецензия на книгу G. Ostrogorsky. Geschichte des Byzantinischen Staates. ВВ, т. II, 1949, стр. 323—324.

⁴ Д. С. Лихачев. Исторические предпосылки возникновения русской письменности и литературы. ВИ, 1951, № 12, стр. 49.

формы идеологического воздействия у господствующего класса предшествующей формации. Так было при смене рабовладельческой формации феодальной и феодальной формации капиталистической.

Одним из крупнейших факторов создания феодальной литературы Южной и частично Западной Европы являлось наследие античности, служившее материалом для создания новой классовой литературы феодалов.

Враждебная античной языческой культуре церковь была вместе с тем ее активной хранительницей и пропагандистом в той ее части, которая могла способствовать утверждению классового господства феодалов».

Л. А. Мацулевич в работах, посвященных изучению ранне-византийского прикладного искусства, Е. Э. Липшиц в докладах, еще не нашедших достаточного отражения в печати, и особенно В. Н. Лазарев в книге «История византийской живописи», не отрицая роли античного наследия в византийском искусстве, пытаются определить сущность и историческое значение самого византийского искусства, не применяя к нему прежде всего античных критериев.

Советские историки-византинисты постепенно все с большей отчетливостью прослеживают на значительном числе письменных источников особенности развития византийского феодализма. Одной из таких весьма существенных черт является проблема длительного изживания рабовладельческого уклада, игравшего тормозящую роль в развитии общества. Это наложило, как известно, свой отпечаток на ряд надстроечных явлений: форму государства, особенности права и т. п. Отсюда возникает вопрос: насколько правомерно, — учитывая всю специфику законов развития искусства, — определять художественное значение византийского искусства, исходя прежде всего из античных традиций? Правильно ли считать, что именно искусство, опиравшееся на античные традиции, отражало объективную действительность на всем протяжении существования византийской культуры? ¹

Не может подлежать никакому сомнению, что Византия (наряду со странами так называемого арабского Востока) сыграла огромную роль в деле передачи элементов античной культуры, будь то в области литературы или философии, образованности или искусства. «В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстал новый мир — греческая древность...» ². Бесспорно, в частности, и то, что многое в мастерстве византийских художников, особенно константинопольских, и в живописи, и в некоторых видах прикладного искусства, было воспринято от античности и имело большое значение для последующего развития.

Вместе с тем представляется а priori неправомерным рассматривать античные традиции в искусстве Византии под одинаковым углом зрения на всех этапах ее развития. Весьма спорным можно считать взгляд некоторых историков искусства на использование античных художественных образов и форм, как на явление, осуществляемое всегда передовыми общественными кругами, и тем более спорными — попытки отождествлять эллинистические традиции с народными.

Ф. Энгельс указывает, что «во всех... областях идеологии традиция является великой консервативной силой. Но изменения, происходящие в этом западе предстаний, определяются классовыми, т. е. экономическими, отношениями людей, делающих эти изменения» ³.

¹ Г. Недошивин. Указ. соч., стр. 81.

² Ф. Энгельс. Дialeктика природы. Госполитиздат, 1950, стр. 3

³ К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, г. II. М., 1948, стр. 380.

При оценке роли традиций следует учитывать, таким образом, различные возможности их использования. В частности, и в области византийского искусства мы должны тщательно исследовать те памятники, в которых античные традиции подверглись творческой переработке в соответствии с передовыми художественными устремлениями; но не следует забывать, что в некоторых случаях механическое воспроизведение старых образцов являлось выражением идеологии отмирающих классов и задерживало ход исторического развития.

В самом деле, как известно, первый усиленный приток античных форм в так называемое раннехристианское искусство наблюдается в период, непосредственно следующий за победой христианства, когда последнее выступило в качестве признанной государством господствующей религии. Между тем, как в форме, так и в содержании живописи катакомб были принципиальные отличия от господствующих форм официального римского искусства. Живопись катакомб свидетельствует о зарождении в недрах старого рабовладельческого общества элементов нового мировоззрения, развившегося в дальнейшем в обществе феодальном. Использование старых зданий римских базилик, так же, как внесение принципов эллинистического иллюзионизма в живопись или мозаичное убранство храмов, придание чисто светского облика христианским персонажам и т. п., свидетельствует с полной отчетливостью о возвращении к античному наследию в связи с изменением социальной базы христианства; принявшая христианство рабовладельческая знать пользуется старыми формами идеологического воздействия. На этом — самом раннем — этапе становления феодальных форм идеологии наблюдается борьба зарождающихся средневековых форм искусства со старыми, отживающими. Таковую борьбу прослеживали исследователи уже в несколько более ранний период, анализируя фаумский портрет; ее можно наблюдать в области позднеимперской скульптуры, в живописи Дура-Эвросос, Пальмиры и др.

Эта борьба не прекращается и в последующее время. Нельзя согласиться с автором статьи о византийской литературе в VIII т. второго издания БСЭ, который пишет: «Марксистско-ленинское учение об общественно-экономических формациях дало возможность советским историкам четко показать, что период оформления феодализма в Византии начинается с VII в. В связи с этим всю литературу Восточно-Римской империи IV—VI вв. следует относить не к средневековой литературе, а к античной — это последний, завершающий этап литературы рабовладельческого общества» (стр. 41—42). Если элементы феодального мировоззрения слагаются в недрах рабовладельческого общества в более ранний период, то наличие их в V—VI вв., в частности, в области искусства, не подлежит никакому сомнению: ни храм св. Софии в Константинополе, ни равеннские мозаики, ни Евангелие Раввулы или так называемый Россанский кодекс, ни некоторые серебряные предметы из собрания Эрмитажа не могут рассматриваться как произведения искусства, безоговорочно отражающие идеологию рабовладельческого общества. Жестокий кризис рабовладельческого строя сопровождался ломкой старых форм искусства, в борьбе с которыми возникало новое, феодальное. Отрывочные сведения, которые мы имеем об искусстве VI—VII вв., — ибо число дошедших до нас памятников этого периода необычайно мало, — не дают возможности проследить с достаточной четкостью конкретные формы этой борьбы. Но едва ли случайным можно считать, что традиционное использование эллинистических форм и образов имело особое распространение в тех городских центрах, где процесс ломки отживающих форм рабовладельческого общества шел замедленными темпами (об этом свидетельствуют мозаичные полы Антиохии, рукописи из

Александрии, в известной мере никейские мозаики и т. д.). В то же время в тех областях Византийского государства, которые развивались иным путем, где воздействие оседавших варваров содействовало скорейшему формированию феодализма (как, например, в Равенне, Фессалонике и др.), становление элементов средневекового искусства было более интенсивным. В какой-то мере можно прощупать и сосуществование различных художественных тенденций в памятниках искусства, происходящих из одного или из близких центров (таковы константинопольские серебряные изделия, коптские ткани, сирийские миниатюры и др.).

При определении исторической прогрессивности средневекового искусства не следует смешивать понятие «прогрессивность» с другим понятием — культурное наследие. Несмотря на то, что мы в соответствии с нашими эстетическими воззрениями порой больше ценим те произведения византийского искусства, которые цепко держались за созданные античностью формы, эти памятники не были отражением современной им действительности, они, особенно на первых порах, не порождались прогрессивными общественными силами, и будущее было не за ними. Они не соответствовали основной тенденции слагавшегося феодального общества. Д. С. Лихачев, как мне кажется, правильно констатируя наличие старых форм идеологического воздействия в период смены формаций, ошибочно приписывает их новому господствующему классу. Ни в период смены феодальной формации капиталистической, ни при смене рабовладельческой формации феодальной носителем старой идеологии (во всяком случае на первых порах) не был новый господствующий класс — она отражала взгляды недобитых слоев отживавшего класса. Следует согласиться с П. Ф. Юдиным, который, опираясь на учение классиков марксизма-ленинизма, констатирует: «В классовой борьбе каждого общественного строя участвуют представители отживших классов, продолжающих еще цепляться за жизнь и бороться против победившего мира»¹.

У нас нет прямых оснований для распространенного мнения, будто бы «положительное влияние иконоборчества на искусство проявлялось в том, что оно побудило художественную мысль вернуться к эллинистическим, особенно александрийским, образцам»². Имеющиеся в распоряжении исследователей материалы свидетельствуют, что в период иконоборчества имело место распространение восточных форм и несомненно усилилось влияние элементов народного искусства. В. Н. Лазарев, а затем Е. Э. Липшиц определили народные, «плебейско-демократические» черты в памятнике, созданном в период, непосредственно следующий за иконоборческим — в так называемой Хлудовской псалтири. Та же Е. Э. Липшиц в известной мере вскрыла демократические корни этого художественного направления³.

Если даже согласиться с тем, что возврат к эллинистическим образцам действительно имел место в это время, то едва ли он мог приобрести исторически-прогрессивное значение в условиях формирования феодальной идеологии. Еще в меньшей мере можно принять то положение, что «художественная жизнь эпохи иконоборчества носит характер эллинистически-

¹ П. Ф. Юдин. Значение труда И. В. Сталина по вопросам языкознания для развития общественных наук. Вопросы диалектического и исторического материализма в труде И. В. Сталина «Марксизм и вопросы языкознания», изд. 2-е. АН СССР, 1951, стр. 133.

² Б. Т. Горянов. Иконоборческое движение в Византии. ИЖ, № 2, 1941, стр. 77.

³ См. тезисы доклада Е. Э. Липшиц «Об исторических корнях некоторых художественных течений IX в.». (Тезисы докладов Сессии Отделения истории и философии 27—28 чюбря 1947 г., посвященной вопросам византиноведения, стр. 23—24).

римского романтизма (!? — А. Б.), резко выступившего против законченно-феодалной эстетики»¹. Такое определение (в известной мере позаимствованное автором у М. В. Алпатова, рассматривающего все византийское искусство как попытку создать «романтическое искусство», не порывая с античной основой «искусства идеала»²) не только грешит субъективизмом и модернизацией, но и просто противоречит исторической действительности, хотя бы по одному тому, что для данного периода преждевременно предполагать «законченно-феодалную эстетику». Она еще только зарождалась, приобретая более или менее отчетливые формы лишь к IX—X вв. Именно в IX—X вв. устанавливается так называемый крестово-купольный тип культовых построек в архитектуре и вырабатывается система храмовой росписи (в так называемой Новой церкви Василия I в Константинополе), быть может, отражающие в художественной практике черты новой средневековой эстетики. Поскольку до нашего времени не дошли мозаики Новой церкви, нет возможности судить о характере их исполнения. Возможно, что, подобно несколько более поздним мозаикам храма Софии в Константинополе, они во многом сохраняли эллинистические традиции, творчески переработанные художниками.

С наибольшей полнотой и отчетливостью классические формы византийского феодального искусства зафиксированы в памятниках XI—XII вв.; примерно на этот же период приходится и окончательное вытеснение рабовладельческого уклада.

К X в., как известно, относится то направление византийского искусства, которое В. Н. Лазарев называет неоклассицизмом. Точное копирование эллинистических образцов, особенно хорошо известное в области книжной миниатюры, а также в резьбе по слоновой кости, правильно характеризуется В. Н. Лазаревым как «полное ретроспективизма» глубоко реакционное явление³. Не следует забывать, что кажущийся реализм этих памятников проистекает не из непосредственного наблюдения мира, а из повторения, иногда из рабского подражания старым образцам. Можно ли видеть в таком обращении к прошлому черты прогрессивности? Можно ли усматривать в нем нечто, хотя бы в самой отдаленной степени напоминающее явления, характерные для эпохи Возрождения в Италии? Есть ли основания считать, что в условиях победы феодального строя с его специфической идеологией данное направление уже расшатывало средневековое общество? Не подлежит сомнению, что на все эти вопросы следует отвечать отрицательно. Нам думается, здесь следует вновь и вновь обратиться к высказываниям классиков марксизма-ленинизма: «Надстройка порождается базисом, но это вовсе не значит, что она только отражает базис, что она пассивна, нейтральна, безразлично относится к судьбе своего базиса, к судьбе классов, к характеру строя. Наоборот, появившись на свет, она становится величайшей активной силой, активно содействует своему базису оформиться и укрепиться, принимает все меры к тому, чтобы помочь новому строю доконать и ликвидировать старый базис и старые классы».

Иначе и не может быть. Надстройка для того и создается базисом, чтобы она служила ему, чтобы она активно помогала ему оформиться и укрепиться, чтобы она активно боролась за ликвидацию старого, отживающего свой век базиса с его старой надстройкой»⁴.

¹ Г. Недошивин. Указ. соч., стр. 84.

² М. В. Алпатов. Всеобщая история искусств, т. I. М.—Л., 1948, стр. 234.

³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 75.

⁴ И. Сталин. Марксизм и вопросы языкознания. Госполитиздат, 1952, стр. 7.

Вопрос об отношении искусства к надстройке обсуждается на страницах нашей, главным образом, философской печати. Здесь, естественно, не место касаться этой проблемы во всей ее полноте и сложности, заметим лишь, что никак нельзя согласиться с той постановкой вопроса, которая дана в статье И. А. Масеева, принципиально различающего художественные взгляды и искусство, склонного относить первые к надстроечным явлениям¹, отрицающего надстроечный характер второго².

Византийское искусство X—XI вв. было мощным фактором идеологического воздействия. Оно способствовало внедрению представлений о незыблемости, божественном установлении существующего строя, утверждении феодальных форм общества. Этой задаче подчинялись все виды изобразительного искусства, с большим мастерством объединившиеся как в культовых зданиях, так и в не сохранившихся до нашего времени дворцах. Однако, поскольку византийская действительность все еще сохраняла элементы старого базиса, поскольку в ней не были полностью изжиты старые формы хозяйства, постольку продолжали существовать и черты идеологии предшествующего, рабовладельческого общества. Тот своеобразный «неоклассицизм», о котором мы уже говорили, задерживал процесс дальнейшего развития и отражал, как нам кажется, художественные вкусы тех общественных кругов, которые не порвали со старой надстройкой.

Возникает вопрос: почему для нас не подлежит сомнению передовой характер буржуазной идеологии в период ее формирования, в известной мере ясна и прогрессивность рабовладельческой культуры, — но вызывает неизменное опасение признание возможности исторической прогрессивности феодальной идеологии?

Д. С. Лихачев — один из немногих — совершенно справедливо указывает³ на значительные элементы прогрессивности древнерусской литературы на раннем этапе феодальной формации; он говорит о том, что они присущи не только народной литературе, но и литературе «класса феодалов в X—XI вв.», ибо он являлся классом поднимающимся.

Не вполне прав Г. А. Недошивин, когда он пишет, что «нас не удовлетворяет объяснение высокого художественного его (имеется в виду византийское искусство. — А. Б.) совершенства и серьезности его эстетического содержания ссылками на мастерское воплощение идеалов верхушки феодального общества»⁴. Нам представляется, что византийское искусство было прежде всего воплощением идей господствующего класса Византийской империи. Такое понимание не расходится с воззрением основоположников марксизма, указывавших: «В каждую эпоху мысли господствующего класса суть господствующие мысли, т. е. тот класс, который представляет собой господствующую материальную силу общества, есть в то же время и его господствующая духовная сила»⁵, или: «Господствующими идеями данного времени, — писали К. Маркс и Ф. Энгельс, — всегда были только идеи господствующего класса»⁶.

Несомненно, и в византийском искусстве получали свое отражение прежде всего идеи господствующего класса. Сколь ни чужды нам идеалы средневекового феодального общества, нельзя отрицать того, что умение

¹ И. А. Масеев. О социальной природе искусства и художественных взглядов общества. ВФ, 1952, № 2, стр. 224.

² Там же, стр. 227.

³ Д. С. Лихачев. Указ. соч., стр. 40, 44, 52.

⁴ Г. Недошивин. Указ. соч., стр. 82.

⁵ К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. IV, стр. 36.

⁶ Там же. Соч., т. V, стр. 300.

византийских художников сосредоточить внимание зрителя на определенном, строго отобранном круге внедряемых в его сознание идей, своеобразная «идейность» византийского искусства, направленная в интересах господствующего класса, делала его исключительно мощным фактором идеологического воздействия. В нем заключались прогрессивные черты, которые были восприняты и переработаны в последующее время; они пережили свой базис и в какой-то, хотя и неизмеримо меньшей мере, чем античность, вошли в сокровищницу мировой культуры. Дальнейшее углубленное исследование искусства Византии, несомненно, вскроет и черты своеобразного отражения действительности, связь с реальными запросами жизни.

Характерно, что на различных этапах развития эстетических взглядов в глазах ряда византийских авторов сходство с жизнью является похвалой для художественного произведения; другой вопрос, насколько это «сходство» соответствует нашим представлениям о нем.

При оценке исторического значения византийского искусства следует исходить из специфики сознания эпохи, из особенностей идеологии, присущей феодальному обществу. Не подлежит сомнению, что в наиболее выдающихся произведениях (образцом которых может быть Владимирская бого-матерь) получили выражение лучшие мысли и чувства того времени, не ограниченные идеями господствующего класса, созвучные широким народным массам.

Следует отметить, с другой стороны, и те изобразительные средства и большие достижения в области архитектуры, которые дало византийское искусство: понятие ансамбля, объединение различных видов искусства, умелое владение композицией, обогащение колорита и пр.

Обращаясь к заключительному этапу в истории византийской культуры, так называемому палеологовскому Возрождению, следует также указать на разноречия в нашей литературе. Вопрос о предпосылках этого значительного историко-культурного явления, получившего широкий отклик и за пределами Византийской империи, представляет, как известно, одну из спорных, все еще неисследованных страниц в истории Византии. Правда, в последние годы, как историки (Б. Т. Горянов, Э. В. Удальцова, А. П. Каждан), так и искусствоведы уделяют все больше внимания и этому периоду. Но некоторые вопросы, особо важные для понимания развития искусства, остаются неизученными.

Бесспорно, нельзя согласиться с попытками чуть ли не отождествить характер византийской культуры этого времени с Возрождением в Италии (впрочем, подобная точка зрения не нашла отражения в работах советских ученых). Трудно, однако, принять и противоположное воззрение, отрицающее прогрессивное значение этого периода. В. Н. Лазарев рассматривает искусство палеологовского времени лишь как завершение старого, как искусство, «полное ретроспективизма» и «глубокой внутренней обреченности»¹. Нам представляется, что это не так. Уже с конца XII в. в некоторых византийских центрах пробуждается народное движение, носившее патристический характер, ибо оно было порождено не только условиями феодального гнета и социального расслоения в городе, но и, повидимому, ненавистью народных масс города к латинянам. Это движение усилилось после взятия Константинополя в 1204 г. Едва ли случайно зарождение так называемого неоэллинистического течения в Никее, при этом как раз в период латинского владычества в Византии. Недаром

¹ В. Н. Лазарев. Указ соч., т. I, стр. 209, 224 и слл.

говорит К. Маркс: «При Ватацисе Никея сделалась центром греческого патриотизма»¹.

Не подлежит сомнению также и то, что византийское искусство последнего этапа его существования впитало художественные течения усилившихся в XI—XIII вв. «провинций»; в его развитии сыграло большую роль влияние художественных образов и форм, выработанных славянскими народами.

Развитие в эти века товарно-денежных отношений, зарождение зачатков мануфактуры, те широкие народные движения, которые в наиболее яркой форме проявились в Фессалонике в 40-х годах XIV в., где восстание, как известно, сопровождалось захватом власти и созданием республики, где были выдвинуты требования, направленные против церкви, крупных землевладельцев и городской знати, — все это дает нам основание говорить о зарождении в Византии XIV в. таких условий, которые расшатывали существующие феодальные отношения.

Вот почему, наблюдая оживление в византийской живописи конца XIII—начала XIV в. и сопоставляя его с другими сторонами культурной жизни этого времени, мы считаем необходимым расценивать по-новому и значение возрождения эллинистических традиций и их социальных носителей.

Если на предшествующих этапах развития как изобразительного искусства, так и литературы античность часто являлась известного рода знаменем представителей отживающей идеологии, в какой-то степени противостоящей сложению феодального мировоззрения, то в конце XIII—XIV вв., можно предполагать, имело место своеобразное использование античного наследия передовыми слоями общества. Здесь существенно отметить, что если даже признать возможность использования старых образов в таких памятниках, как мозаики или фрески Кахриэ-джами, то сама основная тенденция развития (декоративизм в архитектуре, повествовательность в живописи, ее многокрасочность с применением полутонов, очеловечение образов, их эмоциональность, повышение значения портрета, передача движения, многоплановость, рост значения пейзажа и т. п.) и элементы наблюдения жизни принципиально отличают этот этап от предшествующего. Использование прошлого, как нам кажется, шло в это время в интересах нового, передового. Не будь так, едва ли «палеологовское Возрождение» нашло бы столь широкий отклик в ряде стран, входивших в соприкосновение с Византией, а произведения византийского искусства, да и самые мастера, не нашли бы себе признания далеко за пределами родины. С другой стороны, нельзя объяснить иначе и того, почему этой новой идеологии (имевшей своих выразителей и в новой эстетике — сперва Мануила Филадельфа, потом Иоанна Евгенника) и новым формам искусства с такой силой и энергией противостояло другое, консервативное художественное направление. Проникнутое глубоким мистицизмом движение исихастов, развившееся в том же XIV в., с его проповедью удаления от мира и стремлением к «познанию бога», было органически враждебно намечавшимся новым тенденциям. Конечно, ни в коей мере не случайно, что крупнейший представитель исихазма Григорий Палама был изгнан из революционной Фессалоники, но зато пользовался симпатией знати — душителей демократического движения. С победой этого учения, пустившего глубокие корни, принято связывать и религиозно-мистическое направление в искусстве второй половине XIV в.

Заслуга В. Н. Лазарева состоит в том, что он первый отчетливо опре-

¹ К. Маркс. Хронологические выписки. Архив Маркса и Энгельса, г. V, стр. 206.

делил две фазы в развитии палеологовского Возрождения и опроверг получившую широкое распространение в буржуазной науке теорию, сводившую различие в художественных стилях к локальным особенностям критского и македонского направлений в живописи. Вызывает сомнение, однако, его положение о полном торжестве религиозно-мистического направления; быть может, только ограниченное число дошедших до нас памятников препятствует установлению сосуществования этих направлений. Об этом заставляют задуматься и росписи в Мистре (доходящие вплоть до XV в.), и некоторые миниатюры (как, например, «Книга Иова» Парижской национальной библиотеки 60-х годов XIV в.), и отдельные образцы иконописи.

Повышенная сухость и графичность консервативного художественного направления, его следование старым приемам и иконографическим схемам приводит в дальнейшем к полной омертвелости и штампу. В конечном счете это направление победило в условиях раздираемой внутренними противоречиями империи, не сумевшей противостоять внешнему натиску врагов, но эта победа не умаляет значения прогрессивного движения в искусстве и не дает основания видеть в нем одну «ретроспективность».

Изучение византийского города XIV в., его социально-экономических основ и порожденной им культуры, создавшей яркие образцы в области литературы и искусства, позволит точнее определить социальных носителей этого передового направления, в котором можно выявить не только обращение к античности, но и наблюдение жизни, известного рода народность.

Прекрасно сознавая, что все изложенное является только схемой, требующей глубокой проработки и конкретизации, притом не только в художественном материале, но и в других явлениях культуры, хотелось бы данной статьей привлечь внимание советских исследователей к намечаемым вопросам. Среди них основным для дальнейшего изучения представляется вопрос об исторической прогрессивности византийского искусства, пока разрешавшийся лишь в негативном плане.
