

А. В. БАНК

ТРУДЫ ПО ВИЗАНТИЙСКОМУ ИСКУССТВУ  
В DUMBARTON OAKS PAPERS.

The Dumbarton Oaks Research Library and Collection,  
№№ 9/10—15. Washington, 1956—1961

За последние годы все большее значение среди византиноведческих органов приобретает ежегодник «Dumbarton Oaks Papers». Можно без преувеличения сказать, что в области византийского искусства здесь печатаются наиболее интересные работы американских и западноевропейских ученых. Следует особо отметить высокие полиграфические достоинства издания, что, естественно, имеет особое значение для публикации произведений искусства. Наряду со статьями здесь помещаются заметки (Notes), среди которых значительное место занимают отчеты о работах Американского византийского института в Стамбуле, а также работы, посвященные отдельным памятникам или письменным источникам.

подавляющее большинство статей представляет исследование значительных произведений живописи (мозаик, икон, миниатюр), скульптуры, некоторых видов прикладного искусства. Иногда они рассматриваются авторами в свете более или менее широких историко-художественных явлений, но лишь в немногих работах решаются большие, принципиальные проблемы. Немалая доля принадлежит, наконец, заметкам, по-новому освещающим давно известные (в некоторых случаях — погибшие) памятники.

Особняком, с точки зрения хронологических рамок тематики, в материалах интересующего нас органа (расширяющего постепенно свои задачи) стоит статья Корнелиуса Фермеля III о греко-римском портрете III в. н. э. и греко-азиатской традиции в портретах императоров от Галиена до Диоклетиана<sup>1</sup>.

Автор издает скульптурный портрет бородатого мужчины средних лет, приобретенный в 1958 г. Бостонским музеем. Портрет, происходящий из Италии (район Тибра), датируется им временем между 265—285 гг. Давая детальную стилистическую характеристику памятника на фоне широко привлекаемых аналогий, автор ставит вопрос о том, не является ли эта голова портретом Нумериана (сына императора Кара, погибшего во Фракии в 285 г.). Рассматривая искусство позднего Рима как явление переходной эпохи, впитавшей художественные традиции разных центров и провинций, особенно восточных, К. Фермель обращает внимание на технику исполнения отдельных деталей портрета (в частности волос) с усиленным применением бурава, столь характерного для ранневизантийской скульптуры. Значительный интерес для византинистов представляет заключительная часть статьи, где на ряде памятников IV в. прослеживается даль-

<sup>1</sup> C. C. Vermeule III. A Graeco-Roman Portrait of the Third Century A. D. and the Graeco-Asiatic Tradition in Imperial Portraiture from Gallienus to Diocletian. DOP, 15, 1961, p. 1—22.

нейшее развитие стилистических особенностей Бостонской головы. Анализируя рельефы арок Константина в Риме и Галерия в Фессалониках, портретной головы из Афродизия, монументального рельефа Виктории в Стамбульском музее, некоторых саркофагов из Рима и Остии, автор устанавливает зарождение нового, раннесредневекового стиля, с его повышенной одухотворенностью образа и элементами схематизации.

Позднеримская скульптура стала привлекать внимание исследователей сравнительно недавно, в значительной степени в связи с открытием новых памятников, по преимуществу на Востоке. Многие в этой области остаются еще спорным и подлежащим дальнейшему уточнению. Свидетельством этого служит статья известного византиниста Э. Китцингера<sup>2</sup>, посвященная мраморному рельефу из коллекции Bliss (ныне находится в музее Думбартон-Окса) с изображением сцены «Исцеление слепого» (по преданию, рельеф приобретен в Египте). Этот фрагмент памятника высокого художественного качества рассматривается автором под углом зрения его функции, особенностей иконографии и стиля.

Не подлежит сомнению, что рельеф представляет собой часть круглого, быть может, овального блюда, выделяющегося среди подобных предметов своими большими размерами. Мраморные блюда такого рода, украшенные мифологическими и светскими, а также ветхозаветными и евангельскими изображениями, преимущественно во фрагментарном виде, дошли до нас в количестве около 60 штук. Датируются они в пределах III—V вв. и найдены в большинстве случаев в восточных областях империи. К длинному списку, приведенному Э. Китцингером, можно было бы присоединить купленные в свое время Русским археологическим институтом в Константинополе<sup>3</sup> фрагменты блюда с изображением библейских сцен, ныне находящиеся в Эрмитаже. Кроме характерного для памятников этого вида орнамента в виде жемчужин по краю, он в сущности не имеет общих черт с рельефом из Думбартон-Окса.

Значительная часть статьи посвящена исследованию вопроса о назначении подобных предметов (круглых, овальных, иногда в форме сигмы), чаще всего служивших либо престолами в главной абсиде храмов, либо столами для приношений верующих, или же для трапезы, совершавшейся около мест погребений. Они встречаются и в боковых абсидах, и внутри погребальных сооружений и в виде стел на могилах.

Отличительными чертами памятника, часть которого составлял рельеф из Думбартон-Окса, являются его необычно большие размеры (предполагаемый диаметр — 1,8 м) и грубая обработка тыльной поверхности, явно не рассчитанной на обозрение. Исходя из этих особенностей памятника, автор считает функционально наиболее близкими ему два блюда, врытых в землю: одно из них (найденное в Тебессе) в форме большой чани — дно купели в баптистерии. Возможно, заключает Китцингер (стр. 32), что фрагмент относится к «блюдю», которое служило для приношений или было врыто в пол крещальни.

Значительный интерес представляет часть статьи, рассматривающая иконографические особенности рельефа. В составе группы из четырех человек, иллюстрирующей евангельский рассказ об исцелении слепого (скорее всего, по евангелию от Иоанна), автор обращает особое внимание на необычную для этой сцены фигуру (с жезлом, завершающимся крестом), явно изображающую апостола Павла. В известной мере развивая идею

<sup>2</sup> E. Kitzinger. A Marble Relief of the Theodosian Period. DOP, 14, 1960, p. 17—42.

<sup>3</sup> См. Отчет о деятельности Русского археологического института в Константинополе в 1904 г. ИРАИК, т. XIII, 1908, стр. 317—318.

И. Колвитца<sup>4</sup>, Китцингер говорит об особой роли этого апостола в Константинополе и его искусстве. В какой-то степени — возможно из политических соображений — Павел противопоставляется на Востоке Петру, который в это же время приобретает особое значение в Риме (стр. 34).

Другим моментом, на котором автор останавливает свое внимание, является вопрос о символическом значении сцены «Испеление слепого», ее переносном смысле, связанном с пропагандой христианства; отсюда — связь с обрядом крещения: возможно, что данный сюжет (особое значение которого среди других сюжетов было подчеркнуто его изображением на блюде около креста) также указывает на использование памятника в баптистерии.

Изучение специфики иконографии в ее сопоставлении с другими памятниками, а равно и стилистический анализ склоняют Китцингера датировать рельеф концом IV в. Наиболее близкими аналогиями для рельефа оказываются памятники искусства Константинополя времени Феодосия I (около 390 г.).

Автор констатирует в это время в искусстве столицы процесс, аналогичный тому, который в середине века имел место на Западе и особенно ощутимо проявлялся в Риме: это был известного рода возврат к округлым органичным формам, мягким складкам драпировок, своеобразному классицизму. Китцингер видит в этой реакции на абстрагирующие тенденции первых десятилетий IV в. течение, «сознательно вскормленное узким кругом вымиравшей аристократии» (стр. 38). Он справедливо отмечает те же стилистические черты как в памятниках светского содержания, так и в передаче христианских образов; этот стиль резко отличается от живописи катакомб и рельефов ранних саркофагов.

Ретроспективные тенденции автор находит также в официальном искусстве Константинополя конца IV в., к сожалению, представленном весьма малым числом памятников. Фрагмент из Думбартон-Окса показывает, что и на Востоке классицизирующие вкусы придворного церемониального искусства проникли в сферу религиозной тематики. Особое значение издаваемого памятника Китцингер усматривает еще и в том, что рельеф является ярким свидетельством роли Константинополя в искусстве этого раннего периода — как в сфере иконографии (переставшей, по его словам, быть монополией Сирии и Палестины, стр. 41), так и стиля. «Рельеф Думбартон-Окса, — заключает автор свою статью, — доказывает, что уже около 400 г. искусство имело свой фокус в Константинополе и потому может быть названо византийским» (стр. 42).

Уже не впервые Э. Китцингер указывает на роль Константинополя в развитии художественной идеологии Византии раннего периода; применительно к несколько более позднему времени, он говорил об этом, в частности, на византинистическом конгрессе в Мюнхене<sup>5</sup>. Возможно, что автор переоценивает это значение Константинополя — в известной мере в порядке антитезы к существовавшим ранее точкам зрения: количество достоверных памятников пока еще слишком невелико. Можно спорить с ним и о том, насколько прогрессивную роль сыграла классическая реакция в дальнейшем развитии византийского искусства (скорее можно предполагать обратное). В любом случае статья Э. Китцингера по широте поставленных и частично разрешенных в ней вопросов представляется одной из наиболее интересных в «Dumbarton Oaks Papers». Самый факт всестороннего анализа памятника в свете сложных проблем идеологии эпохи и объ-

<sup>4</sup> J. Collwitz. *Oströmische Plastik der theodosianischen Zeit*. Berlin, 1941. S. 154—158.

<sup>5</sup> E. Kitzinger. *Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm*. München, 1958.

яснение его художественных особенностей спецификой воззрений определенных социальных групп говорит об элементах прогрессивности во взглядах автора, свойственной далеко не всем участникам сборников.

Увлечение Константинополем, который рассматривается как рано определенвшийся художественный центр, получило в последние годы в зарубежной науке довольно широкое распространение. Столице империи приписываются весьма противоречивые факты и явления. Если на первых порах такая противоречивость может быть объяснена самим процессом формирования, притоком мастеров и памятников из разных центров империи, то для конца VI—VII вв. она требует уже иного осмысления.

Подобный вопрос вызывает статья Марвина Росса «Византийский золотой медальон в Думбартон-Оксе»<sup>6</sup>, вышедшая почти одновременно с небольшой заметкой Ф. Грирсона<sup>7</sup>. Предметом исследования обоих ученых явился золотой медальон, найденный в начале нашего века в составе клада золотых и серебряных вещей в Ламбуссе на Кипре. Этот предмет, находившийся ранее в собрании И. Стриговского и определенный им как сирийский, ныне вошел в состав коллекций музея Думбартон-Окса: оба исследователя считают его работой придворных мастерских или даже монетного двора Константинополя.

Разбирая состав клада, в который входил медальон, М. Росс напоминает о том, что серебряные блюда имеют клейма раннего времени царствования Ираклия (610—623) и, следовательно, должны были быть (в соответствии с выводами Л. А. Мацулевича) изготовлены в Константинополе. Столице приписываются также пояс с монетами Феодосия II, Юстина I и Юстиниана и другие предметы из того же клада, в частности медальоны с изображением консула. Вместе с тем, отмечает автор, политические условия в Антиохии и Сирии в целом в конце VI — начале VII в. не были таковы, чтобы здесь изготовлялись столь роскошные вещи. Ссылаясь он и на выводы Грирсона о том, что монетный чекан, приписывавшийся Антиохии, на самом деле принадлежит Исаврйской Селевкии. Из всего этого М. Росс заключает, что Сирия не могла быть родиной медальона и что клад в целом принадлежит кипрской семье, связанной с Константинополем.

Далее он дает подробное описание самого медальона, на котором изображены редкие для того времени христианские сюжеты (Богоматерь с младенцем на троне, два ангела по ее сторонам, миниатюрные сцены «Рождества Христова» и «Поклонения волхвов» — на одной стороне и сцена «Крещения» — на другой); изображения сопровождаются греческими надписями. Ссылаясь на А. Грабара, установившего связь медальона с идеей торжества Теофании (богоявления), М. Росс определяет памятное назначение медальона. По аналогии с медальонами светского содержания (в частности найденными в составе того же клада) он выдвигает предположение о выпуске данного памятника в честь дня крещения (6 января) и относит его ко времени Юстина II или начала правления Маврикия, т. е. к 60—80-м годам VI в.

Значительная часть статьи представляет интересную сводку дошедших до нас медальонов VI—VII вв. из различных материалов. Давая ее, автор стремится определить место, которое занимает среди них медальон из собрания Стриговского. В постскриптуме, обусловленном появлением первой статьи Ф. Грирсона, М. Росс устанавливает, что медальон «бесспорно» отчеканен на императорском монетном дворе, что выпуск его носил серий-

<sup>6</sup> M. C. R o s s. A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks. DOP, 11, 1957, p. 245—260.

<sup>7</sup> Ph. G r i e r s o n. The Kyrenia Girdle of Byzantine Medallions and Solid. «Numismatic Chronicle», 6-e série, XV 1955, p. 55—70.

ный, а не индивидуальный характер и что вместе с подобными ему предметами медальон способствовал распространению «иконографических идей» из столицы по всей империи.

В своей новой заметке<sup>8</sup> Грирсон уточняет предположение М. Росса о выпуске медальона в честь дня крещения и в итоге ряда остроумных сопоставлений выдвигает гипотезу о том, что этот предмет был изготовлен в связи с единственным в своем роде для данного периода фактом — рождением порфириородного сына Маврикия — Феодосия (в августе 583 г.) и крещением его 6 января 584 г.

При всей ценности собранного обоими авторами материала и интересе выдвигаемых ими гипотез, переходящих иногда в утверждения, предположения их нельзя принять со всей уверенностью. Одним из серьезных упреков, которые можно предъявить особенно М. Россу, является полное отсутствие стилистического анализа памятника. Заметно укороченные пропорции фигур, ритмически повторяющиеся складки одежд, приобретающие орнаментальный характер, перегруженность композиции в целом, общая грубоватость исполнения — в какой мере все это свойственно искусству Константинополя устанавливаемого ими периода? И если к концу VI — началу VII в. подобные черты действительно усилились в столичном искусстве, то, следует объяснить, каково их происхождение и в чем причины этих явлений? Вообще же можно скорее согласиться с мнением В. Фольбах<sup>9</sup>, согласно которому медальон из Кипрскогоклада больше тяготеет к сирийскому стилю, а иконографически — к ампулам из Монцы.

При анализе памятника следовало бы обратить также большее внимание и на надписи, сопровождающие изображения; в них встречаются такие ошибки, которые столице менее свойственны, чем провинциям.

Если можно прислушаться к мнению Э. Китцингера о том, что развитие евангельской иконографии перестает быть монополией Сирии и Палестины (хотя и этот автор, как нам кажется, в своих других работах недооценивает роль провинций<sup>10</sup>), то никак нельзя согласиться с полным игнорированием значения провинций (быть может, не случайно М. Росс исключает из своего рассмотрения находки в Египте). Как известно, даже самые острые политические и экономические потрясения не прекратили развития художественного ремесла на этих территориях.

Что касается события, с которым Грирсон связывает выпуск медальона, то все это представляется не более как остроумной, но несколько натянутой догадкой.

С названными статьями тесно связаны по характеру своего материала еще две работы. Первая, принадлежащая известному нумизмату Альфреду Беллинджеру<sup>11</sup>, является каталогом 47 поздне римских и византийских медальонов (от III до VII в.), хранящихся в Думбартон-Оксе. Многие из них издавались уже ранее, а некоторые, например медальоны Галерия, Константина Великого и Далметия, найденные в 1942 г. в Александрии, публикуются впервые. Вторая работа — статья Эрнста Канторовича, автора исследований по преимуществу иконографического порядка — посвящена золотому брачному поясу<sup>12</sup> и двум перстням с изображениями аналогичного содержания (из собрания Думбартон-Окса). Затрагиваемый в

<sup>8</sup> Ph. Grierson. The Date of the Dumbarton Oaks Medallion. DOP, 15, 1961, p. 221—224.

<sup>9</sup> W. P. Volbach. Frühchristliche Kunst. München, 1958, S. 91—92.

<sup>10</sup> E. Kitzinger. Byzantine Art in the Period between Justinian and Iconoclasm, p. 33—38.

<sup>11</sup> A. Bellinger. Roman and Byzantine Medallions in the Dumbarton Oaks Collection. DOP, 12, 1958.

<sup>12</sup> E. H. Kantorowicz. On the Golden Marriage Belt and the Marriage Rings of the Dumbarton Oaks Collection. DOP, 14, 1960, p. 1—16.

ней вопрос шире поставленной темы: на материале сцены обручения Э. Канторович прослеживает трансформацию античных образов, совершающуюся под воздействием христианства, механическое замещение образов античной мифологии изображениями императоров, а этих последних — Христом. Подобная эволюция подтверждается письменными источниками.

Другая статья Э. Канторовича — «Крещение апостолов»<sup>13</sup>, снабженная большим количеством иллюстраций, в сущности выходит за рамки историко-художественных исследований.

Своеобразному иконографическому вопросу посвящена статья выдающегося ученого А. Альфельди «Тевтонский контингент на службе Константина и его решающая роль в битве у Мульвийского моста»<sup>14</sup>. К ней приложена заметка М. Росса о бронзовых статуэтках Константина Великого. По существу и в статье Альфельди рассматривается одна такая статуэтка, хранящаяся в музее Принстонского университета и определяемая автором как изображение Константина. Любопытно, что изображение императора использовалось в качестве гири, как гарантия правильного веса, словно символизируя идею справедливости.

Особое внимание исследователя привлекла одна из эмблем, украшающих щит: наряду с хризмой здесь представлена рогатая голова козла, известная также по изображениям на арке Константина. Эмблема эта указывает на роль *cornuti* в знаменитой битве у Мульвийского моста. Альфельди прослеживает возрастающую роль этого тевтонского подразделения в Римской империи, в частности на материале подобной эмблемы, сначала известной по скандинавскому и германскому материалу (где он удерживается на протяжении ряда веков), а затем и на собственно римских памятниках.

М. Росс подверг анализу пять статуэток Константина (две из них найдены на территории Советского Союза — в Херсонесе и в Воронежской области). На трех фигурах имеется изображение креста, две другие лишены его, но все они, очевидно, происходят от одного оригинала, возможно, воспроизводя в малом размере статую, поставленную в честь победы у Мульвийского моста.

Перу того же А. Альфельди принадлежит статья о сасанидском серебряном фаларе в Думбартон-Оксе<sup>15</sup>. Ее сопровождает дополнение, написанное английской исследовательницей Эрикой Круиксханк и посвященное византийским клеймам на этом предмете. Серебряный предмет в виде человеческого лица с позднейшей приклепанной к нему ручкой и также позднейшими (согласно предположениям авторов) византийскими клеймами сопоставляется Альфельди с сасанидским сосудом из собрания Эрмитажа и изображением фалара на одном из блюд той же коллекции. В итоге Альфельди приходит к выводу, что перед нами — фалар персидского происхождения, относящийся ко второй половине VII в. Автор предполагает, что впоследствии фалар оказался среди добычи войск Ираклия и был превращен в сосуд для питья, на который были поставлены византийские пробирные знаки, утверждающие качество серебра.

Покойный академик И. А. Орбели, ознакомившись со статьей А. Альфельди, и прежде всего с репродукцией сосуда, высказал сомнение в его подлинности. Конечно, не имея в руках предмета, трудно категорически

<sup>13</sup> E. H. Kantorowicz. The Baptism of the Apostles. DOP, 9—10, 1955 — 1956, p. 203—251.

<sup>14</sup> A. Alföldi. Cornuti: A Teutonic Contingent in the Service of Constantine the Great and its Decisive Role in the Battle at the Milvian Bridge. With a Discussion of Bronze Statuettes of Constantine the Great by Marvin C. Ross. DOP, 13, 1959, p. 171—183.

<sup>15</sup> A. Alföldi. A Sassanian Silver Phalara at Dumbarton Oaks, With a Contribution on the Stamps Erica Cruikshank. DOP, 11, 1957, p. 237—245.

решать такой вопрос, однако статья Э. Круиксханк свидетельствует хотя и о своеобразных, но, бесспорно, подлинных клеймах. Быть может, следует продолжать поиски места, где именно изготовлен предмет.

Работа Э. Круиксханк выполнена с большой тщательностью. Автор устанавливает уникальность трех, а не пяти клейм (что, однако, не вполне точно), повторное нанесение одного из них на сосуд, близость форм распространенным типам клейм, но исключительность религиозного сюжета — бюста Христа, сопровождаемого трижды повторяемыми словами АГЮС и дважды изображенной женской фигурой оранты со следами надписи. Руководствуясь известными исследованиями Л. А. Мацулевича, автор указывает, что, в отличие от обычного порядка, клейма поставлены здесь не в процессе работы, а уже на готовой вещи. Этот факт свидетельствует о видоизменении системы, существовавшей ранее, что подтверждается указанием Феофана<sup>16</sup>. В качестве известного рода аналогии для клейм Э. Круиксханк приводит лампаду из Walters Art Gallery в Балтиморе с монограммой Фоки и религиозной сценой. Автор предполагает, что клейма религиозного содержания появились около середины VII в., подобно тому как религиозные сюжеты стали изображаться на монетах Юстиниана II. Указанные наблюдения приводят ее к датировке клейм второй половиной VII в. — этот вывод представляется убедительным.

Лишь две статьи в рассматриваемых сборниках связаны с вопросами архитектуры. Одна из них — Ричарда Стилуэлла<sup>17</sup> — намечает основные линии развития планировки домов в Антиохии. На основании композиции мозаичных полов автор пытается проследить эволюцию жилых домов от I—II до VI столетия н. э. Однако он останавливается по преимуществу на раннем этапе; факты, относящиеся к IV—VI вв., почти единичны. Представляет интерес наблюдение Стилуэлла о проникновении в планировку домов восточных влияний, проявлявшихся со времени Константина. Статья Джорджа Форсайта<sup>18</sup>, как характеризует ее сам автор, представляет собой заметки об архитектурных памятниках Киликии, сделанные во время его путешествия в 1954 г. Сравнивая свои наблюдения с выводами известных исследователей памятников этой области Е. Херцфельда и С. Гюйера, проделавших аналогичный путь почти за 50 лет до него<sup>19</sup>, автор не находит особо значительных изменений в состоянии большинства памятников; вместе с тем, он сам высказывает ряд ценных наблюдений, восполняющих картину развития архитектуры в Киликии V—VI вв. Непосредственно ознакомившись с огромной базиликой св. Феклы в Мериамлыке, соперничающей с базиликой Аркадия в монастыре Мины в Египте, Форсайт далее рассматривает некоторые памятники Корикоса и ряда других прославленных строений, подчас богатых декоративными деталями и своеобразных по своей планировке; описания этих памятников убеждают в справедливости его конечного вывода о том, что этот период истории архитектуры прибрежных центров Киликии представляет важный этап в развитии византийского зодчества. Памятники Киликии не являются копией константинопольских зданий, а отличаются значительным своеобразием, объясняющимся, по-видимому, литургическими особенностями. Настоящее представление о них, как неоднократно замечает автор, можно будет составить лишь после археологического исследования.

<sup>16</sup> Theophanis Chronographia, ed. C. de Boor. Leipzig, 1883, S. 490. 20—25.

<sup>17</sup> R. Stilwell. Houses of Antioch. DOP, 15, 1961, p. 45—57.

<sup>18</sup> G. H. Forsyth. Architectural Notes on a Trip through Cilicia DOP, 11, 1957, p. 223—236.

<sup>19</sup> E. Herzfeld and S. F. Guyer. Mariamlik and Korykos. MAMA, II. Manchester University Press, 1930.

Некоторый интерес для истории архитектуры представляет заметка Кирилла Манго и Игоря Шевченко об остатках церкви Полиевкта в Константинополе<sup>20</sup>. Найденные в 1960 г. фрагменты архитектурной декоровки и остатки кирпичных сводов исследователи убедительно приписывают церкви Полиевкта, построенной женой Феодосия II Евдокией и перестроенной Аницией Юлианой между 524 и 527 гг. Основным аргументом для авторов служит отрывочная надпись, сохранившаяся на одном из фрагментов и дополняемая с помощью эпиграммы из Палатинской антологии. Текст эпиграммы, несомненно, соответствует тому, который был вырезан на мраморных плитах. Схолия к эпиграмме указывает на то, что текст был написан в различных частях церкви. Ряд монограмм представляет варианты имени Аниции Юлианы. Значение точно датированных фрагментов (к которым авторы присоединяют и капитель, найденную в 1912 г.), относящихся к памятнику, детально описанному в эпиграмме, не подлежит сомнению.

Выполненное с большой тщательностью исследование Г. Штерна о мозаиках Санта-Констанцы в Риме<sup>21</sup> в сущности вносит немного нового в вопрос о времени возникновения этого известного памятника и о том полусветском, полухристианском характере, который свойствен его мозаичному убранству. Следует отметить, в частности, что автору осталась неизвестна одна из ранних работ Д. В. Айялова, где выдающийся русский историк византийского искусства проделал работу, во многом близкую к работе самого Г. Штерна<sup>22</sup>. Д. В. Айялов относил мозаики к несколько более раннему времени; он отождествил меньшее число сцен; ему, естественно, не были известны некоторые аналогии (вроде росписей Дура-Европос). Несомненно, новая работа содержит гораздо больше фактов; в ней дается разносторонняя характеристика декоративного убранства мавзолея, в частности мраморной облицовки стен, уточняются реставрированные части и их соответствие старому убранству и т. д. Для советских исследователей интересны основные выводы статьи: отмечая многообразие аспектов декорации мавзолея, где соседствуют христианские и светские мотивы, Штерн указывает, что с целью приспособления ко «вкусам богатой клиентуры, склонившейся к христианству, привыкшей к традиционной декорации, она широко подвергается воздействию, от которых отказывалась ранее. Полнота светских сцен здесь много большая, чем в живописи катакомб» (стр. 212). Это суждение, в известной мере перекликающееся с приведенными выше наблюдениями Э. Китцингера, указывает на проникновение в западноевропейскую и американскую литературу близких нам, прогрессивных взглядов.

Для понимания хода развития византийской живописи большое значение имеет вопрос о датировке древнейшей части мозаик, погибшей в 1922 г. церкви Успения в Никее. Он дебатировался вот уже около 70 лет; ученые приурочивали указанные мозаики ко времени начиная от VI—начала VII в. до середины IX в. П. Эндервуд теперь вновь вернулся к обсуждению этой даты<sup>23</sup>, хотя самого памятника уже давно не существует. Пользуясь фотографиями со старых негативов Русского археологического института в Константинополе (хранящихся в Государственном Эрмитаже), автор пытается восстановить различные наслоения мозаик, опреде-

<sup>20</sup> C. Mango and I. Ševčenko. Remains of the Church of St. Polyeuktos at Constantinople. DOP, 15, 1961, p. 243—247.

<sup>21</sup> H. Stern. Les mosaïques de l'église de Sainte Constance à Rome. DOP, 12, 1958, p. 157—218.

<sup>22</sup> См. Д. В. Айялов. Мозаики IV и V веков. СПб., 1895, стр. 9—23.

<sup>23</sup> P. A. Underwood. The Evidence of Restoration in the Sanctuary Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea. DOP, 13, 1959, p. 235—243.



лить швы между частями, относящимися к различным, по его мнению, периодам, и т. п. Тщательно проследивая детали выкладки мозаики, он приходит к заключению, что на месте послеиконоборческого изображения Богоматери в абсиде существовало не только изображение креста (что уже было отмечено давно), но и еще более раннее, восходящее к доиконоборческому периоду изображение Богоматери, стоявшей на том подножии, украшенном геммами, на котором обычно крест не изображался.

Что касается мозаик в виме, то к первому периоду автор относит лишь изображение гетимасии, а знаменитые фигуры небесных сил (включая и лица) датирует временем после 843 г. Помимо выводов относительно швов, прослеживаемых на мозаике, в его аргументации особо важную роль играет надпись, расположенная между изображением двух ангелов, с именем Навкратия (в качестве возобновителя). Характером своего начертания эта надпись отличается от достоверно более ранних, и если замечавший это русский исследователь Ф. И. Шмит полагал, что реставрация Навкратия была лишь частичной, Эндервуд распространяет ее на фигуры в целом. Работам этого автора всегда свойственна большая точность, которая не изменяет ему и в этой статье. Не представляется возможным, однако, полностью оставлять в стороне вопросы стиля (как это он делает на странице 242), а тем более — не видеть различий между фигурами (точнее — лицами) ангелов и Богоматерью в абсиде. Следует прислушаться к его замечанию о необходимости учитывать реставрации, но нельзя все же, принимая во внимание большую литературу, существующую по затронутому вопросу, в частности мнение таких выдающихся ученых, как Ф. И. Шмит и В. Н. Лазарев (относящих, как известно, эти мозаики к доиконоборческому периоду), игнорировать стилистическую характеристику погибших мозаик. По-видимому, вопрос так и остается нерешенным, вопреки утверждению К. Манго, опубликовавшего статью о дате мозаик нартекса церкви Успения в Никее в том же номере «*Dumbarton Oaks Papers*» (стр. 246)<sup>24</sup>.

Что касается его собственной статьи, то уточнение К. Манго даты мозаик нартекса, основанное, с одной стороны, на исправлении вошедшего в науку неправильного чтения надписи (впервые ошибшегося Ш. Дилля), и, с другой, на имени императора Константина, читавшегося еще в начале XIX в., представляется вполне убедительным. К. Манго полагает, что эти мозаики исполнены не в 20-е годы XI в., а после сильного землетрясения 1065 г., когда пострадали многие здания Никеи и когда, видимо, был восстановлен и храм Успения. О перестройке XI в. говорит характерная для периода начиная с середины XI и до конца XII в. кладка, получившая распространение на Руси под названием «утопленного кирпича» (или скрытой кладки, при которой чередовались ряды обычно выложенного кирпича с рядами кирпичей, скрытых толстым слоем раствора). Ктиторская мозаика, очевидно, представляла императора Константина X. Интересно, что в сопровождавшей изображение надписи упоминался термин проноя (προνοια), который, ссылаясь на Г. А. Острогорского, автор считает лишним аргументом в пользу возникновения мозаик не ранее середины XI в. На основании ряда доводов Манго полагает наиболее вероятной датой возникновения мозаик нартекса время между 1065 и 1067 гг.

Значительный интерес представляет другая статья К. Манго, написанная им совместно с Р. Дженкинсом<sup>25</sup>. Чисто источниковедческая по характеру, эта работа важна для историков искусства, привыкших относить

<sup>24</sup> C. M a n g o. The Date of the Narthex Mosaics of the Church of the Dormition at Nicaea. DOP, 13, 1959, p. 245—252.

<sup>25</sup> J. H. J e n k i n s and C. A M a n g o. The Date and Significance of the Tenth Homily of Photius. DOP, 9—10, 1956, p. 123—140.

десятью гомилию (беседу) Фотия к освящению церкви Неа, построенной при Василии I вблизи Большого Дворца. Как известно, в этом тексте содержится детальное описание внутреннего убранства, в частности системы росписи храма, получившей широкое распространение не только в Византии, но и за ее пределами. Внимательное изучение самой гомилии (которая занимает десятое место среди других, написанных до 867 г., в период первого патриархата Фотия) и сопоставление ее с другими источниками приводит авторов к заключению, что широко известное описание относится не к Новой церкви Василия I, а к «знаменитой церкви во дворце», носящей название церкви Богоматери на Фаросе, полностью перестроенной при Михаиле III, скорее всего — в конце 864 г. Это здание средних размеров служило императорской капеллой, имело граненый купол, нартекс и три абсиды; капелла находилась близ тронного зала — Хрисотриклиния.

Аналогичный характер носит заметка Г. Доуни<sup>26</sup>, посвященная отожествлению (оно производится автором на основании письменных источников) церкви Всех святых, расположенной вблизи церкви Апостолов, с церковью, построенной Львом VI в память первой жены — Феофано. Наряду с ней внутри храма Апостолов существовала маленькая молельня, носившая имя той же Феофано.

Ряд статей, опубликованных в двух последних томах «Dumbarton Oaks Papers», имеет в большей или меньшей степени проблемный характер. Некоторые обобщения возникают на базе исследования отдельных памятников, а одна работа, принадлежащая перу Курта Вейцмана<sup>27</sup> и рассматривающая вопрос о пережитках мифологических изображений в раннехристианском и византийском искусстве и их слиянии с христианской иконографией, построена на основе широкого привлечения материала.

Как известно, выдающийся немецкий ученый (ныне работающий в США) уже давно занимается «византийским классицизмом», интересуясь по преимуществу искусством периода так называемого Македонского возрождения.

Начав с цитаты из Пселла, свидетельствующей о знакомстве византийской придворной среды с Гомером, автор сопоставляет это свидетельство с материалом византийских рукописей Илиады, начиная с известной иллюстрированной рукописи V—VI вв., хранящейся в Амброзианской библиотеке в Милане (служившей предметом специального исследования Р. Бианки-Бандинелли)<sup>28</sup>; существенно, что пояснительные надписи к миниатюрам относятся к XI в., чем подтверждается сохраняющийся и в этот период интерес к Гомеру, отразившийся также и в других памятниках.

Отмечая некоторые ошибки и мелкие расхождения с текстом как в иллюстрациях рукописи, так и на некоторых произведениях прикладного искусства, представляющих сцены Троянского цикла, К. Вейцман считает это явление характерным и для античного искусства. Вместе с тем он справедливо констатирует «первые признаки средневековой концепции», проникшие в классическую сцену Троянской войны (стр. 47), на примере изображения «Спора из-за оружия Ахилла» — сюжета, представленного на одном из блюд собрания Эрмитажа. Можно лишь добавить к его словам, что средневековые черты проявляются не только в иконографии, но и в стиле. Нельзя согласиться с автором, что передача отдельных типов на эрмитажном блюде почти «классическая», а уверенность и элегантность

<sup>26</sup> G. D o w n e y. The Church of All Saints (Church of St. Theophano) near the Church of the Holy Apostles at Constantinople. DOP, 9—10, 1956, p. 301—305.

<sup>27</sup> K. W e i t z m a n n. The Survival of Mythological Representations and Byzantine Art and their Impact on Christian Iconographie, DOP, 14, 1960, p. 43—68.

<sup>28</sup> R. B i a n c h i B a n d i n e l l i. Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad (Ilias Ambrosiana) Olten, 1955.

рисунка сохраняют высокий уровень мастерства (стр. 49): черты деформации, явившиеся, возможно, результатом копирования, отчетливо ощутимы на этом памятнике.

В следующем параграфе К. Вейцман рассматривает возрождение мифологических образов в византийском искусстве IX—X вв. Усиление классических штудий в послеиконоборческий период он справедливо связывает прежде всего со столичным скрипторием, патронированным императорами, а также патриархами (стр. 49—50), но считает, что эти штудии оказали влияние и на более широкие круги. Приведенный им пример великолепного стеклянного сосуда с изображением античных богов и героев (из сокровищницы Сан-Марко в Венеции) едва ли может быть, однако, отнесен к этой «более широкой среде».

Отлично зная античную литературу и искусство, автор точно определяет отступления от прототипов отдельных персонажей и сцен, их переосмысление в этот период в духе средневековья. Заслуживает внимания и его наблюдение о превращении в «putti» древних богов и героев, о декоративности украшенных этими фигурками ларцов из слоновой кости. Вместе с тем представляется, что автор недостаточно разграничивает проблему заказчика и исполнителя; он не вникает, если можно так выразиться, в сферу производства. Так, правильно наблюдая распад единой сцены на отдельные составные части, фигуры, не связанные друг с другом (стр. 51), он не отмечает, что даже на ограниченном числе дошедших до нас образцов эти фигурки повторяются, что одинаковые орнаментальные полосы окружают мифологические и ветхозаветные сцены, что пластинки, укрепленные на деревянном остове ларцов, иногда перерезаются с нарушением изображения. Все эти факты являются, по-видимому, свидетельством того, что костяные пластинки изготовлялись впрок, не по индивидуальному заказу, а на относительно более широкий рынок.

Значительный интерес представляет небольшой третий параграф (с которым — для более позднего периода — перекликается пятый), где собраны факты средневекового переоформления античных образов: так, уже в мозаиках Антиохии нагие фигуры под влиянием христианского мировосприятия начинают «одевать», самый характер одежды и обстановки приобретает черты византийской действительности. Если «в римские времена, — замечает К. Вейцман, — императоры превращались в богов, то ныне боги становятся императорами» (стр. 52). (Можно, правда, сказать, что и первое явление не было чуждо византийской действительности.) В четвертом разделе статьи автор изучает проникновение христианских образов в мифологические сцены. Некоторые приводимые им примеры представляются натянутыми; во всяком случае весьма сомнительно предположение о сознательном сопоставлении мастерами известных им библейских сцен с мифологическими.

Большое место в работе К. Вейцмана занимает раздел (шестой) о трансформации в христианстве мифологических сцен. Проследивая возникновение библейских иллюстраций, автор справедливо выдвигает тезис о том, что эллинизированные иудеи и христиане, не имея собственной иконографической традиции, на первых порах широко черпали свои образы из хорошо известного им классического репертуара. Несмотря на скудость дошедшего до нас материала, автор в некоторых случаях улавливает близкие совпадения сюжетов из античных трагедий, поэм Гомера и мифологии.

Новый приток античных образов имел место, как известно, в послеиконоборческий период, когда их можно наблюдать уже не столько в ветхозаветных, сколько в новозаветных сценах. Не новой является мысль о том, что в период Македонской династии это воздействие классицизма от-

разлилось на «формальном аспекте искусства» (стр. 64), так же как и констатация последней волны античных влияний в Палеологовский период.

Заключительный раздел статьи К. Вейцмана — «Сочетание мифологических и христианских элементов». После иконоборчества, по его мнению, классическая культура уже не была опасна христианской. Императорский двор и дворец патриарха изучали классику в интересах освоения культуры, в меру того, чтобы это не вредило христианству (стр. 67). В качестве примера синтеза автор приводит прославленную псалтырь № 139 Парижской национальной библиотеки (в частности миниатюру с изображением Давида и сопутствующей ему персонификации Мелодии).

В последних фразах статьи К. Вейцман оговаривается, что в конечном счете мифологические сюжеты в византийском искусстве никогда не были многочисленны, поскольку оно было насыщено прежде всего религиозным содержанием и в известной мере «императорской тематикой». Более значительным было античное воздействие на собственно христианское искусство, его иконографию и форму. Довольно неожиданной и едва ли верной является заключительная фраза: «В конце концов византийцы были греками». Это узкое этническое определение византийцев не соответствует истине. Как видим, в целом статья К. Вейцмана ставит интересные вопросы, но, пожалуй, она особенно ценна подобранным материалом из сферы сопоставления античного и византийского искусства.

К статье К. Вейцмана в известной мере примыкает работа одного из лучших знатоков средневековой миниатюры Г. Бухтала<sup>29</sup>, посвященная передатировке миниатюр греческой рукописи № 71 Национальной библиотеки в Афинах (XIV в.). Тонкая, с учетом палеографических данных стилистическая характеристика позволяет автору убедительно доказать разновременность двух вклеенных миниатюр, одна из них, изображающая евангелиста Луку, современна рукописи (хотя первоначально ей также не принадлежала), но воспроизводит более древний образец. Вторая, представляющая евангелиста Иоанна и Прохора, дана в необычном иконографическом варианте и отнесена Бухталем к концу X в. Она особенно заинтересовала исследователя тем, что для нее использовано два источника: один из них — Иоанн, диктующий писцу, другой — представляющий сидящего евангелиста, оборачивающегося назад, к деснице божьей (в небе). Этот последний образ, по-видимому, восходит к доиконоборческой традиции, которая в свою очередь воспроизводила классическую группу поэта, сидящего со свитком в руках и через плечо глядящего на свою музу.

К этому выводу автор приходит путем реконструкции: не располагая ранними византийскими изображениями такого рода, он находит отзвуки этого типа в каролингских миниатюрах, вышедших из придворного скриптория. Очевидно, образцами для последних служили константинопольские рукописи более раннего времени. Листок Афинской рукописи, заключает Бухталь (стр. 139), ценен не только как выдающийся образец византийской миниатюры (скорее всего, столичной школы) X в., но и тем, что он сохраняет тип портрета евангелиста, весьма популярного в ранний византийский период.

Любопытно отметить, что почти одновременно с Г. Бухталем аналогичной методикой «реконструкции» прототипов пользуется советская исследовательница Т. А. Измайлова<sup>30</sup> в поисках образцов для интересующих

<sup>29</sup> H. Buchthal. A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and its Relatives. DOP, 15, 1961, p. 127—139.

<sup>30</sup> Т. Измайлова. Художественное убранство армянской рукописи 1053 г. «Вестник Матенадарана», 1960 № 5, стр. 234—278.

ее вариантов евангелистов в недошедших до нас армянских рукописях, предшествовавших X в., она обратилась к докаролингским рукописям и нашла промежуточные варианты.

К числу статей, касающихся искусства «среднего» периода, относится также работа Сирарпи дер Нерсесян о двух изображениях Богоматери из собрания Думбартон-Окса<sup>31</sup>. Один из интересующих автора предметов — рельеф слоновой кости, представляющий в центре Богоматерь типа Оди-гитрии с младенцем в рост, а по сторонам ее Иоанна Крестителя и Василия Великого. Другой — мраморный рельеф с изображением Богоматери, обращенной вправо с молитвенно воздетыми руками. Работы Сирарпи дер Нерсесян всегда отличаются глубоким анализом как письменных, так и вещественных источников. «Без знания текстов, — пишет она в начале статьи, — историк искусства не сможет уловить идей, вложенных в то или иное изображение» (стр. 71). Прежде чем перейти к интересующим ее памятникам, автор рассматривает вопрос об особом значении культа Богоматери в Константинополе, считавшейся легендарной покровительницей города и защитницей империи, что нашло свое отражение во множестве письменных источников и в разного рода вещественных памятниках. Касаясь нескольких иконографических вариантов, представляющих Богоматерь как заступницу и посредницу между человеческим родом и Христом, поклонение которой приняло особенно широкие размеры в VIII—IX вв., Сирарпи дер Нерсесян привлекает в качестве одной из иллюстраций этой идеи группу из слоновой кости из собрания Думбартон-Окса. В дальнейшем она детально рассматривает роль в этой группе Иоанна Крестителя и Василия Великого (чаще — Иоанна Златоуста).

С этим образом перекликается в известной мере и мраморный рельеф из того же собрания. Обратив внимание на характерную позу Богоматери, как бы обращенную к другой фигуре и вместе с тем ограниченную обрамлением, автор выдвигает предположение, что этому рельефу сопутствовал парный, скорее всего, представлявший Христа. Изображение такого рода является одной из разновидностей образа Богоматери — заступницы за род человеческий. Гипотеза эта развита исследовательницей на основе большого числа фактов, почерпнутых из разнородных источников, уточняющих варианты смежных иконографических вариантов. Скорее всего, заключает автор, обе плиты были расположены на столбах вимы или в восточной части нартекса по сторонам двери. Судя по размерам, они входили в состав убранства небольшой церкви, или часовни.

Всецело посвятив свое исследование выяснению идейной основы памятников, точнее говоря, их иконографическому содержанию, С. дер Нерсесян, однако, совершенно не касается вопросов стиля и даже не стремится к уточнению датировок в пределах «средневизантийского периода» (судя по приводимым аналогиям, она относит их, очевидно, к XI в.). Между тем монументальная скульптура является одной из наименее разработанных областей византийского искусства, и потому каждый новый памятник, введенный в научный оборот после обстоятельного обследования, имеет большое значение.

Попутно хотелось бы отметить, что известный интерес представляет и обратная, более ранняя сторона плиты, монтировку которой в музее едва ли можно признать удачной.

Ряд статей, помещенных в последних томах «Dumbarton Oaks Papers», освещает вопросы искусства периода Палеологов. Среди них следует указать статью одного из наиболее крупных современных исследователей

<sup>31</sup> Sirarpie Der Nersessian. Two Images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection. DOP, 14 1960 p. 69—86.

византийского искусства — Отто Демуса (Вена) о двух мозаичных иконах из собрания Думбартон-Окса<sup>32</sup>. Тонкий стилист, австрийский ученый дает здесь поистине образцовое всестороннее исследование двух замечательных памятников, которое предваряет общей, к сожалению, сознательно сжатой характеристикой искусства «портативных мозаик».

В этой вводной части О. Демус четко различает собственно «портативные» мозаики, для которых прежде всего характерен своеобразный, как правило, восковой фон, от обычных по технике исполнения, хотя иной раз и небольших по размерам мозаик. Большие из числа интересующих его экземпляров часто воспроизводили живописные иконы, представляя по преимуществу полуфигуры особо почитаемых лиц, меньшие включают и многофигурные, особенно миниатюрные изображения.

Искусство миниатюрной мозаики со своей собственной техникой (с восковым грунтом на дереве) и стилистическими особенностями, рассчитанное на «интимное», камерное употребление, оформляется, как говорит О. Демус, в XIII в. Хронологические рамки его существования весьма ограничены: хотя известны и некоторые памятники более раннего времени, но во всяком случае «малые» иконы создавались лишь в пределах между 1260 и 1320 гг. Общее число упоминаемых в документах образцов миниатюрной мозаики определяется в 30—40 штук, а количество сохранившихся до наших дней — 29. В это число Демус включает пять, находящихся в Советском Союзе (нам их известно шесть).

Высказанное уже ранее мнение о столичном, придворном характере этого утонченного вида искусства автор подкрепляет дополнительными доказательствами. Он приводит ряд интересных ссылок на поэтическое описание мозаичных икон, свидетельствующих об их высокой ценности, обращает специальное внимание на часто встречающиеся на них изображения святых воинов Георгия, Димитрия, Феодора и архангела Михаила, особо почитавшихся в придворных кругах и считавшихся покровителями императоров. Для доказательства им используется и одноименность архангела Михаила с Михаилом Палеологом, а встречающееся на мозаичных иконах изображение пророка Даниила Демус сопоставляет с тем обозначением «восстановителя Византийской империи» как «нового Даниила», которое можно встретить в источниках, современных Михаилу Палеологу.

Все эти соображения являются ценным материалом для характеристики тех социальных кругов, в которых бытовали миниатюрные мозаики.

Приступая к исследованию иконы «Сорок мучеников» (приобретена музеем Думбартон-Окса в 1947 г., впервые опубликована тем же О. Демусом в 1946 г.; история этого памятника прослеживается до одного из ее первых обладателей — греческого изгнанника из Малой Азии), О. Демус указывает, что и эти святые пользовались особым почитанием в высших военных и придворных кругах; автор рассматривает легенду о мучениках и иконографическое развитие сюжета. В итоге изучения различных вариантов сцены, представленной на памятниках разной техники в искусстве XIV в., автор уточняет ту группу, к которой относится мозаичная икона. Однако при характеристике композиции он не ограничивается ее сопоставлением с аналогичными по сюжету сценами, но привлекает и другие со сходными ситуациями (например из «Страшного суда», из иллюстраций к Иоанну Лествичнику и др.). Отдельные фигуры или головы О. Демус находит и среди различных евангельских сцен, среди типов евангелистов и т. п.

<sup>32</sup> O. Demus. Two Palaeologian Mosaics in the Dumbarton Oaks Collection, DOP, 14, 1960, p. 87—119.

Подобные сравнения, естественно, носят не столько иконографический, сколько стилистический характер. Так, особую близость к некоторым образам мозаичной иконы автор видит в мозаиках и росписях Кахриэ-Джами (стр. 108): имеются в виду типы лиц, их повороты и т. п. Многие из стилистических черт, свойственных как Кахриэ-Джами, так и исследуемой им иконе, Демус склонен выводить из глубоких античных корней, включая сюда и передачу лиц и драпировок, и подход к моделировке, передаче светотени и т. д.

Давая заключительную стилистическую характеристику мозаики по сравнению с мозаиками и фресками Кахриэ-Джами, он приходит к выводу, что икона предшествует стенописям, что в ней лишь намечаются те искания, которые получили свое оформление в стиле Кахриэ-Джами. На основании всего сказанного он склонен ее относить к концу XIII в.

Вторая мозаичная икона, приобретенная Думбартон-Оксом в 1954 г. в противоположность первой уже давно известна науке под названием иконы из собрания Нелидова (русского посла в Турции, которому она была подарена монастырем Ватопеди на Афоне). Впервые изданная Д. В. Айналовым в 1899 г. и датированная им XII веком, она впоследствии многократно воспроизводилась и описывалась. В. Н. Лазарев первым установил, что временем ее создания был не XII, а XIV век. Приведя достаточно полную библиографию, О. Демус почему-то не счел нужным изложить эволюцию взглядов на интересующий его памятник, хотя во многих пунктах своего исследования он весьма обоснованно опровергает возможность его отнесения к «средневизантийскому периоду».

Исследование памятника строится по тому же принципу, что и первой иконы. Начав с детального описания личности Иоанна Златоуста, истории его почитания, автор переходит к истории возникновения «портретного» образа этого отца церкви. Некоторое представление о себе дает в своих литературных произведениях сам Иоанн. Первые его изображения относятся к VII—VIII вв.; они совсем не похожи (подобно другим ранним изображениям) на тот тип, который выработался в послеиконоборческий период. В итоге сопоставления различных источников О. Демус приходит к интересным выводам: «очевидно, — говорит он, — реалистический портрет, восходящий ко времени жизни Златоуста, был переработан в духе обобщения и абстрагизации черт его лица» (стр. 115). Эту абстрагизацию О. Демус, ссылаясь на доклад Э. Китцингера на Мюнхенском конгрессе, связывает с абстрагирующим течением позднего VI в. В результате иконоборчества и победы его противников происходит возврат к предшествующему ему реалистическому образу, хотя и с усилением средневековых черт. Процесс этот автор считает характерным для всей византийской иконографии. Однако, как выясняет далее Демус, абстрактный иконный тип (образец которого он видит в Санта-Мария Антика в Риме) и реалистический аскетический портрет, особенно распространенный в XI в., были не единственными. Третий тип, наиболее ранним образцом которого является портрет, недавно открытый в системе мозаичного убранства в храме Софии в Константинополе, просуществовал до Палеологовского периода, как это можно видеть по фреске в трапезной Кахриэ-Джами. Этот тип О. Демус называет гуманистическим и существующим только в столице. В нем имеются, по мнению исследователя, черты идеализации, придающие патриарху облик ученого.

Возвращаясь к мозаичной иконе из Думбартон-Окса, О. Демус считает ее примыкающей к аскетическому типу, но с некоторыми чертами «гуманистического» портрета; давая его заключительную стилистическую характеристику, автор полагает, что, в отличие от иконы «Сорок мучеников», относящейся к периоду исканий и некоторой неустойчивости, «Иоанн

Златоуст» является образцом вполне сформировавшегося стиля Палеологов, стиля, который показывает первые слабые признаки перехода к сухости (стр. 118), характерной для последнего этапа существования этого уточненного вида искусства.

Статья О. Демуса представляет большой интерес, определяющийся не только углубленной публикацией памятников. В работе поставлен ряд принципиальных вопросов, касающихся развития иконографии и различных художественных течений. Лишь немногие детали вызывают сомнения: к их числу можно отнести неправомерность безоговорочного включения мозаик Палатинской капеллы в Палермо в общий поток византийского искусства. Несомненно, этот сицилийский памятник имел своеобразные местные особенности. Более серьезен вопрос о нескольких «анатомическом» подходе к изображению «Сорока мучеников». Хотелось спросить автора, неужели, по его мнению, византийские мастера XIII—XIV вв. были полностью лишены творческого начала и каждую деталь их изображений следует искать в каких-то прототипах? Думается, что такой, довольно распространенный подход к некоторым сторонам византийского искусства грешит преувеличением.

Отметим в заключение, что почти одновременно со статьей О. Демуса автор этих строк опубликовал неизвестную ранее мозаичную икону из собрания Н. П. Лихачева<sup>33</sup>. Ближайшей аналогией к этому выдающемуся памятнику является, как нам кажется<sup>33а</sup>, «Иоанн Златоуст» из собрания Думбартон-Окса. Приятно отметить, что черты стиля, свойственные мозаичной иконе с изображением четырех святителей (собрание Эрмитажа), определены почти теми же словами, которыми О. Демус характеризует исследованную им икону.

Единственный упрек, который хотелось бы предъявить автору разбираемой статьи,— это его отказ от определения им того места, которое занимают обе мозаичные иконы среди других памятников этой техники (в частности, следовало бы сказать несколько слов об орнаменте нимба Иоанна и обрамлении иконки). По-видимому, О. Демус, готовящий корпус миниатюрных мозаик, сознательно отложил подобные вопросы до выпуска в свет этой обобщающей работы.

Памятнику прикладного искусства Палеологовского периода посвятил свое исследование другой крупнейший знаток византийского искусства — А. Н. Грабар (Париж)<sup>34</sup>. Его внимание привлекла происходящая из коллекции Строгановых миниатюрная пиксида из слоновой кости, украшенная изображениями чисто светского характера. На ней дважды представлены семейные группы (в составе каждой — император, императрица и наследник); около одной из них вырезаны имена Иоанна, Андроника и Ирины.

Именно эта группа была уже ранее определена П. Харанисом и А. Грегуаром, как изображающая Иоанна VI Кантакузина, его жену Ирину и внука Андроника; ими же установлено, что здесь изображена сцена празднования взятия столицы Иоанном VI в 1347 г. (судя по тому, что одна из фигур вручает императору модель укрепленного города).

А. Н. Грабар убедительно доказывает, что другая группа представляет Иоанна V Палеолога, его жену Елену (дочь Кантакузина) и их сына. Он предполагает, что пиксида была сделана между 1348 и 1352 гг. и закончена в момент изменения политической ситуации: если первоначально здесь были представлены законный император Иоанн V, его жена Елена и сын

<sup>33</sup> А. В. Б а н к. Мозаичная икона из б. собрания Н. П. Лихачева. Сб. «Из истории русского и западноевропейского искусства». М., 1960, стр. 185—194.

<sup>33а</sup> Там же, стр. 191—192.

<sup>34</sup> A. G r a b a r. Une puxide en ivoire à Dumbarton Oaks. DOP, 14, 1960, p. 121—146.



Андроник, а с другой стороны, Иоанн VI Кантакузин, его жена Ирина и сын Матвей, то впоследствии, когда Иоанн V был отстранен от власти, но в столице оставлен его сын, внук Иоанна VI — Андроник, на пиксиде имя Елены было заменено Ириной (следы этой переделки заметны на пиксиде), а остальные совпадающие имена сохранены.

После интересного исторического экскурса, способствующего уточнению датировки предмета, автор обращается к вопросу о «семейном портрете» в византийском искусстве; этот весьма редкий для периода до XII в. сюжет получает гораздо более широкое распространение в XIII—XIV вв. На последнем этапе жизни Византии такие портреты встречаются в миниатюрах и, несомненно, существовали, хотя и плохо сохранились, в монументальном искусстве. Это явление А. Грабар склонен связывать с воздействием Западной Европы; автор предполагает, что оно зародилось не при дворе, а в кругах высшей феодальной знати. Даже более ранний групповой портрет — семья Ярослава в Киевской Софии — он считает возможным, в сущности без доказательств, приписывать влиянию варягов.

Детально рассматривается А. Н. Грабаром вопрос о видоизменении семейного портрета в Сербии, где сохранилось едва ли не наибольшее число семейных портретов; известны они также и в Болгарии.

Мысль о зарождении этой разновидности портретов в «замках высшей феодальной знати» (стр. 130), несомненно, интересна; ее мог бы подтвердить и грузинский материал. Но все же подобная точка зрения представляется спорной, требующей во всяком случае дополнительной аргументации. Напрашивается иное предположение: нельзя ли усмотреть в нарастающем значении портрета в XIII—XIV вв. в целом и семейного в частности повышенного интереса к личности, человеческой индивидуальности, связанного со всеми другими явлениями своего рода «гуманизма», свойственного позднему византийскому искусству?

Вопрос о западных влияниях ставится А. Н. Грабаром и по такому частному поводу, как изображение павлина на пиксиде; думается, что этот образ имел настолько широкое распространение на всем протяжении существования византийского искусства, что нет необходимости и в данном контексте искать для него посторонних влияний.

Весьма детально и интересно разработана А. Н. Грабаром в этой же статье тема об увеселениях в честь царственных лиц. В связи с представленными на пиксиде музыкантами, танцорами, акробатом автор сопоставил ряд письменных свидетельств и других памятников различного рода. Вряд ли все же есть необходимость привлекать в качестве аналогий очень ранний материал, восходящий к IV в. (например, обелиск Феодосия) и VI в. (консульские диптихи). Едва ли и в этой области царяла полная неподвижность на протяжении тысячи лет. Трудно также согласиться с автором, что на пиксиде могли изобразить музыкальные инструменты, не имевшие применения в XIV в. (стр. 136). Нам представляется скорее обратное, — что реалии такого рода попадали даже на предметы не только светского, но и религиозного содержания.

Меньше возражений вызывает обращение к росписям лестницы Киевской Софии (хотя и здесь были элементы своеобразия). Весьма интересно подобран материал по миниатюрам, где выявлены любопытные, чисто светские персонажи в заставках, инициалах, обрамлениях канонов; в частности, здесь изображены и музыканты, танцоры, акробаты. Представлялось бы закономерным присоединить к ним и аналогичные изображения, иллюстрирующие религиозные темы (например, танец Саломеи, иллюстрации к псалтыри и т. п.). Возможно, имело бы смысл вновь привлечь и тот материал, который сам А. Н. Грабар использовал в других своих работах, а именно — серебряную братину из собрания Эрмитажа, а

также недавно опубликованную автором этих строк крышку из Ненецкого округа. Правда, место производства этих предметов все еще не уточнено, но тематическая их связь со всем приведенным А. Н. Грабаром материалом беспорна; что же касается братины, то при всех ее стилистических особенностях сюжетно она является известного рода аналогией для пиксиды; в ее центральной части, вверху представлена, как известно, царица, увеселяемая музыкантами, танцорами и акробатами<sup>35</sup>.

В целом исследование столь широкого материала в области мало известного для Византии светского искусства представляет большой интерес. Жаль лишь, что автор совсем не дает стилистической характеристики пиксиды. Бросается в глаза многообразие поворотов, большое число профильных фигур музыкантов, как бы противопоставляемых фронтальным статичным царственным персонам. На первый взгляд кажется, что именно в манере передачи заметны некие западные воздействия, но, быть может, здесь проявляется и специфика с этой стороны плохо изученного искусства времени Палеологов.

Вопросов искусства отчасти касается заметка Г. Галавариса о четырех моливдовулах собрания Думбартон-Окса<sup>36</sup>. На лицевой стороне этих печатей, датированных им XI и XIII вв., представлена Богоматерь в рост с младенцем в медальоне на груди, сопровождаемая редким заинтересовавшим автора эпитетом *ἡ μαχαίροδεται* (пораженная ножом). Этот эпитет он сопоставляет с другими, обычно относящимися к чудотворным иконам, останавливаясь, в частности, на одной, виденной Антонием Новгородским в Софии Константинопольской, представлявшей Богоматерь, из которой якобы текла кровь. Поскольку в надписях на обратной стороне моливдовулов упомянуты хартофилаксы этого храма, Галаварис предполагает, что изображение на их лицевой стороне воспроизводило именно эту икону.

\* \* \*

Особую группу статей, имеющих, несомненно, очень большое значение для истории византийского искусства, составляют отчеты — главным образом о работах Американского византийского института в Стамбуле. Реставрация и археологические исследования ведутся по преимуществу в прославленных памятниках византийской столицы, прежде всего в Святой Софии и в Кахриэ-Джами.

Промежуточный характер между обычными исследовательскими и отчетными материалами носит статья П. Эндервуда и Е. Хаукинса о недавно открытом в Святой Софии мозаичном портретном изображении императора Александра<sup>37</sup>. Сами авторы рассматривают эту работу как продолжение предварительных отчетов Уайтмора (Т. Whittimore); подобно покойному исследователю, они дают детальное описание вновь открытого памятника, сопровождая свое описание великолепными репродукциями (одна из них — в цвете). Сравнивая изображение Александра с миниатюрой рукописи гомилий Григория Назианзина (Парижская национальная библиотека, № 510), где представлен тот же император вместе с императрицей Евдокией и Львом VI, они находят в них много общих черт, но относят мозаику к несколько более позднему времени — периоду единоличного правления Александра в 912—913 гг. В окружающих орнаментах они различают

<sup>35</sup> «История культуры Древней Руси», т. I. М.—Л., 1948, рис. 179; А. Б а н к. Крышка серебряного сосуда из Ненецкого округа. «Сообщения Государственного Эрмитажа», XV, 1959, стр. 49—52.

<sup>36</sup> G. G a l a v a r i s. The Mother of God «Stabbed with a Knife». DOP, 13, 1959, p. 229—233.

<sup>37</sup> P. A. U n d e r w o o d and E. J. W. H a w k i n s. The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander DOP, 15, 1961, p. 187—217.

части, относящиеся к тому же периоду, а также отдельные детали, первой фазы мозаик, а именно VI в.

В отчетах того же П. Эндервуда за ряд истекших лет кратко описываются и другие расчищенные или находящиеся в процессе реставрации части мозаичного убранства храма Софии. Так, в отчете, напечатанном в 1956 г. (т. 9—10)<sup>38</sup> и в 1960 г. (т. 14), сообщается о работах в помещении галереи в юго-западном углу здания, об остатках фигур патриархов, апостолов и пророков — небесной иерархии на сводах, целой иконографической программе, популярной в период после восстановления иконопочитания, датируемой автором по стилистическим признакам поздним IX и ранним X в. В эти годы производилась и расчистка орнаментальных частей, относящихся к первичному убранству храма, а также были обнаружены кресты типа «Андреевских».

Помимо расчистки мозаик, велись работы по расчистке, укреплению и частичному восстановлению каменной облицовки стен (opus sectile), в частности около дверей, ведущих в нартекс, а также работы по расчистке трех бронзовых дверей (совместно с так называемым Итальянским центром в Турции), ведущих во внутренний нартекс из наружного, и обрамления императорской двери (расположенной между внутренним нартексом и храмом). И облицовка стен, и укрепление дверей включают мотивы животных, птиц, кресты, вазы и т. п., лишней раз свидетельствующие о бесконечном многообразии и одновременности декоративного убранства Софии, настоящего музея византийского искусства.

Весьма значительными были работы в Кахрие-Джами. С 1952 по 1958 г. здесь производились расчистка, укрепление и реставрация фресковых росписей в притворе<sup>39</sup>. Эта живопись уже давно привлекла внимание русских ученых — сначала Ф. И. Шмита, а потом М. В. Алпатова, однако сохранность ее была столь плохой, что можно было лишь догадываться об отдельных сюжетах и только до некоторой степени представить ее высокие художественные качества.

В первом предварительном отчете описывается общее состояние живописи к моменту начала работ (частично записанной, частично заштукатуренной с последующим нанесением орнаментальных узоров), а также освещаются методы расчистки и принципы реставрации, до некоторой степени совпадающие с теми, которые применяются и в практике советских реставраторов. Далее в первом отчете, как и в трех последующих, дается подробное описание всех раскрытых новозаветных и — в довольно значительном числе — ветхозаветных сцен (расположенных в верхних частях здания), а также многочисленных фигур святых, занимающих по преимуществу нижний пояс росписей. Описание всех деталей живописи, красочной гаммы каждой ее части, состояния и принятых реставрационных мер дает полную фиксацию материала. Более 160 иллюстраций хорошего качества позволяют судить не только об иконографии, но и о высоких художественных качествах, об особенностях стиля, характеризовать который, очевидно, не входило в задачи автора.

Интересные результаты дали и некоторые работы, производившиеся внутри храма и в его нартексах<sup>40</sup>. Так, была установлена дата XIV в. для Деисуса, ранее датированного Комниновским периодом, был открыт пор-

<sup>38</sup> P. A. Underwood. Notes on the Work of the Byzantine Institute: 1954. DOP, 9—10, 1956, p. 291—294; i d e m. 1957—1959. DOP, 14, 1960, p. 205—215.

<sup>39</sup> P. A. Underwood. First Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1952—1954. DOP, 9—10, 1956, p. 253—288; i d e m. Second Preliminary Report..., 1955. DOP, 11, 1957, p. 173—220; i d e m. Third Preliminary Report..., 1956. DOP, 12, 1958., p. 234—265; i d e m. Fourth Preliminary Report..., 1957—1958. DOP, 13, 1959, p. 185—212.

<sup>40</sup> P. A. Underwood. Notes on the Work..., 1956. DOP, 9—10, 1956, p. 294—297; i d e m. 1955—1956. DOP, 12, 1958, p. 269—287.

трет сводной сестры Андроника II — Марии Палеолог. Весьма велико значение открытых в 1956—1957 гг. фрагментов фресок в наружном нартексе: здесь в аркосолиях, расположенных над гробницами, были обнаружены портреты членов императорской семьи Палеологов — монахини Афанасии и ряда других, к сожалению, сохранившихся лишь в своей нижней части из-за прорубленных впоследствии на месте этих портретов окон. В ткани их одежд вплетены монограммы Палеологов, известные по другим памятникам. В стилистическом отношении выдающееся значение имеет фрагмент с изображением сидящей Богоматери, с совершенно необычно пластически переданной одеждой, дающей основания для датировки (наряду с другими моментами) этих росписей началом XV в. Здесь, более чем в других случаях, не исключена возможность итальянских воздействий.

Работы по расчистке, закреплению и выявлению иконографической системы росписей производились также в Фетгиз-Джами (Паммакаристос) и в случайно обнаруженном памятнике в черте города, откуда соответственный фрагмент был перенесен в храм Святой Софии<sup>41</sup>.

Наконец, особняком стоят работы археологического порядка, отчет о которых составлен Д. Отсом<sup>42</sup>: задачей этого обследования было уточнение различных строительных периодов здания Кахриз-Джами. Результаты изучения оказались довольно неожиданными: всего было открыто шесть наслоений, из которых два нижних, хотя, по-видимому, и относились к монастырскому комплексу (V—VI вв., второй — к IX в.), не имели, однако, никакого отношения к возведенной впоследствии на этом месте церкви. Следы церкви заметны лишь в третьем слое, который по характеру кладки не может относиться к более раннему времени, чем XI в., а никак не к VII в., как предполагалось ранее. Четвертая фаза относится к зданию, возведенному вскоре после третьей, очевидно, в связи с землетрясением. По кладке они почти не различаются; пятая фаза представляет реставрацию храма после латинского завоевания, когда были перестроены оба нартекса и полностью возобновлена декорировка. Шестой период строительства (включавший незначительные перестройки) относится к позднепалеологовскому времени.

Известный интерес для вопросов искусства имеет, наконец, и заметка К. Манго и Дж. Паркера, посвященная описанию Константинопольской Софии<sup>43</sup>, составленному в XII в. диаконом этого храма и одновременно ректором Патриаршей академии — Михаилом, известным и другими своими риторическими произведениями.

\* \* \*

Подводя некоторые итоги обзора издания Думбартон-Окс за последние годы, следует подчеркнуть значение обильного, вновь введенного в науку материала, а также ценность ряда исследований. Далеко не со всеми их выводами можно согласиться, в ряде случаев вызывает возражения самый подход к материалу. Вместе с тем отраднo констатировать, что в отдельных случаях взгляды выдающихся зарубежных ученых весьма близки точкам зрения советских исследователей.

<sup>41</sup> P. A. Underwood. Notes on the Work..., 1954. DOP, 9—10, 1956, p. 298—300; idem. 1957—1959. DOP, 14, 1960, p. 215—219; L. J. M a j e w s k i. The Conservation of a Byzantine Fresco Discovered at Etyemez, Istanbul. DOP, 14, 1960, p. 219—222.

<sup>42</sup> D. O a t e s. A Sommary Report on the Excavations of the Byzantine Institute in the Kariye Camii: 1957 and 1958. DOP, 14, 1960, p. 223—231.

<sup>43</sup> C. M a n g o and J. P. P a r k e r. A Twelfth Century Description of St. Sophia. DOP, 14, 1960, p. 233—245.