

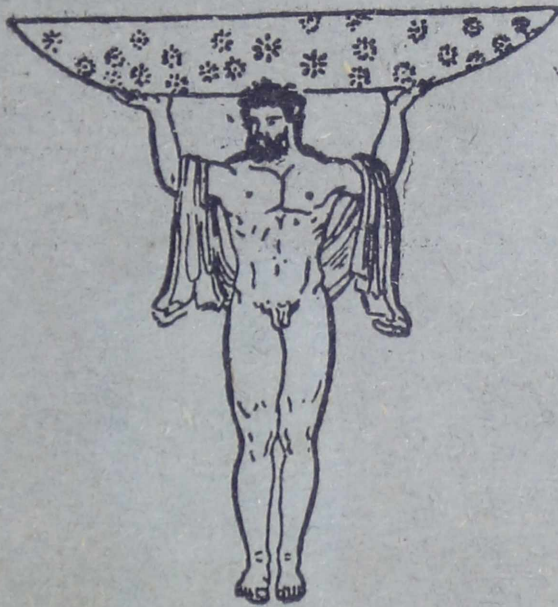
Л. 1  
С+95

# ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

ВСЕХ ВРЕМЕН И НАРОДОВ

Сычев Н. П.

Искусство средневековой  
Руси



8/11

~~9732~~

КНИГА 4<sup>я</sup>

ЕЖЕМЕСЯЧНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ  
К ЖУРНАЛУ  
„ВЕСТНИК ЗНАНИЯ“

1929 год

ИЗД.-ВО „П. П. СОЙКИН“ ЛЕНИНГРАД



# ВСЕЛЕННАЯ и ЧЕЛОВЕЧЕСТВО



изд. во П. П. СОЙКИН ЛЕНИНГРАД

## КОЛЛЕКТИВНЫЙ ТРУД ИЗВЕСТНЫХ УЧЕНЫХ СССР

Цель настоящего издания дать полную картину истории научных открытий и проследить за тысячелетие победный путь человеческого гения.

Солидный объем, популярность изложения, яркость языка, занимательность содержания и обилие иллюстраций этого издания, свыше 250 рисунков, портретов, карт и диаграмм, делают его необходимым пособием для серьезной работы в плане энциклопед. широкой программы самообразования.

ВСЕ ИЗДАНИЕ „ВСЕЛЕННОЙ И ЧЕЛОВЕЧЕСТВА“ состоит из следующих отделов:

История изучения Вселенной, *Ник. Морозова*, директора Госуд. Научного Инст. им. Лесгафта. Происхождение земли и динамика земной коры, проф. *П. П. Сушинского*. Физика земного шара, под ред. проф. *Б. П. Вейнберга*. История развития жизни на земле, под ред. проф. *А. А. Борисляка*. Естественная история человека, антрополога Академии Наук *Б. Н. Вишневого*. История геогр. открытий, под ред. проф. *Г. Г. Шибера*. История материальной культуры человечества, проф. *Г. Г. Генкеля*. История изучения и применения человеком в технике сил природы, проф. *Б. П. Вейнберга*.

Объем издания свыше 700 стр. больш. книжн. формата. Издание 1928 г. В художественном переплете из дерматина, тисненном бронзой. Цена 5 руб с пересылкой. Высылается наложенным платежом по получении ЗАДАТКА В РАЗМЕРЕ 2 руб.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „П. П. СОЙКИН“ ЛЕНИНГРАД

8  
4  
2 1950

K

u

2732



701  
С-95

7/09  
И 90

## Искусство средневековой Руси.

### ПРЕДИСЛОВИЕ.

В цикле книг по истории искусств всех времен и народов, издаваемых «Вестником Знания», книга IV посвящена искусству средневековья на Западе и у нас.

Обилие памятников искусства и материалов, полученных наукой в итоге изучения многовекового художественно-исторического процесса средневековой Руси, уже давно вызывает необходимость опубликования общего обзора этого процесса во всех его многообразных и сложных проявлениях. Такой обзор, тем более предназначенный не для узкого круга специалистов, вполне понятно, потребовал бы значительного места и, естественно, не уместился бы на страницах одного выпуска настоящего издания.

Преследуя выполнение намеченной задачи в полном объеме, в сжатых рамках настоящего выпуска возможно было бы дать читателю в лучшем случае лишь сухой перечень фактов и краткую характеристику многочисленных памятников искусства. Вполне естественно, что пред автором издаваемого очерка встала дилемма: или предложить читателю подобный перечень сухих фактов и материалов, не интересный и мало кому необходимый, или представить ему общий очерк культурного и художественно-исторического процесса, ограничив его более узкими локальными и хронологическими рамками. Признавая более целесообразным стать на вторую точку зрения, автор ограничил свой очерк изложением культурного и художественно-исторического процесса древнейшего периода Киевской Руси, искусство которой тесно связывает художественную жизнь всей средневековой Руси с древнейшими культурами человечества и лежит в основе многообразных художественных явлений, развивавшихся в различные периоды в других областях средневековой Руси в сложных условиях местного бытия.

Автор.

08 СЕН 2009

ПРОВЕРЕНО



## Искусство Киевской Руси.

«Бе путь из Варяг в Греки и из Грек по Днепру и вверх Днепра волок до Ловати и по Ловати внити в Ильмерь озеро великое, из него же озера потечеть Волхов и втечеть в озеро великое Нево и того же озеро внидеть устье в море Варяжское и по тому морю ити до Рима, а от Рима прити по тому же морю к Царьграду, а от Цареграда прити в Понт море, в него же втечеть Днепр река».

Так рисуется взору русского летописца водный путь из «Варяг в Греки», та великая водная артерия, которая в начале русской государственности питала древнюю Русь, служа ее политико-экономическим и культурным интересам и связывая ее на юге с вилнейшими центрами эллинистическо-византийских культур, на севере — с культурными центрами северной Европы. Умело прикрывая миролюбивой легендой о призывании варяжских князей исторические факты вторжения норманнов в Россию в ту эпоху, когда они своими набегами заполнили всю Европу, летописец, естественно, должен был подчеркнуть значение этого водного, удобного для мореходов пути, ибо для норманнов этот «восточный путь», (Austrverg) являлся древнейшей связью с Востоком, в особенности с Константинополем, откуда шло все золото, «червонное золото, золото императора», откуда приносили все ценное для ризниц северных церквей, где, наконец, стоял Юстинианов храм Софии — «великолепнейший из всех храмов мира»<sup>1</sup>.

Летописцу, как и самим варягам, конечно, хорошо были знакомы и другие водные и сухопутные торговые пути древней Руси, но, очевидно, к моменту зарождения начального летописного свода эти пути уже не играли той значительной роли, которую имели они задолго до вторжения норманнов, когда южно-русская равнина служила обширным корридором для постоянного движения разнородных этнических масс и отлагала в недрах своих городищ, курганов и усыпальниц вещественные следы когда-то бывших связей с целым рядом древнейших культурных очагов человечества — Ираном, Элладой, Римом и теми последующими центрами, которые появились в итоге взаимодействия культур Эллады и Востока и приобрели в науке, с легкой руки немецкого ученого Дройзена, общее название эллинистических.

Нам нет необходимости, не выходя из узких рамок обзора художественно-исторических процессов средневековой киевской Руси, останавливаться на рассмотрении значения этих путей в до-историческом прошлом юга России и тех огромных, так блестяще освещенных уже со временной

<sup>1</sup> О. А. Добиаш-Рождественская. «Западные паломничества в средние века», 1924.



наукой культурно-исторических процессов, которые на них развивались<sup>1</sup>. Однако, крайне необходимо теперь же, в начале изложения нашей темы, сугубо подчеркнуть их чрезвычайное значение для художественных процессов средневековой Руси, ибо без учета «до-истории» восточно-европейской равнины не могут быть достаточно поняты и объяснены многие явления как в политическом и социально-экономическом, так и в культурном развитии Руси.

В настоящее время было бы по меньшей мере странным утверждать вслед за указаниями летописца, что художественная жизнь началась на Руси со времени официального принятия христианства при киевском князе Владимире, что новые формы искусства, пересаженные на киевскую почву, были исключительно византийскими, притом занесенными вновь на пустую в художественном отношении почву. «До-история» киевской земли красноречиво свидетельствует нам о том, что почва эта была насыщена обильными и мощными соками и что на ней, уходя корнями в далекую этническую подоснову, продолжала развиваться своеобразная культурная жизнь. Уже в племенном, занесенном в летопись предании об основании Киева тремя легендарными братьями Кием, Щеком и Хоривом современная наука установила племенную связь юга России с бассейнами Ванского и Урмийского озер, страной Урарту и Мидией, и эта племенная легенда, — «одно из ценнейших преданий Понтийского района», известная уже в IV—V вв. на берегах Ванского озера и внесенная впоследствии армянским историком (VII в.) Зенобом Глаком на страницы книжной до-истории Армении, оказывается является не только параллелью к русской летописной легенде, но и ее явным «генетическим двойником», выходящим в свою очередь из общего северно-понтийского скифского предания, расчленившегося на две версии — армянскую и славяно-русскую<sup>2</sup>. С другой стороны, новейшие историко-археологические исследования прочно устанавливают существование на юге России особого, этнически родственного культурного мира (скифо-сибирского), охватывавшего в античное время всю территорию от берегов Черного моря и на восток через Волгу, Каспий и Урал по всей южной Сибири, вплоть до Китая на Восток и до Иранского плоскогорья на Западе<sup>3</sup>. Таким образом, в свете новых исторических знаний Киев — не только «мать городов русских», но и «новый наиболее отдаленный западный пункт распространения скифов» (Н. Я. Марр). Скифская культура, смешанная из элементов иранских, обще-восточных и греческих, распространяясь в приднепровье, встретила здесь с культурной жизнью оседлого земледельческого населения, сложившейся еще с эпохи позднего неолита и подверглась влиянию греческой культуры, быта и религии, шедшему из таких могучих проводников греческого культурного уклада, какими были Ольвия, отчасти Тирас и целый ряд полугреческих городов нижнего течения Днепра и Буга<sup>4</sup>. В процессе распадов старых и развития новых политических формообразований в периоды владычества наследников скифов — сарматов, готов, гуннов и в непрерывной борьбе с позднейшими пришельцами — аварами, хозарами, камскими болгарами, печенегами и половцами, норманно-славянская государственность создает основы своей политической и эконо-

<sup>1</sup> Толстой и Кондаков. «Русские древности», I, 1889; E. H. Minns. «Scythians and Greeks», 1913; Б. В. Фармаковский. «Архангелский период в России», 1914; М. И. Ростовцев. «Эллинизмо и иранство на юге России», 1918; М. И. Ростовцев. «Скифия и Боспор», 1925; Ю. В. Готье. «Очерки по истории материальной культуры Восточной Европы до основания первого русского государства, I, 1925.

<sup>2</sup> Н. Я. Марр. «Книжная легенда об основании Киева на Руси и Куара в Армении». Изв. I. А. И. М. К. III, 1924.

<sup>3</sup> Gr. Boroffka. Kunstgewerbe der Skyten. Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker, von Dr. H. Th. Bossert, Band I, Berlin, 1928.

<sup>4</sup> М. И. Ростовцев «Скифия и Босфор».



мической мощи и устанавливает контакт в области культурного и художественного строительства с Византией. Вполне понятно поэтому, что пересаженные, по утверждению летописца, при кн. Владимире новые византийские художественные формы явились лишь официальным искусством, отвечающим требованиям социальной среды, устанавливавшей новые устойчивые государственного бытия киевской Руси. Они были лишь показательным результатом оттеснения одной культуры другою, превращения первой из них в неофициальную, «народную» и разделения, как это повторилось у нас в XVIII веке, русского искусства на «высокий» и «низкий» роды. Но это был лишь процесс стеснения, но не вытеснения. Длительный процесс насаждения официальных византийских художественных форм и их ассимиляции с формами народного искусства достаточно красноречиво говорит о неизменном и прочном тяготении коллективного народного вкуса к издревле жившим на Руси архаическим, до-христианским формам искусства. Это убедительно доказывают и многие явления в области религиозного сознания, народной поэзии, т. наз. «звериного» (тератологического) стиля русского орнамента и, наконец, многие, как увидим впоследствии черты глубокой архаики в монументальном русском искусстве выступавшие в процессе развития художественных форм с особой силой тогда, когда динамика насаждения официальной византийской идеологии и форм искусства колебалась по тем или иным политическим и социально-экономическим причинам.

С другой стороны, необходимо принять во внимание, что и самый процесс насаждения официальной византийской идеологии подвергался на Руси значительным колебаниям уже в самом начале ее христианизации, а затем и в периоде декретирования нового вероучения. Об этом свидетельствуют как летописная легенда об «испытании веры» Владимиром, так и предшествовавшая этому борьба грекофильской и западнической партий в Киеве во время княжения Ольги, а также и рецидив язычества вспыхнувший при Святославе. Этот рецидив язычества и дальнейшая деятельность Святослава приобретают в начальных моментах зарождения художественных форм на Руси существенный интерес. Неудачная поездка Ольги в Константинополь в целях получения приемлемых условий устройства церковной иерархии на Руси и не увенчавшаяся успехом ее вторичная попытка установить в тех же целях общение с Западной империей привела, как известно, к смене киевского правительства и, несомненно, заставила преемника Ольги Святослава учесть скрытые притязания и Византийской и Западной империй<sup>1</sup>.

В поисках возможностей укрепления своей политической независимости и экономической мощи Святослав живо учел исконно жившую в восточном славянстве тягу к тем богатым добычей и культурой придунайским областям, к которым еще в раннем средневековье неизменно стремилась юго-восточная славянская ветвь. Известие начальной летописи о том, как еще легендарный основатель Киева—Кий, возвращаясь из Константинополя «приде к Дунаеви, возлюби место, и сруби градок мал и хотяше сести с родом своим и не даша ему ту близь живущи; еже и до ныне наричут Дунайцы городище Киевець», показывает, что стремление восточного славянства в придунайские области не умирало никогда. И вот та же летопись, вспоминая интересы Святослава, влагает под 969 годом в его уста знаменательные слова: «не любо ми есть в Киеве быти, хочу жити в Переяславци на Дунаи, яко то есть середя земди моеи, яко ту вся благая сходятся: от Грек злато, паволоки, вина и оwoще различные, из Чех же, из Угорь серебро и комони, из Руси же скоро и

<sup>1</sup> М. Д. Приселков. Очерки по церковно-политической истории Киевской Руси X—XII в., 1913.



воск, мед и челядь». Похоронив скончавшуюся Ольгу и передав управление Ярополку, а в Новгороде Владимиру, Святослав немедленно уехал в Переяславец на Дунае и, ведя победоносные войны с болгарами и греками, «за малом бе не дошел Царяграда».

Старый путь на Балканы был восстановлен, а вместе с тем была подготовлена платформа и для последующей политики Владимира при вторично поднятом им вопросе о приемлемых для Киева формах христианизации Руси. Как известно, сведения о начальных моментах этой христианизации, находящиеся в летописи и так наз. «Корсунской легенде», сложившейся в последней четверти XI в. и, как установлено акад. А. А. Шахматовым, существовавшей в отдельном от летописи виде, весьма разноречивы<sup>1</sup>. Одно из сказаний XI в. говорит, что крещение Владимира было произведено в Киеве греческим философом — миссионером. Второе, наоборот, особо подчеркивает, что оно произошло в Корсуне (Херсонесе). Это второе сказание затем вошло в начальную летопись и в так наз. «Повесть временных лет». В последней (Лаврент. список) летописец, говоря о крещении Владимира в Корсуне, считает необходимым особо подчеркнуть это обстоятельство приведением неверных с его тонки зрения сведений: «се же несведуще право, глаголють, яко крестился еси в Киеве, ннии же реша в Василеве; друзии же инако скажутъ». Корсунская легенда, автором которой несомненно был грек-корсунянин, послужившая источником и для Начального летописного свода и для Повести временных лет, стремясь придать единство раздробленным моментам сказания, стремится также особо выделить значение Корсуни в деле крещения Владимира и установить при этом «прямую иерархическую нить от русской церкви к Константинопольскому патриархату, соединяя с большею естественностью личное крещение князя с установлением церкви от руки (византийской) империи». Таким образом, казалось бы, получается, что на Руси сразу же установилась греческая митрополия. Константинополь и его торговая фактория Корсунь, при посредстве которой еще в VI веке Византия установила торговые связи с северным побережьем Черного моря, эксплуатируя богатства края, вывозя пушной товар и ввозя сюда для готов, гуннов и аваров продукты византийской и малоазийской промышленности, выдвигается теперь Корсунской легендой на первый план. Отсюда, издавна и установилось живущее до сих пор в научной литературе мнение, что первый художественный памятник возникший при Владимире в Киеве т. наз. Десятинная церковь, якобы посвященная празднику Успения Богородицы, является наследницей, с одной стороны, константинопольского Влахернского храма, с другой — его корсунской реплики, также посвященной названному празднику. Летописное известие под 989 г. гласящее, что Владимир, построив церковь, «поручию Настасу Корсунянину и попы Корсунские пристави служити в ней, вдав ту все, еже бе взял в Корсуні: иконы и сосуды, и кресты», казалось бы подтверждает это мнение, давая вместе с тем возможность предположения, что и мастера греки, выписанные Владимиром, прибыли в Киев, если не из Константинополя, то из Корсуни. Однако, эти заключения базируются на весьма шатких основаниях, так как, с одной стороны, во Влахернах неизвестна успенская церковь, с другой — ни в летописи, ни в других древних источниках киевская Десятинная церковь ни разу не называется Успенской. Подобно древнейшим христианским храмам (наприм., S. Maria Maggiore, S. Maria Antiqua и др.) она была просто посвящена имени Марии и постоянно именуется то «Десятинной богородицей» то «Десятинной богородицей Марией». Кроме того, летописец ни слова не говорит, что строителями

<sup>1</sup> А. А. Шахматов. Разыскания о древнейших русских летописных сводах 1908.



ее были корсунские мастера, а, наоборот, лишь кратко замечает—«послав привиде мастера от Грек», но откуда были приведены эти греки у нас известий не имеется.

Таким образом, вопрос о перенесении на киевскую почву в начальном моменте христианизации Руси корсунских архитектурных и монументально-декоративных форм естественно должен отпасть и тем более, что в свете новых научных разысканий оказывается, что русская церковь времени Владимира и Ярослава, вплоть до 1037 г., связанного с прибытием из Константинополя греческого митрополита Феопемпта, иерархически была подчинена не Константинопольской вселенской патриархии, а болгарской охридской. Эта важная гипотеза, высказанная проф. М. Д. Приселковым, вновь выдвигает значение придунайских культурных центров в истории начальных моментов искусства Киевской Руси. Неизменное тяготение Святослава к этим центрам не прекратилось таким образом и при Владимире, дипломатически избегавшем церковно-политических сетей византийской империи и установившем выгодный для независимости своего княжения контакт с болгарской державой Самуила.

С этого времени Киев становится проводником особой культуры, начало которой находится в несомненной связи с теми разветвлениями эллинистических культур средиземноморья, которыми были насыщены некоторые районы Балканского полуострова, заселенные, по свидетельству Константина Багрянородного, еще Ираклием (610—641 г.) славянскими этническими группами сперва в области Солунской (Фессалонийской) фемы и осевшими затем прочно во всей Македонии.

Разбор исторических и филологических данных, в частности племенных названий, позволил Дринову вполне определенно установить, что в начале IX в. даже горные части Македонии и самые окрестности Солуни были заполнены этническими славянскими группами, находившимися в родственных связях и тяготевшими к тем западным центрам Балканского полуострова (Охриде), которые уцелели при разгроме болгарского царства византийским имп. Иоанном Цимисхием (969—976 г.). Вспоминая панегирик одной византийской хроники гласящей: «народы испытывали великий страх перед нападением Цимисхия, он расширил землю ромеев, сарацины и армяне бежали, персы боялись, и отовсюду приносили ему дары и умоляли заключить с ними мир; он прошел до Эдессы и реки Ефрата, и наполнилась земля войсками ромеев, Сирия и Финикия были растоптаны ромейскими конями и он одержал великие победы», естественно предположить, что политический контакт Святослава с болгарскими, наметившийся во время совместной борьбы его с Цимисхием, в эпоху Владимира, когда борьба с притязаниями империи приобрела особо напряженный характер; несомненно, установился прочно. Это подтверждается и близостью русского сказания о крещении Владимира с предполагаемым А. А. Шахматовым болгарским сказанием о крещении царя болгарского Бориса, и процессом образования на болгарской основе литературного языка киевской Руси, и именами сыновей Владимира—Бориса и Глеба, рожденных, по летописному свидетельству, от болгарыни, и длительной напряженной борьбой (с XI по нач. XIV в.) греческой иерархии на Руси с требованиями русской церкви в вопросе о канонизации Владимира.

Таким образом, первый памятник архитектуры, построенный в Киеве при Владимире, не мог возникнуть под воздействием Корсунских художественных влияний. Определить генезис его воздействия восточных культур, как это пытаются сделать некоторые исследователи, указывая на возможность колонизации художественных форм из Малой Азии или с Кавказа через темное прошлое Тмутаракани (Тамани) было бы затруд-



нительно, ибо уже в тех незначительных остатках его фундамента, заложенного с чрезвычайно редкими в древнем строительном деле приемами, на особо подготовленном деревянном настиле, возможно усматривать те же приемы, которые известны в дворцовой церкви Абовского городища в Болгарии (Ф. И. Шмит). Рухнувшая при Батыевом погроме Киева, Десятинная церковь много раз возобновлялась и опять разрушалась и, наконец, была окончательно закрыта огромным массивом нового храма сооруженного на ее развалинах в двадцатых годах XIX в. «великодушным чтителем священной древности» отставным поручиком А. С. Аненковым. Раскопки произведенные в 1908 и 1911 гг. архитектором Д. В. Милеевым, обнаружили лишь часть древних фундаментов, показывающих, что в восточной части церковь имела три сомкнутые апсиды, не занимающие всей ширины восточного фасада. Судить по этим остаткам об общей архитектурной конструкции памятника не представляется возможным, но обильные остатки архитектурных обломков, мраморных облицовок, мозаик, фресок и кусков разнообразной штукатурки разных эпох, вплоть до времени Петра Могилы, построившего в XVII в. на месте древней новую церковь, дают полную возможность судить не только о сложном событиях минувшем прошлом памятника, но и о чрезвычайном богатстве его былого декоративного убранства.

Попытки восстановить систему этого убранства, опирающиеся на описание патр. Фотия бывшей росписи Новой Базилики времени Василия Македонянина, на стихотворения византийских писателей Федора Продрома и Никифора Каллисти и на некоторые тексты, вложенные летописцем в уста Владимира и якобы произнесенные им по окончании строения храма, не лишены общего интереса, так как могут содействовать представлению о сложившихся к IX—X ст. общих схемах византийских декоративных убранств, но не ведут к окончательному решению вопроса о декоративных системах, слагавшихся в определенных географических и культурных районах, имевших помимо традиций и общей идеологии, свою локальную выработавшуюся в сложных условиях местного бытия. Тем более трудно восстановить декоративную систему убранства Десятинной церкви не имея данных о том, была ли она базиликой или имела иную архитектурную конструкцию. Только один фрагмент, добытый раскопками и представляющий часть фрескового изображения лица, неизвестного юного святого способен раскрыть то художественное миросозерцание, носителями которого были греческие мастера украшавшие этот памятник.

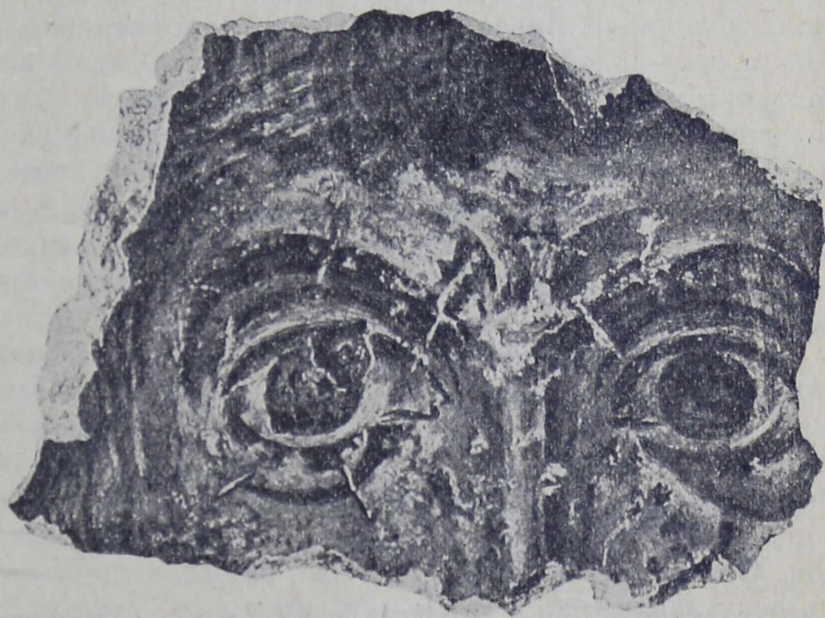


Рис. 1. Фрагмент фрески конца X в. из Десятинской церкви в Киеве.

Анализируя стиль этого фрагмента, поражаешься его глубокой архаикой, переносащей зрителя далеко за пределы византийской художественной культуры X в. и увлекающей в область более древних художественных форм византийского эллинизма. Создается определенное



впечатление, что художнику писавшему эту фреску еще не были чужды живописные традиции и приемы мастеров работавших энкавстикой (живопись восковыми красками), что свое художественное образование он получил в такой среде, в обиходе жизни которой еще не было утрачено знание форм и технических приемов, носивших отзвуки фактуры египто-эллинистических портретов. Техника фрески и длительный путь схематизации форм византийского эллинизма положили, правда, в художественном миросозерцании мастера десятичной фрески следы некоторого ригоризма, но далеко еще не ввели его в область того живописного трафарета, который чувствуется в памятниках византийской живописи XI века.

Мы должны были так подробно остановиться на описании этого фрагмента потому, что он, действительно, открывает начальную страницу русско-византийского искусства. Мало того, сопоставляя формы этого фрагмента с тяжеловесными сиро-византийскими формами сохранившихся корсунских мозаик, мы находим коренную разницу в основах тех культур, на фоне которых выросли киевский и корсунские фрагменты былых декоративных убранств. «Техника и искусство церковного зодчества в Корсуне говорит А. Л. Бертье-Делягард в своем капитальном исследовании раскопок Херсонеса Таврического, очевидно, стояли на низкой степени развития, не обнаруживая ни малейшей доли самобытности, даже в самых мелких, так сказать, элементарных попытках, например, в орнаментации или в архитектурных деталях. Когда оказывались средства, весьма, впрочем, жалкие, покупался резной мрамор, шаблонно приготовляемый Византией на весь христианский мир, добывался не золотой, а кое-какой еле грамотный мастер натаскивали из разваленных построек камня и из всего этого изображали самую упрощенную сараеобразную базилику, столь же скоро разрушавшуюся, как и строившуюся. Из ее развалин возникала новая базилика, еще более упрощенная и бедная, для которой уже и мрамора не покупали, а набирали его по развалинам. И так продолжалось из века в век, доходя до самой крайней нищеты и до постройки стен базилик даже не на извести, а просто на местной грязи».

Очевидно, не из этого «медвежьего угла, каким был в числе немногих на востоке, и наш Херсонес», а из византийского центра, насыщенного первоклассными художественными мастерскими должен был призвать мастеров Владимир для создания первого в Киеве кафедрального собора. Очевидно, не Константинополь, с политическими замыслами которого боролись и Святослав и Владимир, был поставщиком в Киев этих мастеров. Они должны были явиться из того города, к которому искони тянулось славянство и с именем которого старался связать себя древний Киев, называя себя «Второй Селунь». В этом полном античных переживаний культурном центре среди роскошных эллинистических мозаик VII ст. храма Дмитрия Солунского,<sup>1</sup> еще в полной мере хранящих рефлекс египтизирующих влияний, мы и находим подлинные образцы, на которых воспитались художники украшавшие мозаиками и фресками Десятинную церковь в Киеве.

Так, на киевской почве, с глубокой древности насыщенной элементами эллинистических культур, вновь в процессе декретирования нового вероучения засияли лучи эллинистического искусства, а вместе с тем и многие явления эллинистического миросозерцания, оставившего нам следы и в новом укладе киевской жизни и в целом ряде произведений позднейшей народной поэзии и в гениальном творении неведомого автора «Слова о полку Игореве».

<sup>1</sup> O. Tafrali. Topographie de Tessalonique. Paris, 1913.



Односторонне было бы думать, что Владимир, став в процессе христианизации Руси невольным участником насаждения в Киеве начал эллинистической культуры, сам не имел стремлений к укреплению своей столицы по образцам эллинистических городов. Эти задачи, имевшие большое значение в общем плане политического и экономического строительства Владимира, несомненно входили в его начинания. Летописное известие о том, что после взятия им Корсуня, он вывез оттуда «две капищи и четыре кони медяны» и поставил их на площади «бабина торжка» за Десятинною церковью, показывает, что им руководили те же стремления, которые были впоследствии у венецианского дожа Дандоло, вывезшего после латинского разгрома Константинополя в 1204 г. в Венецию четырех коней из позолоченной бронзы, доставленных еще в V в. из Хиоса в Византию и стоявших на ипподроме ее столицы на верху ложи императора (Unger). Это стремление превратить Киев в новый эллинистический центр приднепровья не погасло и в эпоху правления преемников Владимира, в особенности Ярослава, при котором в Киеве развилась напряженная художественная деятельность, однако, связанная уже не с теми эллинистическими культурами, которые притекали в Киев в эпоху Владимира в результате указанных соотношений его с Болгарией и были освещены лучами художественных наследий древней Солуни.

В последние годы правления Владимира в Киеве болгарская держава Самуила должна была изменить курс своей агрессивной политики по отношению к Византии. Упорная борьба Самуила с византийской империей времени Василия II, имевшая первоначально целью возвращение того, что было утрачено Болгарией в борьбе с Цимисхием, развернувшаяся в целый ряд успешных походов в южную Фракию и Македонию, и окончившаяся приобретением Дунайской Болгарии, взятием г. Бера и юго-восточной Македонии, побережья Адриатического моря (Диоклия-Зета), Котора, Дубровника, Далмации до г. Задра, покорением Боснии и Рашки, наконец, завоеваниями в Пелопонесе, объясняется тем, что Василий II, отвлеченный борьбою в Малой Азии с Вардою Фокой и походами в Сирии не мог сдержать оставшимися силами грозного натиска болгарских нашествий. Но разгром Самуила византийским стратегом Никифором Ураном у Фермопил в корне изменил соотношение византийских и болгарских сил. С этого времени (999—1004 г.) Василий II быстро возвращает Византии взятый Самуилом ряд городов в Софийском округе, восточную и западную придунайскую Болгарию, стратегические центры юго-западной и северной Македонии и на Адриатическом море. Борьба закончилась полным поражением Болгарии в Беласице планине, в проходах Кимбалонг и Клидион (Н. В. Ястребов и П. А. Лавров. История болгарского народа). Наступила смерть Самуила и падение первой болгарской державы (1019 г.). Пришла вместе с тем и гибель болгарского Охридского патриархата, превращенного теперь в простую, зависимую от Константинополя архиепископию. Политическая база, на которую опиралась киевская Русь таким образом потеряла значение. Неминуемо наступили разрыв с Охридской болгарской иерархией и установление новых взаимоотношений с византийской империей. Результатом этого явился приезд в 1037 г. в Киев первого константинопольского митрополита Феопемпта, со времени которого устанавливается начало прочных культурных и художественных связей с Константинополем. Вся деятельность Владимира, связанная с враждебной отныне Болгарией приобретает в официальной греческой и грекофильской среде далеко не лестное освещение и авторитет его вытесняется в недра неофициальной народной жизни. Падает вместе с тем и значение Десятинной церкви, как первого кафедрального собора, и наступает время создания новой киевской «митрополии Руськой» — Софии, наследницы великолепного и «приводящего в урочет» создания Юстиниана,



константинопольской Софии. Вместо старых деревянных стен времен Владимира Киев окружается новыми каменными стенами с Золотыми Воротами, наверху которых по константинопольскому образцу сооружается, Благовещенская церковь и вслед за Софией, один за другим, вырастают храмы Георгия и Ирины, патროнов представителей киевской династии.

Так на почву Киева, на смену первых эллинистических культур, живших здесь в глубокой «до-истории» приднепровья, и во-вторых — эллинистическо-христианских, занесенных сюда из средиземноморья в эпоху декретирования христианства при Владимире, приходят, в результате установления во время Ярослава политического и церковного контакта с Константинополем, новые формы византийской культуры и искусство эпохи «последних дней» византийской македонской династии.

Основной их характер, развивающийся в процессе «примирения старой языческой мудрости с новыми веяниями христианства», сказывается в большей модернизации предшествующих форм, вызванной напряженной энциклопедичностью в области художественной жизни Константинополя, интенсивно вливавшей в мирозерцание византийских художников наряду с пережитками потухавших эллинистических культур новые элементы культур Востока. Если в IX и X ст. византийское искусство, еще недавно пережившее потрясения иконоборческого процесса, во время которого эллинистическое мирозерцание дало столь значительный реванш наступавшим культурам Востока, было охвачено столь ясным стремлением к сохранению эллинистических основ в области строения художественных композиций, в стиле и приемах технического выражения форм, то процессы византийской художественной жизни XI в., отошедшие дальше от этой вспышки эллинизма, естественно должны были утрачивать его характерные черты, ту античную красоту его форм, которая сквозит во всех проявлениях византийского искусства эллинистического периода. Волею политической обстановки, вовлекшей Византию в напряженную борьбу с наступающим исламом (сельджуками) за обладание восточными областями империи в Малой Азии, Армении и Каппадокии, византийская культура вновь соприкоснулась с культурами Востока.

Мы не склонны утверждать вслед за видными авторитетами в области византиноведения, что в это время, условно названное периодом вторичного процветания византийского искусства, блеск этого уже «окончательно сложившегося» искусства распространяется на области Малой Азии и острова Средиземного моря, в Калабрию и Сицилию, а в конце периода (XII в.) «в Венецию и по всему Западу» и что, с другой стороны, произведения византийских художников этого времени служит «колоткою не только во всей империи, но и в отдаленной Грузии и Армении, и разве только глухие местности Сирии и Египта еще хранят свой народный характер» (Н. П. Кондаков).

Наоборот, в силу сложившихся политических ситуаций — борьбы Византии с наступлением ислама на Востоке и наступлением норманнов в южной Италии, византийское искусство теряет в это время динамику своих влияний, а вместе с тем и тот эллинистический характер, который был доминирующим в процессе развития его форм.

Разделение греческой и римской церкви (1054 г.) в свою очередь должно было неминуемо отразиться на утрате динамики влияний византийского эллинизма и содействовать развитию процессов романизации форм византийского искусства на Западе и овосточению их в пределах самой Византии.

Необходимо также привнать во внимание, что эта утрата динамики византийского эллинизма и несомненный рост преобладания восточных культур наблюдаются в это время и в художественных процессах на Балканском полуострове.



Заселенные еще при Константине Копрониме (741—775), во время разгара иконоборческого движения, выходцами из Сирии и Армении манихеями-павликанами Фракия, южная Болгария и Филиппополь стали центрами развития восточных ересей и рассадниками восточных традиций в области искусства. С наступлением эпохи македонской династии, обычно именуемой по родоначальнику ее Василию I армянину, — армянскою, и прекращением иконоборчества эти восточные традиции получают полную возможность дальнейшего развития. Утверждение Иоанном Цимисхием (армянином) афонского устава с допущением анахоретства и киновий, развитие при Василии II Иверского Грузинского монастыря и построение византийским сановником Пакурияном для своих соплеменников — грузин Бачковского монастыря (ок. 1083 г.) являются достаточно яркими показателями указанных соотношений между эллинистическими и восточно-византийскими культурами на Балканах.

Следы этих соотношений ясно сказались в обширном развитии новых тем монастырского аскетического характера, в появлении изображений отражающих типичные черты восточных рас в разработке новых принципов построения композиций, отвечающих художественному ритму Востока с его величавой статикой и борьбой плоскости с объемом в конструкции форм. Наблюдаемые во всех разветвлениях византийского искусства XI в., а в том числе и в искусстве Киева, эти новые явления художественного процесса могут быть признаны живыми свидетелями того, что и в области приднепровья действительно наступила новая художественная, жизнь освещаемая лучами восточно-византийского искусствопонимания.

Однако, говорить о резком разрыве искусства времени Ярослава с традициями предшествующей византийско-эллинистической поры было бы все же преждевременно. Подобно тому, как в процессе христианизации древней столицы Эллады Афин происходило слияние двух основных миро-созерцаний и в VI в. языческие античные храмы постепенно превращались в христианские церкви, а в суровых обликах святых новой религии, слегка изменившись, продолжали жить языческие божества (Ch. Diehl), так и в новом периоде киевского искусства и в общем строе декоративных систем и в отдельных его элементах традиции эллинизма продолжали жить под новыми покровами византийских форм. Уже самое посвящение Ярославова храма Софии говорит об этом. Правда, она явилась несомненно идейной наследницей одного из самых великих созданий архитектуры — константинопольской Софии, про которую еще послы Владимира, побывав в ней в 987 г., говорили в Киеве — «несть бо на земли такого вида ли красоты такоа», но и эта София, заменившая сгоревшую во время восстания 532 г. базилику «божественной мудрости» времени Константина, была наследницей античного храма богини мудрости, афинского Парфенона, посвященного в момент христианизации Афин Софии (Ch. Diehl).

Так, античный образ Афины — Девы, защитницы города и государства, перешел на киевскую почву и вылившись в грандиозном мозаическом образе «Нерушимой стены» занял конху центрального алтаря киевской Софии, повторяя в себе античную идею величия воплотившейся Мудрости и сливая образ Афины-Девы с образом Девы Марии из Палестины.

Существуют предположения, что построенная Ярославом София была не первым храмом в Киеве. Опираясь на показания Титмара Мерзебургского, который присутствовал в Киеве в год взятия его (1018 г.) у Ярослава Святополком и Болеславом Храбрым, возможно видеть, что уже это время в Киеве был Софийский монастырь, в котором Титмар был принят архиепископом.

Проф. Н. И. Петров, опираясь на данные Иакимовской летописи, полагал, что в этом монастыре была деревянная церковь Софии, построен-



ная еще Ольгой по возвращении ее из Константинополя. Но, как пишет сам Титмар этот монастырь сгорел еще в 1017 г. (*Monum. Poloniae hist.* I, 317). Где был он в Киеве — не известно. Никаких следов его не сохранилось. Место же, на котором в 1037 г. Ярослав начал строить новую Софию, спустя год после битвы с печенегами, тогда находилось за чертой старого, Владимирова города — «бе бо тогда поле вне града», говорит летописец, иде же ныне стоит св. Софья, митрополя Русская». Запись в месяцеслове Мстиславова евангелия (нач. XII в.) допускает предположение, что постройка Софии длилась около тридцати лет и была окончена или в 1061 г., или в 1067 г. Нестор кратко сообщает об украшении храма «златом и серебром и сосуды и иконами многоценными». Другой современник Ярослава, Илларион, описывая богатство украшения Софии говорит, что она заслужила удивление и славу у всех окружающих народов и риторически замечает, что «не найдется подобной ей во всей полунощной стране от Востока до Запада». После того этот памятник пережил бурную и трагическую жизнь.

В 1169 г. его ограбил Мстислав, сын Андрея Боголюбского, в 1180 г. он погорел. В XIII в. его неоднократно ограбляют то Рюрик Ростиславович, то татары, в нач. XIV в. собор стоял уже без кровли, имел ряд больших трещин в сводах, а западная часть его обратилась в развалины. В XV веке его дважды грабят Эдигей и Менгли Гирей. С 1596 до 1633 г. он находился в руках униатов и после этого ряд свидетельств гласит, что «между развалинами возносится церковь Софии, сооруженная некогда по греческому образцу с величайшими издержками и трудами. Пол в ней из мозаики, золото лазурь еще светились в подземных сводах и приделах; в самом здании колонны были из порфира и алебаstra».

Начиная с 1632 г. храм начинают ремонтировать и в середине XIX в. под руководством акад. Солнцева он был превращен в тот вид, в котором сохранился до наших дней, когда по инициативе Всеукраинского Археологического Комитета Украинской Академии Наук в нем начаты важные исследования, уже давшие науке весьма ценные открытия, проливающие новый свет на историю этого замечательного памятника искусства. В первую очередь было обращено внимание на необходимость определения разновековых наслоений в архитектурном комплексе Софии. Найденные акад. Я. И. Смирновым рисунки роттердамского художника, «живописца и неподражаемого каллиграфа», Авраама ван Вестерфельда, сопровождавшего в 1561 г. Януша Радзивила при походе его на Киев, давали полную возможность видеть, что находившаяся в XVI в. уже в развалинах София все же сохраняла тогда такие архитектурные части, которые несомненно дошли от глубокой древности. Ряд тщательно исполненных траншей в облицовках собора позволил с точностью установить характер кладки, изучить материалы разных эпох и определить все позднейшие архитектурные наслоения. Эти интересные исследования И. В. Моргилевского окончательно установили, что древнейшая часть Софии имела пять нефов, окруженных с трех сторон открытой наружной галерей на крестообразных столбах и, что другие части возникли в последующие строительные периоды, начиная с последней четверти XI в. и кончая XVII ст. Основываясь на конструкции плана Софии, не раз указывали, что образцами, которым следовали строители ее были такие сооружения, какими является на Кавказе церковь в Мокви. Однако, ни общие массы этого храма, ни его конструкция не дают аналогий для киевской Софии. Не возможно также признать справедливыми и новейшие попытки генетически связать ее формы с сирийским зодчеством (Моргилевский), как это и отмечено уже в последующей литературе (N. Brunoff и W. Zalöziecky). Являясь, как и некоторые другие памятники самой Византии, идейной наследницей константинопольской Софии, киевская София в своей архитектурной кон-



струкции дает те сплавы форм, которые явились в самой Византии, в итоге длительной борьбы эллинистических и восточно-византийских архитектурных вкусов и, получив в Константинополе окончательное оформление, перешли затем в качестве нового основного архитектурного канона и в Солунь, и на Кавказ и в целый ряд других культурных центров. Это не значит, однако, что новый канон, переходя в различные культурные районы прививался в них как нечто неизблемое. В условиях местного бытия он варьировался, получая оттенки локального характера, вызываемые требованиями местной среды, характером материалов, климатическими условиями и проч. Но под этими оттенками все-же продолжал жить основной тип, в котором всегда возможно уловить результаты борьбы архитектурной мысли, связанной традициями и ищущей новых путей. Так и в общем архитектурном комплексе киевской Софии, если мысленно удалить те обросшие его наслоения, которые возникли при Петре Могиле (1632 — 1647), Сильвестре Коссове, Святополке Четвертинском, Варлааме Ясинском (1690 — 1697) и Мазепе, не трудно уловить

рефлексы борьбы восточно - византийских архитектурных вкусов со старыми традициями эллинизма. Первые явились здесь победителями, но сохранили вместе с тем в общей организации пятинефного купольного храма остатки конструкций эллинистических базилик. Эти остатки сохранились в наружных галереях, примыкавших к собору с севера и юга и, как показали исследования И. В. Моргилевского, имевших открытые аркады, про-

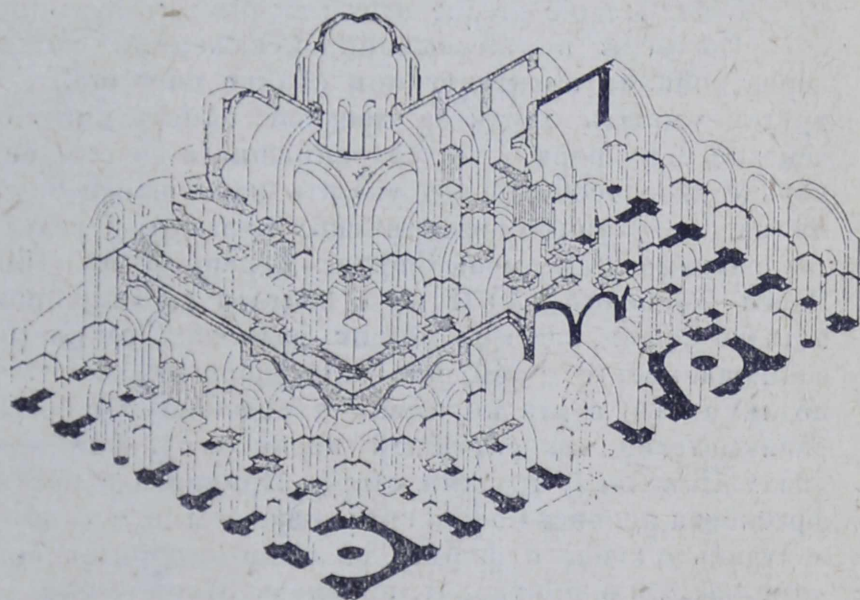


Рис. 2 Изометрическая реконструкция Киевской Софии (по чертежу И. В. Моргилевского).

леты которых были заложены в XVIII или XIX ст. и в это же время были возведены над ними вторые этажи. В заложённых пролетах этих галлерей теперь открыты древние столбы, сохранившие следы древней наружной фресковой росписи. На арках этих галлерей находятся прекрасные фрески второй половины XI в. Сооружённые, несомненно, сразу же по окончании постройки общего архитектурного комплекса, эти галлерей, конечно, не были лишь простыми контр-форсами, сдерживающими распор здания с боковых сторон. Они были вместе с тем и архитектурными «воспоминаниями» о конструкциях древних базилик. Если принять во внимание, что примыкающие к западной части Софии две башни, возникшие, судя по сохранившимся в них фрескам, одновременно с наружными галлерейми, не могут быть признаны характерными для константинопольского зодчества и находят себе прототип в башне северо-западного угла солунской Софии (VII в.), станет еще более понятным стремление строителей киевской Софии к сохранению древних архитектурных традиций. Наличие в росписи наружных галлерей изображений солунян вместе с отмеченными формами архитектурной архаики, казалось бы дает право выводить основы архитектуры киевской Софии из художественных наследий Солуни. Однако, согласиться с этим положением не-



возможно, как по указанным выше причинам общей политической и культурной ситуации, так, главным образом, исходя из характера всего архитектурного массива Софии, отличающегося в древней своей части строгой симметрией композиции и таким оформлением внутренних пространств, какого мы не знаем в предшествующих и современных киевской Софии солунских памятниках зодчества. Скорее всего элементы архаики в структуре Софии, могли быть вызваны местными требованиями и желаниями связать ее формы с предшествующими формами Десятинной церкви, старой «митрополю русской», выросшей, как видели, на платформе эллинистических традиций, шедших из Солуни. В основном же своем массиве, киевская София отличается такими новыми восточно-византийскими чертами, которые позволяют искать прототипы ее форм в цикле центральных византийских памятников, идущих вслед за «Новой Базиликой» Василия македонянина и сохранившихся на почве Константинополя в типе тех упрощенных конструкций, какою, например, является мечеть Будрун-Джами, бывшая церковь женского монастыря Мирелея, основанная еще Романом Ликапеном в первой половине X в. (*G. Millet. L'école grecque dans l'architecture byzantine. Paris 1916.*)

Но если в чрезвычайно искаженном позднейшими наслоениями и перестройками архитектурном облике киевской Софии в настоящее время трудно уловить характер древней конструкции памятника и установить генезис его форм, то сохранившиеся части ее былого декоративного убранства способны более указать на те итоги борьбы византийского эллинизма и восточно-византийских культур, в результате которых сложился декоративный ансамбль Софии. Верещинский (1595), Гейденштейн (1596), Павел Алеппский (XVII в.) с полным восхищением говорят о внутренней отделке Софии, блеск ее мозаик, разнообразии цветов ее мраморных колонн, сообщая вместе с тем, что—«та (царьградская София) была по имени и в подлинности, а эта по имени и подобию». К сожалению, со времени этих наблюдателей декоративный ансамбль Софии значительно изменился. В эпоху Николая I, трудами старца Иринурия с братией и о. Желтоножского, фресковая роспись Софии грубо переписана, местами погублена окончательно и судить о стиле и формах ее возможно лишь по сохранившимся небольшим частям в притворах, по вновь открытым в 1928 по инициативе Всеукраинского Археологического Комитета Украинской Академии Наук частям росписи южной башни, да по остаткам мозаик в куполе, алтаре и на восточных столбах храма. Однако, нет сомнения, что в древности София была расписана вся и имела тройкий характер своей росписи. Главнейшие части ее были украшены роскошными мозаиками, большая часть храма была покрыта фресками и, наконец, некоторые его части были облицованы мрамором, шифером и вделанными в каменные плиты полированными плитками разных цветов.

Таким образом, все элементы декоративных убранств, выработанные византийским искусством, полихромия (роспись красками) и полилития (убранство разноцветными полированными камнями), нашли в ней место в качестве наследий эллинистическо-византийских систем декоративных украшений. Если вспомнить невероятное увлечение Византии в разработке вопросов церковной догматики, проникавшее все классы византийского общества и вызывавшее временами жестокие споры и столкновения, станет понятным, что в эпоху создания киевской Софии, когда догматическая мысль достигла апогея в своем развитии, полилития была вытеснена, как элемент бессюжетный и, наоборот, получила чрезвычайный рост церковно-сюжетная схема росписи.

Вся ли роспись Софии была исполнена при Ярославе или работы по окончанию ее продолжались и после смерти его (1054) при Изяславе, трудно сказать, но, несомненно, что все главное было выполнено при Яро-



Славе и только такие дополнения, как роспись крещальни возможно отнести к концу XI и нач. XII ст. Нам нет необходимости входить в рассмотрение иконографической схемы росписи, значительно искаженной, для нас достаточно остановиться в данном случае лишь на некоторых ее частях, наиболее сохранившихся и важных, как в композиционном, так и в стилистическом отношениях.

Мы уже видели, как в процессе «примирения старой языческой мудрости с новыми веяниями христианства», в центральную абсиду церкви перешло изображение «Нерушимой стены» — наследницы Афины-Девы, когда-то украшавшей в образе хризелифантинной статуи Фидия целлу афинского Парфенона. Это примирение двух мирозерцаний мы можем видеть в системе купольной росписи киевской Софии. Там в своде купола находится выполненное мозаикой монументальное изображение Христа Пантократора, заключенное в круглый медальон, который с четырех сторон света окружают, как бы поддерживая, четыре могучих фигуры архангелов (сохранилась одна).



Рис. 3. Мозаики купола Киевской Софии.

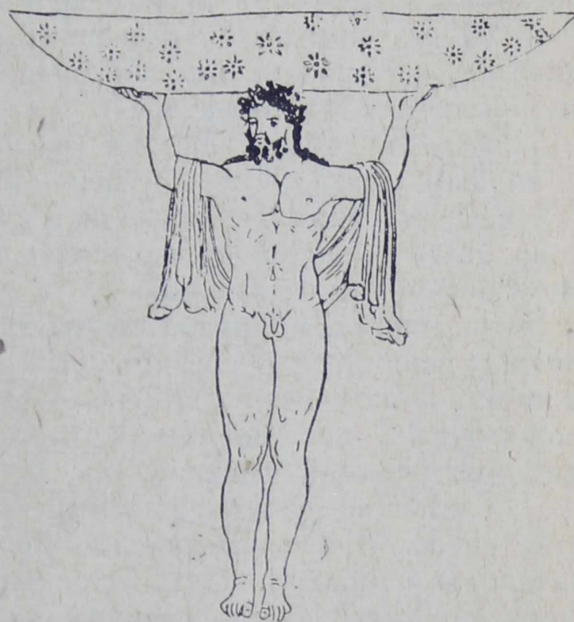


Рис. 4. Атлант на античной вазе Неаполитанского музея.

В системе архитектурного замысла купол — символ неба. Так, в виде огромного свода представляли себе небесный свод еще древние халдеи (Maspero); так, олицетворяя его в виде согнутой женской фигуры (Шу-воздух), изображали небесный свод в древнем Египте. На одном античном лекифе согбенный Геракл несет на своей спине фриз темного неба, на котором светят звезды и месяц. Могучий Атлант, изображенный на античной вазе неаполитанского музея держит над головою на руках усыпанный звездами небесный свод.

Такой же Атлант в типе Геракла Фарнесского держит на плечах, изгибаясь от тяжести и подхватывая руками, небесную сферу со знаками зодиака (статуя неаполитанского музея). Масперо приводит египетскую, времени Птолемея, схему небесного свода со знаками зодиака из храма в Дендере. Этот свод несут на руках над головою четыре богини. Древний Восток и античный мир широко разработал и основы этой композиции.

Мир христианского эллинизма безхитро взяв ее, как наследие эллинистической культуры и, введя в системы плафонных росписей катакомб, поместил в центральном круге символ доброго Пастыря с Агнцем. Вслед за тем, схема композиции, приобретая характер триумфальной, отразилась



в III ст. в сиро-эллинистической усыпальнице Мегарет-абу-Схейль в Пальмире.

Там на пилонах, за которыми почивали останки усопших, написаны фигуры крылатых богинь (ники), стоящих на сферах и держащих над головами портреты погребенных, заключенные в круглые медальоны (щитки).

Так, астральной характер композиционной схемы слился с ритуально-триумфальным оттенком, почерпнутым из обихода жизни эллинистического времени, в которой медальон-щит имел большое значение при триумфах в честь императоров, различных героев и сановных лиц. Ряд резных пластинок из слоновой кости, начиная с известной александрийской пластинки (V в.) на которой богиня-ника, подобная пальмирским, несет над головой медальон с портретом огероизированного сановника и кончая, хотя бы, резным из кости окладом (V и VI в.) одного из английских музеев, на котором два ангела несут медальон с триумфатором Эммануилом (Dalton), служат показателями процесса постепенного приспособления композиции для надобностей религиозного порядка. Мозаики V—VI ст. римских и равенских церквей дают уже композиции четырех ангелов, несущих на руках медальон то с агнцем, символом Христа, то с изображением Пантократора<sup>1</sup>.

Перейдя, таким образом, в сферу церковного быта и развернувшись с полным торжеством в куполе Новой базилики Василия Македонянина (IX в.), композиция перешла и в купол Киево-Софийского собора, а затем в процессе дальнейшей разработки слилась с образом наследницы Афины-Нерушимой стены, дав новый тип композиции Оранты—Великой Панагии с медальоном Эммануила на груди, который видим в новгородской росписи церкви Спаса-Нередицы 1199 г. В искусстве XI в. схемы купольной и алтарной композиций Киево-Софийского собора были приняты на Руси повсеместно, как последний этап астральных и триумфальных композиционных исканий человечества.

Следуя по пути определения генезиса композиционных основ в искусстве киевской Руси, мы должны будем обратить внимание на центральную алтарную композицию Евхаристии. Она представляет из себя большой фриз, опоясывающий среднюю часть алтарной ниши. В этом фризе по направлению к центру, в котором находится двойное изображение Христа и ангелов, следуют с юга и севера группы апостолов в торжественной церемониальной процессии. Изображенные на золотом фоне, фигуры их представлены в строгом торжественном ритме движения, развернутом в двухмерном пространстве.

Нет сомнения, что этот изумительный фриз повторяет многие черты композиционных схем византийского искусства и, конечно, корнями своей композиции восходит в глубь веков, к тем двум фризам-процессиям, которые украшают стены центрального нефа базилики Аполлинария нового (VI в.) в Равенне и являются отдаленной византийской репликой панафинейской процессии Парфенона. Но строение фриза киевской Софии отличается еще особыми чертами. Плоскостное строение композиции фигур, как бы висящих в воздухе, на золотом фоне мозаики, тяжеловесный ритм этих фигур, отсутствие свето-тени и доминирование игры цветового силуэта при полном отсутствии представления об объеме, невольно влекут зрителя в иной мир художественных наследий, чуждых культурам Эллады и эллинизма, в мир искусства древнего Востока, к тем, в частности, явлениям, которые сложились в персидском искусстве времени Артаксеркса Мнемона и нашли

<sup>1</sup> Вопрос об эволюции описанных композиционных схем подробно разработан в трудах: J. Strzygowski. *Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst.* Leipzig 1911.; W. de Grüneisen. *S. Marie-Antique. Le caractère et le style des peintures du VI au XIII siècle.* Rome. 1911 и др.





Св. Лаврентий. Деталь алтарной мозаики Киево-Софийского собора.



себе место на фризах дворца его в Сузе, лежащей при самом входе в Месопотамскую долину.

Там в известном фризе торжественно шествующих персидских стрелков в полной мере живет величавый ритм искусства восточных деспотий. Законы равноголовия (изокефалии) и симметрии, лежащие в основе построения киевского фриза, нашли в персидском фризе столь яркое отражение, что в полной мере могут быть признаны композиционным достижением искусства древнего Востока.

Такое утверждение может, однако, показаться по меньшей мере странным, а может быть и недопустимым. С историко-эволюционной точки зрения гораздо целесообразнее было бы, следуя указаниям иконографического анализа, отметить присутствие в композиции киевского фриза наличие двух фигур сослужащих ангелов, не встречаемое в этой сцене, по наблюдениям проф. Ф. И. Шмита, в ранних западно-византийских памятниках, а также и в искусстве собственной Византии и, указав на эту особенность киевской редакции композиции, признать вслед за названным исследователем, что родиной этой редакции «был тот Кавказ, где мы находим единственные аналогии к русским росписям, или Малая Азия, связи которой и с Кавказом, и с киевской Русью несомненны, хотя в подробностях еще не могут быть выяснены». Но поставив себе в данном случае задачей определение не иконографических редакций, а основных силовых линий культуры мы должны будем признать, что строение композиции фриза киевской Софии развивается в общем по тем законам композиционного ритма, которые были выработаны культурами древнего Востока.

И, если исследователи «до-истории» причерноморья утверждают, что южная Русь — страна Востока, что корни ее культуры лежат на Кавказе и в странах Ефрата, Малой и Средней Азии (М. И. Ростовцев), то не будет ничего странного и в указанном перенесении элементов искусства Востока в декоративную систему убранства киевской Софии.

Возможно было бы утверждать, что эти элементы, привившиеся первоначально в художественных культурах малоазийских греческих колоний, расцвет которых опирался на связи с Лидийским и Персидским миром, были пересажены на киевскую почву при посредстве культурных связей древнего Киева с греческими колониями причерноморья, находившимися в постоянном общении с одноплеменными центрами в Малой Азии. Однако, киевская Русь, это «последнее звено древней исторической цепи и первое — новой», была, как видели, уже в начальном моменте своей христианизации отрезана от непосредственной восточной ориентировки. Элементы художественных наследий Востока шли в нее иным путем и тем более тогда, когда греческие мозаичисты выполняли алтарный фриз киевской Софии. Историки искусства, анализируя формы киево-софийских мозаик, определенно утверждают, что система декорации, сюжеты, типы фигур и стили композиций — чисто византийские, и что в отношении стиля мозаик киевская София занимает место между мозаиками XI в. монастыря Луки в Фокиде и Дафнии (Ch. Diehl). В этом наблюдении имеется несомненная и большая доля правды и она была бы еще полнее, если бы при установлении указанных соотношений с двумя византийскими памятниками было отмечено, что стили некоторых мозаик киевской Софии определенно отличаются не только большей, но и глубокой архаикой. При определении генезиса художественной культуры, в которой получили образование мозаичисты работавшие в киевской Софии, наличие следов этой архаики необходимо особо подчеркнуть. Она станет понятной, если мы, отойдя от определения общих основ композиций, перейдем к рассмотрению стили некоторых мозаик Софии. Необходимо вперед оговориться, что мозаики Софии выполнены не одним мастером, а группой художников. В этой группе находились и первоклассные арти-



сты, и мастера второстепенного ранга. Первые из них дали произведения исключительного совершенства, отличающиеся поразительным мастерством в конструкции художественных форм. Вторые, дали более слабые, несколько мятые формы изображений. Между этими двумя группами имеются дополнительные подразделения, но мы не будем их касаться, ибо в данном случае в нашу задачу не входит подробная классификация стилей мозаик Софии. Работой одного, возможно главного художника, является часть мозаик алтарного святительского фриза и главным образом изображения Лаврентия, Василия Великого и Иоанна Златоуста. Лик Лаврентия это — несомненный сиро-эллинистический портрет, близкий к тем мозаическим портретам сиро-эллинистического стиля, которые известны в мозаиках VI в. церкви S. Vitale в Равенне.

Не менее портретны головы Василия Великого и Иоанна Златоуста, проникнутые глубокой психологией. Блеск красок, светлых и ярких, переливающихся нежными голубовато-зелеными оттенками в полутонах и розовыми в светах, четкость в конструкции формы и огромное мастерство в кладке самой мозаики позволяют видеть в авторе этих изумительных портретов человека вышедшего из первоклассной художественной школы.

Покрытые в старое время многовековой пылью и копотью, эти произведения получили весьма скромную оценку в старой литературе. О них писали, что они отличаются, благодаря обилию введенного в мозаическую кладку серого шифера, серым и темным колоритом, но, очищенные в недавнем прошлом, они дали теперь такую цветовую гамму, которую не знали до сих пор в памятниках искусства киевской Руси. Другие, менее сильные формы, видим на северной стороне алтарного фриза. Ограниченные местом мы не можем приводить их описание и достаточно будет лишь отметить их более модернизированный характер свойственный византийскому искусству X—XI в.

Очевидно, художники, работавшие в Софии были разной степени совершенства, но все они одинаково были проникнуты традициями византийского эллинизма. Откуда они пришли на киевскую почву? Был ли родиной их Кавказ или Малая Азия, «связи которой и с Кавказом и с киевской Русью несомненны»? Полагаем, что нет.

На Кавказе и в Малой Азии художественных форм, подобных тем, которые мы видели в портретах описанных выше святителей, мы не находим. Новые издания памятников Каппадокии (Gerfanion) убедительно подтверждают это обстоятельство. Культурные связи Киева в эпоху Ярослава с Константинополем допускают полную возможность говорить о константинопольском происхождении или, во всяком случае, воспитании работавших в Софии художников. По всему обширному азиатскому миру, пишет Шарль Диль, главою которого был Константинополь, различные элементы, из которых образовалось византийское искусство, древность и христианство, эллинизм и Восток, сочетались в различных степенях в зависимости от мест и обстоятельств. На общем фоне совершавшейся эволюции выделялись отдельные провинции, как нечто самостоятельное: имелось византийское искусство Малой Азии, Египта, Сирии, и из них последнее повидимому оказало наиболее широкое и могучее влияние; но среди этого разнообразия существовала известного рода общность: везде «влияние сассанидской Персии сочеталось с римскими традициями на почве, где еще жил дух эллинизма». Из этих нововведений, из этих попыток Константинополь вызвал к жизни поразительное движение искусства, которым отмечено царствование Юстиниана; усваивая эти методы и прилагая их с новой смелостью, оно их освятило и распространило даже на Запад». Результаты этого движения с тем большей силой сказались на последующей жизни искусства в самой столице Византийской империи и



в памятниках македонского периода, когда в Византии наступила пора «примирения старой языческой мудрости с новыми веяниями христианства».

Эти результаты, как наследия царьградской художественной школы, и сквозят повсеместно в остатках великолепного декоративного убранства киевской Софии. Мало того, работая над этим убранством, константинопольские художники пожелали отразить в росписи киевской Софии не только итоги работы догматической мысли и формы церковного искусства, они запечатлели на стенах двух башен, примыкающих к западному фасаду Софии одни из самых интересных моментов константинопольского быта и той борьбы политических партий, которая так бурно протекала на ипподроме столицы византийской империи. Фрески с изображениями этих светских бытовых сюжетов, помещенные в башнях киевской Софии были, как известно, грубо переписаны масляными красками в 40-х годах



Рис. 5. Деталь фрески в южной башне Киево-Софийского собора.

XIX в., сперва Пешехоновым, затем монахом Иринархом с братией, а потому и издавались в научной литературе либо с далеко не точных акварелей акад. Солнцева, выполненных во время ремонта, либо просто с Иринарховых искажений. В 1928 г. по инициативе Украинского Археологического Комитета и киевской краевой Инспектуры по охране памятников культуры фрески южной башни были раскрыты, причем в процессе раскрытия обнаружены многие ранее неизвестные и замазанные Иринархом детали чрезвычайной важности. Не касаясь в данном случае всей системы раскрытой росписи, имеющей быть изданной в особом исследовании, отметим лишь, что жизнь константинопольского ипподрома может быть теперь изучаема еще по одному важному памятнику XI в.

Как известно, византийский ипподром был настоящим центром общественной жизни Константинополя. На нем вновь избранный император впервые встречался с народом. На нем византийским императорам не раз приходилось переживать тяжелые минуты: быть освистанными, подвергаться оскорблениям. В Византии, где по замечанию Реклю «каждая мысль, сколько нибудь свободная, была уже, в силу этого самого, ересью», ипподром был, как говорит Рамбо, «последним убежищем общественной



свободы». И не раз всемогущим базилевсам приходилось здесь уступать требованиям и могучему ропоту цирка.

На ипподроме, сообщает Ш. Диль, было собрано все, что составляло славу и чуда искусства и что было вывезено сюда из глубин святилищ Азии, Греции и Рима. Здесь возникшие цирка, облаченные в плащи цвета общественных партий, получали большие триумфы, чем виднейшие полководцы. Здесь страсти, которые вносились каждой общественной партией для поддержания своего цвета, не раз достигали апогея и выливались в борьбу демократического духа греческих городов с безграничными стремлениями византийского абсолютизма. Политические столкновения и социальная борьба приводили здесь к таким эксцессам, в результате которых как это было в 532 г., во время восстания Ника, весь город приходил в развалины и «представлял собою кучу чернеющих холмов», а на арене ипподрома после «юстиниановой бани» лежало около пятидесяти тысяч трупов византийских граждан. Во время перерыва ристалищ на ипподроме выступали поэты, музыканты, художники, шли интермедии с ловкими акробатами, танцовщиками, мимами, паяцами и дрессировщиками диких зверей. Здесь, впоследствии в македонскую эпоху совершалась церемония «прокипсис», являющаяся уже вырождением старой борьбы демократии с абсолютизмом<sup>1</sup>. Подлинное лицо жизни столицы Византии сказывалось на ипподроме с наивысшей яркостью. И вот на фресках лестниц киевской Софии эта жизнь получила себе отражение в целом ряде изумительных сцен ристалищ, церемонии «прокипсиса», травли диких зверей, игры паяцов, различных музыкантов и проч. Кто же мог написать эти фрески, как не художник знавший былую жизнь византийского ипподрома и располагавший при исполнении работ византийскими образцами. Сходство стиля и фактуры некоторых изображений в цикле этих фресок со стилем и фактурой в росписи южного придела Софии, в свою очередь сходной со стилем некоторых алтарных мозаик вполне определенно говорит о том, что все декоративное убранство этого храма есть дело рук константинопольских мастеров. Сметенные бурями политических непогод константинопольские памятники не могут уже говорить нам об истории минувшей художественной жизни столицы Византии, киевская София, счастливо пережившая все бури, грабежи и разрушения, способна рассказать весьма многое, как об искусстве Византии, так и о тех новых культурах, которые, сменяя предшествующие культуры времени Владимира, пришли на киевскую почву в эпоху Ярослава.

Те восторженные мнения, которые были высказаны по окончании постройки основной части киевской Софии по адресу строителя ее Ярослава его современниками не могут быть понимаемы исключительно как комплементы «служебно зависящих людей».

В них, несомненно, сквозит большая доля подлинного восторга, вызванного великолепием памятника, заканчивающего собою непрерывную цепь влияний эллинистической цивилизации на Восточно-Европейскую равнину. Возникновение этого памятника должно было вызвать в местной среде исключительный эффект и в смысле роста грекофильских настроений, сказавшихся весьма ярко в дальнейшем процессе развития художественной жизни древней Руси, и в смысле укрепления связей византийских худо-

<sup>1</sup> Исключительно ценные работы о византийском ипподроме и его памятниках написаны: R a m b a u d, L'hippodrome à Constantinople. Revue des Deux-Mondes, 1871; U n g e r, Quellen der byzantinischen Kunstgeschichte. Quellenschriften, XII, 1878; Ф. И. Успенский. Партии цирка и димы в К-ополе. Визант. Временник I, 1894; Н. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства. Вып. IV, 1891; Ш. Диль. Юстиниан и византийская цивилизация; в VI в. (русск. перев.) 1908; Д. В. Айналов и Е. К. Редин. Киево-Софийский собор; П. В. Безобразов. Очерки византийской культуры, 1919; М. А. Андреева. О церемонии «прокипсис». Seminarium Kondakovianum, I.



жественных мастерских с киевскими заказчиками и организационными центрами различных областей древней Руси. Возможно полагать, что сооруженные Ярославом церкви Георгия и Ирины могли быть построены мастерами, работавшими в Софии. Несомненно, что под их руководством началась организация местных художественных школ, а затем и деятельность византийских мастерских на другом, северном конце великого водного пути «из Грек в Варяги»,—в Новгороде, где в 1045 г. сыном Ярослава Владимиром была построена наследница киевской Софии—София новгородская, явившаяся, вместе с Софией в Полоцке, новым звеном исторической цепи в процессе объединения Восточно-Европейской равнины и укрепления политической базы киевской государственности в ее стремлениях к господству над необъятным пространством этой равнины.

Однако, при наличии несомненного контакта с центром византийской империи в деле устроения этой базы, уже в XI в. в жизни Киева сказались такие явления, которые показывают, что одновременно с тенденцией усиленного насаждения на киевскую почву византийской культуры здесь продолжали жить и развиваться иные стремления, возникшие в качестве реакции против насильственно проводимого церковно-политического контакта с Константинополем и, быть может, исходившие из недр старого тяготения киевской Руси к иным культурным центрам. Эти стремления сказались еще при Ярославе во время краткосрочного разрыва политических и церковных взаимоотношений между Киевом и Царьградом в середине XI в., но особенно ярко обнаружилось они в процессе сооружения нового памятника—Успенской церкви киевского Печерского монастыря в 1073 г., ставшего уже в XI в. средоточием борьбы с Византией за начала национально-независимого существования.

Легенда Патерика Печерского о построении этого памятника старается прочно связать его возникновение с Константинополем. Оттуда (из Влахерн) едут мастера-греки «четыре мужие богати вельми», везя с собою и средства и реликвии, необходимые для утверждения престижа столицы Византии в приднепровьи. Но сюда же приходит варяг Шимон и не один, а со всем домом своим, «яко до 3000 душ и со иереи своими», т.-е. тоже чрезвычайно богатый человек, несущий в приднепровье также реликвии, в числе которых одна—золотой пояс, некогда повешенный отцом Шимона Африканом в Скандинавии на кресте, «яко же Латина чтут», теперь приносится сюда, чтобы послужить мерою при закладке фундаментов Печерской церкви<sup>1</sup>.

Волны великого водного пути «из Варяг в Греки и из Грек в Варяги» вновь столкнули здесь представителей византийского и норманнского капитала и, что интересно, именно в том месте, которое издавна было облюбовано и народами Востока и норманнами, как важный стратегический и торговый пункт. Столкнулись здесь и две культуры, в результате скрещивания которых при участии славянской инициативы и возникла Печерская церковь.

Но было ли это столкновение только византийской (константинопольской) и норманнской культур? Остался ли Киев пассивным в деле организации нового культурного центра и сказалось ли участие славянской инициативы только в том, как полагают некоторые историки искусства, что в сооружении Печерской церкви приняли участие Антоний, Феодосий, Ярослав и Святослав, или, быть может, возникновение этого

<sup>1</sup> Вероятно, что упоминание Патерика о кресте—«яко же Латина чтут», проникло в Патерик со слов Шимона, знавшего те англо-сакские типы крестов, которые сохранились, например, в Йоркшайре (Коллингемский крест 651 г.), в Шотландии (Рутуальский крест VII в.), или кресты в Ольнмоусе, Торнгилле, Монестербойсе (924 г.) и проч. Знакомство норманнов, искусство которых развивается в связи с англо-сакским искусством, с этими памятниками не подлежит сомнению.



памятника протекало при более сложных политических и культурных обстоятельствах? Вопросы эти имеют существенное значение не только в истории киевской художественной жизни, но и вообще в истории древне-русского искусства. К разрешению этих темных вопросов мы и должны обратиться.

Анализ легенды Патерика о построении Печерской церкви, производимый совместно с анализом легенд об одновременном построении соседнего с Печерами Михайловского Выдубицкого монастыря, воздвигнутого над днепровской пучиной, дает основание заключить, что в основе этих легенд лежит занесенное норманнами древнее латинское сказание, вырастающее в сумерках VIII столетия в связи с колонизацией теснимых скандинавами кельтских анахоретов на берега и острова Бретани, где также вырастает при наличии близко совпадающих обстоятельств амфикиония Михаила над морской пучиной (s. Michael in periculo maris). Однако, этот анализ скорее может служить показателем сложного состава литературной редакции Патерика и свидетельствовать вместе с тем, что идеи, которыми руководились строители Выдубицкого храма, были известны и строителям Печерской церкви. Судить же о том, в чем именно выразилось в облике последнего памятника столкновение византийской и северно-романской культур на основании этого анализа затруднительно. Не дает для этого данных и самый памятник, обезличенный позднейшими перестройками. Вместе с тем, говорить о возможности взаимодействия этих культур в XI ст. на киевской почве вполне возможно, ибо, как увидим впоследствии результаты этого взаимодействия в ту же эпоху ясно сказались на северном конце великого водного пути — в Новгороде.

Однако, опираясь на данные Патерика Печерского, из которых видно, что варяг Шимон оставил «латинскую буюсть» со всем домом своим, а род его эмигрировал в Ростово-Суздальскую землю, возможно утверждать, что на киевской почве результаты этого столкновения были в данном случае не в пользу западной культуры. Но и значение роли константинопольской культуры в деле организации Печерского монастыря, надо полагать, не могло уже иметь того значения, которое она имела во время построения Ярославом киевской Софии и которое так желает приписать ей Патерик, говоря о приезде художников греков из Константинополя. Эта легенда Патерика Печерского, несомненно, возникла в грекофильской среде и явилась результатом политики митрополичьей кафедры, враждебно настроенной по отношению к той позиции, которую занял Печерский монастырь, став центром национальных интересов, порицавшим деятельность митрополитов греков на Руси. Среди цикла тенденциозных искажений действительной истории возникновения Печерской обители эта легенда имеет общую руководящую цель и вполне определенные мысли. Самая главная из них, говорит проф. М. Д. Приселков, объявить дело создания и устройства Печерского монастыря — греческою помощью и участием, с одной стороны, и с другой — небесною помощью, явленною только через греков. Политическая рука Константинополя, таким образом, сказала и в чудесном рассказе о прибытии в Киев художников из столицы Византии. Но если всмотреться внимательно в циклы этих сказаний, возможно уловить и нечто другое. В них определенно сквозит мысль, что Печерский монастырь с начальных моментов своего существования делается не только центром национальных интересов, но и средоточием развития примитивно-дуалистического миросозерцания, которое, по утверждению акад. Н. К. Никольского, столь ясно сказалось во время перелома славяно-русских воззрений в сторону аскезы и ригоризма уже с середины XI в., в связи с учением о падении Сатанаила и о низвержении его в бездну арх. Михаилом.



Смысл этого учения станет понятным, если вспомнить, что оно вытекало из древней попытки арсакида — вавилонянина Мани, основателя т. наз. «манихейской ереси» (275 г.), реформировать учения Зороастра, Будды и Христа, и ее позднейших разветвлений, проникших первоначально в Среднюю Азию, Индию, Китай и Африку, а затем вылившихся в т. наз. ереси павликиан в Армении VII в.), богумилов в Болгарии и Фракии (X—XI в.), Сербии и Боснии, патаренов в Италии, катаров в Германии и Италии, побликан и альбигойцев во Франции, наконец, русских стригольников (XIV—XV в.) и позднейших хлыстов и скопцов<sup>1</sup>.

Борьбою двух начал—света и тьмы, добра и зла, духа и материи объясняют теоретики существо «дуалистических ересей», не указывая отличия «ересей» от «правоверья», ибо и «христианство, классическое христианство, также признает, как известно, существование злого начала, представляемого сатаной и всеми ангелами его» (М. Н. Покровский). Очевидно, приходится искать наименование этих учений «ересью» в процессе расхождения начал официальной иерархии с положениями, проводимыми в жизнь «еретиками» и сказавшимися в отрицании установленного культа, икон, мощей, реликвий и проч., а также, что особенно ярко сказалось у болгарских сектантов X в., в признании, что «злой бог обитает уже не в Иерусалиме, а в Константинополе, в св. Софии».

То, что раньше приписывалось Иегове, теперь стало делом Сатанаила—воплощением зла и материи, находящемся в непрестанной борьбе с эманацией бога арх. Михаилом—представителем света и духа.

Преследуя демономию, официальная церковь естественно должна была преследовать и «еретиков», потому что «они учили не покоряться властям, епископам, священникам, а только богу, которому противны служащие господам или работающие на них»<sup>2</sup>. Это своеобразное демократическое учение, связывавшее «еретиков» с народом, было резко направлено против византийской официальной церкви и, развившись в Болгарии, как очаге, с которым древняя Русь, как видели, была культурно связана со времени Владимира, привилось и в Печерском монастыре, ставшем в последней четверти XI в. опорным пунктом в борьбе с византийской иерархией за начала национальной политики.

Борьба духа с материей вызывала аскезу, то умертвление плоти, расказами о котором вместе с легендами о борьбе с чертовщиной наполнен Печерский Патерик. Архангел Михаил, как представитель света и духа и носитель всех древнейших космических начал, вступил в борьбу с Сатанаилом, представившимся в образе дракона со львиной головою, и с гадами, которые являются «видимым образом злого духа, порождением его злобы». Отсюда мы и видим появление в обиходе русской жизни XI—XII в. обильного количества особых талисманов, т. наз., «змеевиков», получивших чрезвычайно художественное оформление на золотом черниговском змеевике XI—XII в., принадлежавшем, по мнению акад. Н. П. Лихачева, кн. Владимиру Мономаху. На лицевой стороне этого змеевика изображены арх. Михаил, на обратной—женская голова, имеющая, подобно античной Медузе-Гаргоне, вместо волос змей.

Несомненно, что на фоне развития этого дуалистического мирозерцания и тех космических его проявлений, которые связаны с Колоссами-Хонами в Малой Азии, с Монте-Гаргано в Италии, Mont Saint Michel во Франции и с упомянутой бретанской амфиктионией, где миф о борьбе

<sup>1</sup> А. Н. Веселовский. Собр. сочин., VIII, 1921; Н. П. Кондаков. О манихействе и богумилах *Seminarium Kondakovianum* I, 1927; М. Н. Покровский. Очерк истории русской культуры, I—II, 1924; Иор. Иванов. Богомилски книги и легенди. София, 1925.

<sup>2</sup> Н. П. Кондаков. О манихействе и богумилах, *Seminarium Kondakovianum*, I, Prague, 1927.





Рис. 6. Черниговский змевик (лицевая и обратная стороны) в Гос. Эрмитаже.

ский Златоверхий монастырь. Если принять во внимание приведенные соображения о развитии в X—XI ст. в Болгарии богумильских дуалистических ересей, трудно было бы признать эти две киевские церкви непосредственными наследницами константинопольского Михаэлиона времени Константина Великого; наоборот, борьба официальной константинопольской церкви с богумилами, отрицавшими все устои иерархии этой церкви, позволяет думать, что они возникли не только в связи с развитием у нас дуалистической доктрины, идущей из Болгарии, но и в связи со стремлением, в процессе роста национальной политики, порвать с опекою константинопольской церкви на Руси. Тесная связь строителя Златоверхо-Михайловского монастыря Святополка с центром этой политики—Печерским монастырем—служит этому явным подтверждением. Очевидно, Константинополь, непрерываемый авторитет которого был прочно утверждён в Киеве во время Ярослава, теперь утрачивал свое значение.

После смутной эпохи в конце правления македонской династии Византия, теснимая с запада норманнами, с севера—печенегами и узамы, с востока—турками-сельджуками, не только утратила огромную часть своих владений, но в результате разгрома ее военных сил Альп-Арсланом при Манцикерте в 1071 г. и завоевания в том же году норманном Робертом Гюискарсом византийских областей в южной Италии, потеряла свой, до тех пор мировой, политический авторитет. Разгром при Манцикерте, по замечанию Гельцера, был «смертным часом великой Византийской империи». Император Михаил VII пишет папе Григорию VII послание, прося помощи Запада и обещая ввести церковную унию, а из письма самого папы «ad omnes christianos» видно, что Византия действительно нуждалась в помощи, так как сельджуки и печенеги «опустошили все уже почти до стен Константинополя» (А. А. Васильев). Вполне естественно, что при этих обстоятельствах динамика насаждения константинопольских форм в культурном укладе киевской жизни была поколеблена и киевским деятелям этой эпохи пришлось обратиться к установлению новых политических и культурных связей.

Не разрывая вполне с византийскими традициями, упорно поддерживаемыми греческой митрополичьей кафедрой в Киеве, эти деятели идут теперь искать новые центры по тем старым путям, которые играли столь значительную роль еще во времена Владимира. Не случайно, конечно, составитель летописного свода XI в. особо интересуется мыслью установить контакт между Печерским монастырем и «святою горою», как именовали на Руси Афон, и не даром идет туда Антоний Печерский, чтобы принять там пострижение. Не случайно в текст Патерика Печерского попало известие, что «монастырь Печерский от благословения св. Горы пошел», а приобретение в конце XI в. выходцами из Киева и Чернигова на Афоне

Гермеса-Михаила с темными силами приобрел особое распространение, в Киеве вырастают один за другим два художественных памятника, оба посвященных арх. Михаилу. Первый, уже упомянутый выше, храм Михаила в Выдубицах, построенный в 1088 г. над днепровскою кручей, и второй, построенный князем Святополком—Михаилом в 1108 г.—Михайлов-



монастыря Ксигургу, который, перейдя впоследствии в сербские руки, все же до сих пор сохранил название Руссика, достаточно яркий показатель стремлений древней Руси связать себя с Афоном.

Есть, однако, некоторые обстоятельства, казалось бы противоречащие этому утверждению, и среди них одно особенно важное. Это — стремление Печерского монастыря получить из Константинополя Студийский устав. Но это противоречие — лишь кажущееся. Представители Печерского монастыря и, главным образом, Ефрем скопец, впоследствии епископ Переяславский, действительно разыскивали и переводили в Константинополе этот суровый, с оттенками крайней аскезы устав, когда-то почерпнутый из обихода древних монашеских общежитий, но в это время в разложившейся монастырской среде Константинополя этот устав давно уже был позабыт. Наоборот в общежитиях Афона основы его сохранялись. Несомненно, в память об Афоне посвятил Антоний празднику Успения свою первую киевскую пещерную церковку. Несомненно, что и «великая» Печерская церковь, четвертая по счету в этом монастыре, приняла это имя в память об Афоне<sup>1</sup>. Мало того, справедливость этих предположений подтверждает и еще одно обстоятельство. Преемник Антония Варлаам, возвращаясь из путешествия в Константинополь и везя с собою все, что он там купил «на потребу монастырю своему... иконы и ино», по дороге заболел и, дойдя до Владимира Волинского, скончался в монастыре, называвшемся «святая гора». Очевидно, в этом городе стоявшем на путях в страны Балканского полуострова, древняя Русь уже имела свою афонскую реплику.

Факт тесной связи Киево-Печерского монастыря с Афоном не может быть понят в узком смысле, в качестве простой монастырской связи. Он знаменует собою несомненное тяготение древней Руси к культурам Македонии и тем художественным наследиям, которые возникли там в результате столкновения эллинистическо-византийского искусства средиземноморья с восточно-византийскими формами, занесенными в Македонию и Болгарию из Малой Азии и с Кавказа в эпоху правления македонской династии. И самый Афон, художественная культура которого, по мнению акад. Н. П. Кондакова, не представляет «чисто константинопольского, специально византийского типа», т. к. много в ней «происходит из Солуни или принесено из Юго-Славянских стран Балканского полуострова», и связь Кирилла и Мефодия с Солунью, и целый ряд данных из истории древней письменности и языка прочно устанавливают неизменный контакт киевской Руси с культурными центрами Македонии. Связь эту надлежит в настоящее время особо подчеркнуть, ибо в новейшей литературе, посвященной искусству древнего Киева попрежнему наблюдается стремление определять генезис этого искусства даже в эпоху XII ст., исходя исключительно из наследий художественных школ Константинополя.

Так, между прочим, освещается и творчество первого киевского, столь прославленного Патериком Печерским художника Алимпия, считаемого ныне без достаточных оснований автором мозаик начала XII в. Златоверхо-Михайловского монастыря<sup>2</sup>.

Правда, среди фантастических рассказов о творчестве Алимпия, записанных в XIII в. в Ростове Поликарпом, одним из авторов Патерика, действительно говорится, что, когда, во время Всеволода Ярославовича, «гречестии писци из Цариграда... приведени быша нуждею писати церкви Печерския» и началъ выполнять мозаику алтаря, «Алимпий же помогал им и учася». Но анализ трудов авторов Патерика, Симона и Поликарпа,

<sup>1</sup> См. об этом статью И. А. Карабинова в V т. Изв. Гос. Академии Истории Материальной Культуры. Ленинград. 1927.

<sup>2</sup> D. Ainaloff. Die Mosaiken des Michaelklosters in Kiew. Belvedere.



со стороны определения их источников давно уже показал, как отмечено выше, что те его части, в которых говорится о чудесном приходе художников из Константинополя, имели специальное назначение подчеркнуть роль греческой помощи и тем укрепить значение в Киеве греческой митрополичьей кафедры. Однако, в самый рассказ, Патерика о приходе греческих мастеров проскользнуло одно место, дающее возможность заподозрить их константинопольское происхождение или, во всяком случае, связать их с богумильской средой. Прибыв в Киев, художники говорят Антонию, что в деле отправки их на Русь принимали фантастическое участие некие «благообразнии скопци», являющиеся по толкованию Антония «ангелами». Несомненное наличие в этой легенде элементов дуалистической доктрины, столь чуждой константинопольской среде и столь распространенной в Болгарии, культурно связанной с Македонией, позволяет предположить, что организация, в которой получил свое образование первый киевский художник, была носителем художественных традиций эллинистическо-византийского искусства македонской школы.

Итоги творчества Алимпия до нас не дошли. Не можем мы судить и о работах его учителей, но связи Киева в конце XI в. с Болгарией и македонской культурой с полной очевидностью подтверждает такой замечательный памятник письменности и искусства, каким является Изборник Святослава 1073 г. Будучи копией, исполненной дьяком Иоанном с болгарского оригинала, написанного в X в. для царя болгарского Бориса, Изборник включает в свой состав ряд миниатюр, среди которых находятся портрет Святослава с семейством, изображение зодиака и, наконец, издаваемая здесь миниатюра пятиглавого храма, развернутого в соответствии с традициями восточно-византийского искусства в плоскости и украшенного по сторонам, на полях, многими изображениями разнообразных птиц, исполненных с таким живым натурализмом и настолько близких к сир-

эллинистическим и коптским изображениям пернатого царства, встречаемым в раннем искусстве Македонии, что подчеркивать особо своеобразный дуализм в понимании художественной формы на этой миниатюре не приходится, как не представляется необходимым особо говорить и о том, что родиной слияния этих форм была именно Македония.

Следы македонской художественной школы, занесенные на киевскую почву или непосредственно из греческих македонских источников, или при посредстве их болгарских и югославянских перифраз, возможно проследить в искусстве Киева конца XI и начала XII в. по многим данным, но необходимо отметить, что на переломе XI — XII ст. в самом искусстве Македонии произошли значительные изменения. Эти изменения были вызваны столкновением Македонской культуры с культурой романского Запада.

В период упадка византийского политического могущества на Балканах совершалось объединение «первоначально не только чуждых, но и



Рис. 7 Миниатюра «Изборника» Святослава 1073 г.



враждебных этнических элементов». Обширное движение крестоносцев (1096—97), шедшее или от Белграда, через «Болгарский лес» на Филиппополь и Адрианополь (Готье сан Завуар, Петр Амьенский, Готфрид Бульонский, Людовик VII и Конрад III), или от Диррахиума по *via Egnatia* (французы, итальянцы, норманны и Раймунд Тулузский)<sup>1</sup>, было не только школой борьбы местного населения с ненавистными «франками», но и периодом ознакомления этого населения с культурой Запада. В сложной обстановке одновременной борьбы Византии с печенегами, половцами и турками, сами представители византийской власти предпочитали отдать даже Константинополь в руки латинян, чем язычников и мусульман. «Итак, спешите, пишет Алексей Комнин Роберту Фландрскому, со всем народом вашим, напрягите все ваши силы на то, чтобы такие сокровища не попали в руки турок и печенегов»<sup>2</sup>.

Правда, в период первых крестовых походов дело не достигло еще таких результатов, которые получились после четвертого похода, когда, в начале XIII в., византийский Пелопонес превратился во французское княжество ахайское, в эту «новую Францию», где, по свидетельству одного источника, говорили по-французски так же хорошо, как в Париже, но все же процесс романизации византийской культуры начинался, и к началу XII ст. македонская школа уже впитывала в себя элементы романо-византийских западных форм.

За отсутствием специальных исследований мы не можем сказать, какую роль сыграло в этом процессе слияния эллинистическо-византийских и романо-византийских форм сближение на Балканах богумилов и павликиан с представителями западных дуалистических учений и сказалось ли оно в деле романизации художественных форм самой Византии, но и рассказы Анны Комнины в ее «Алексиаде» о борьбе ее отца Алексея Комнина с этими учениями, выраставшими в столице в связи с моральным разложением «церковного чина», и трактаты, написанные в эпоху этой борьбы по поручению Алексея Комнина Евфимием Зигабеном, а в особенности громкое дело ученого философа Иоанна Итала, учение которого сближалось в некоторых пунктах с учениями богумилов против почитания реликвий и икон, и с учением французского рационалиста Абельяра, все же указывают на то, что культурные воздействия Запада на Византию и страны Балканского полуострова в период начала крестовых походов были уже вполне реальны. Вполне естественно, что при таких обстоятельствах и Киев, в его стремлении связать свою художественную жизнь с издавна признанными и освященными преданиями македонскими источниками искусства, неминуемо должен был отразить в процессе развития своих художественных мастерских новые веяния эпохи.

Следы этих веяний и сказались на замечательных мозаиках начала XII в. Златоверхо-Михайловского монастыря,

Наряду с некоторыми, немногочисленными изображениями (наприм., Дмитрия Солунского), еще хранящими эллинистическо-византийские формы македонского искусства раннего периода, в этих мозаиках, особенно во фризе Евхаристии, появляются новые художественные черты. Размеренный и тяжеловесный ритм композиции Евхаристии Софийского собора сменился здесь новым ритмом, чуждым прежнего однообразия в трактовке фигур и движении их осевых конструкций. Канон фигур приобрел удлиненный характер. Их позы, повороты, самая группировка их полны разнообразия. Движение их приобрело значительную легкость. Художники стремятся установить психологические взаимоотношения между отдельными персонажами процессии, придавая лицам фигур разнообразные выражения,

<sup>1</sup> Н. В. Ястребов и П. А. Лавров. История болгарского народа. Петроград. 1917.

<sup>2</sup> А. А. Васильев. Византия и крестоносцы. Петроград. 1923.





Рис. 8. Дмитрий Солунский. Деталь мозаики нач. XII в. Златоверхо-Михайловского монастыря в Киеве.

Принимал ли участие в исполнении этих мозаик Алимпий Печерский, сказать невозможно, ибо Патерик, тщательно перечисляющий все работы художника, ни слова не говорит об участии его в выполнении мозаик Златоверхого монастыря. Не может служить доказательством его участия и славянская надпись, идущая сверху алтарной композиции, содержащая, кстати сказать, некоторые ошибки в тексте. Акад. Н. П. Кондаков полагает, что искусство этих мозаик «как и в Киевской Софии было византийское, но мастерство уже было русское, и самая мозаика должна была быть исполнена отчасти киевскими учениками греков». Проф. А. В. Прахов, чрезвычайно превознося художественное достоинство мозаик, в которые «русская фантазия» внесла столько живых наблюдений, считает, что мозаики выполнены русским мастером. Проф. Н. В. Покровский, расходясь в оценке мозаик с А. В. Прохоровым, допускает возможность исполнения мозаик русскими мастерами, хотя и указывает, что на некоторых изображениях есть греческие надписи (Дмитрий Солунский и Стефан). Наконец, проф. Д. В. Айпалов, как видели, считает мозаики наследием константинопольской школы, а с делом выполнения их

чуждые былой абстрактности. Фактура ликов получила детальную и мягкую моделировку, не свойственную декоративной и плоскостной моделировке Софийских мозаик.

Нет сомнения, что мозаики Златоверхо-Михайловского монастыря явились результатом коллективного труда и что мастера, выполнявшие их, не были так прочно связаны старыми художественными традициями, как были связаны ими художники, исполнявшие Евхаристию Софийского собора.



Рис. 9. Миниатюра кодекса Гертруды с портретами Ярополка и Прины.



связывает имя Алимпия. Приведенные выше соображения о стремлении Киева на переломе XI—XII ст. к культурным центрам Македонии, приводит нас к заключению, что мозаики Златоверхо-Михайловского монастыря явились результатом художественных достижений македонской школы, как в тех своих архаизирующих формах (Дмитрий Солунский), которые являются отражением старых эллинистическо-византийских форм македонского искусства, так и в новых формах романизованного македонского искусства, отпечатлевшегося в композиции Евхаристии.

Если вспомнить, что помимо тех путей, которые связывали Киев на переломе XI—XII ст. с культурными центрами Македонии, от него шел еще один путь на Запад, через Краков и Прагу, к городам на Дунае и Майне, к Регенсбургу, и то обстоятельство, что именно этим путем заходили в XI в. в Киев из Регенсбурга ирландцы с поручениями имп. Генриха IV, сурового супруга Евпраксии, дочери кн. Всеволода и, весьма вероятно, в связи с делами Киевской колонии немецких купцов, то, конечно, значение этого пути не может быть ограничено одними лишь семейными или дипломатическими сношениями, или, наконец, задачами простого товарообмена. Неизвестно, к сожалению, когда была основана в Киеве католическая церковь Девы Марии, но вполне установлено, что эта церковь с бывшим при ней монастырем возникла на Оболони, в месте скрещивания дорог во Львов и Вышгород и, что уже с 1228 г. она стала видным центром католической пропаганды, разросшейся настолько сильно, что в 1233 г. кн. Даниилу пришлось, «субоявшись посрамления греческого обряда», удалить доминиканских миссионеров в Польшу.

Необходимо отметить, однако, что эта церковь Марии была основана не доминиканцами, а, несомненно, еще до прибытия их ирландцами — представителями аббатства св. Марии в Вене, являвшегося одной из колоний регенсбургской конгрегации ирландцев, основанного в 1159 г. и уже в то время, возможно, связанного, как можно судить по некоторым сказаниям о св. Годегарде Гильдесгеймском, составленным около 1132 г., с более ранней организацией ирландцев в Киеве<sup>1</sup>.

Один из памятников живописи, счастливо сохранившийся нам временем, позволяет видеть, что эта связь Киева с культурными центрами Германии и филиалами католических конгрегаций Регенсбурга, как исходными пунктами путей в Восточную Европу, не осталась безрезультатной и в его художественной жизни. Этим памятником является хранимый ныне в Чивидале так назыв. Кодекс Гертруды, писанный по заказу трирского архиеп. Экберта в конце X в. и дополненный рядом листов с текстом и миниатюрами в конце XI в.

Гертруда, «княгиня ляховица», как именует ее Патерик Печерский, жена кн. Изяслава, была дочерью (?) Болеслава Храброго польского и матерью кн. Ярополка Изяславича, человека видного в истории киевских удельных распрей в борьбе за великокняжеский стол. Княживший сперва в Киевском Вышгороде, затем во Владимире Волынском, Ярополк был выгнан оттуда Ростиславичами, затем вновь возвращен обратно Владимиром Мономахом, от которого принужден был бежать в Польшу, откуда после мира с Мономахом снова вернулся во Владимир Волынский. Источники рассказывают, что Ярополк вместе с отцом своим Изяславом бывал в Германии у Генриха IV, ходил по поручению Изяслава к папе Григорию VII искать согласия на княжение и был убит по дороге из Владимира в Звенигород в 1085 г. своим дружинником Нерадцем, бежавшим потом к Рюрику Ростиславичу.

Немецкий исследователь А. Haseloff полагал, что миниатюры Кодекса Гертруды были исполнены в Киеве между 1078—87 гг., когда там уже

<sup>1</sup> М. Э. Шайтан. Германия и Киев в XI в. Летоп. занятий Пост. Историко-Археографич. Комиссии Академии Наук СССР., XXXIV.



существовали художественные мастерские при Печерском монастыре, что за немногими отступлениями от установившихся схем композиций в них вполне сохранена византийская иконография и, что эти миниатюры, имеющие близкое отношение к русскому искусству и быту, представляют большое сходство с лицевыми рукописями XI в., как наприм., Остромировым Евангелием и Изборником Святослава<sup>1</sup>. К другим выводам привело исследование этой рукописи акад. Н. П. Кондакова. Опираясь на исторические данные, он приходит к заключению, что текст псалтири Кодекса Гертруды и его миниатюры были написаны для Гертруды в Лудке или во Владимире Волынском, или вообще в пределах Польши и Галича и, что рисовальщиком миниатюр был не грек, а скорее всего «или немец или славянин», причем этот рисовальщик копировал миниатюры «не с чисто византийских, но полувизантийских, полузападных оригиналов».

Однако, что это были за оригиналы Н. П. Кондаков не указывает. Но простое сравнение этих миниатюр по прекрасному воспроизведению их в издании Н. П. Кондакова говорит о том, что они исполнены не одним, а тремя художниками. Одному из них принадлежит изображение ап. Петра. Оно — романо-византийского стиля. Другой мастер приписал к этому изображению групповой портрет семьи Ярополка и явился автором трех следующих миниатюр, из коих одна (л. 10 об.) также дает портрет Ярополка и жены его Ирины. Эти миниатюры являются явным слиянием форм византийского искусства с формами германских миниатюр рейхенаусской и регенбургской школ оттоновской эпохи. Наконец, третьему художнику принадлежит изображение богородицы типа Печерской (л. 41), написанное в стиле иконописных произведений греко-македонского характера. Где исполнялся этот сложный состав миниатюр Кодекса Гертруды мы сказать не можем. Указания же Н. П. Кондакова на исполнение их в Лудке, или во Владимире Волынском, или вообще в пределах Польши и Галича, страдает большой неопределенностью. Однако, при всей туманности этих указаний в них несомненно справедливым является то, что миниатюры исполнялись в какой то такой художественной среде, в которой могли слиться столь разнородные художественные сплавы.

Мы видели уже, что на переломе XI—XII ст. из Киева шел путь на Запад через Краков и Прагу, к городам на Дунае и Майне, к Регенсбургу. Изучая дипломатические сношения Генриха IV с Киевом, М. Э. Шайтан указывает между прочим чрезвычайно важную для истории Кодекса Гертруды роль Регенсбурга. Здесь Генрих IV находит ирландцев, блестяще выполнявших его поручения в сношениях с Киевом.

Один из них, некий Маврикий, выполнив возложенную на него миссию, получил в Киеве драгоценные меха «ценою в сто фунтов серебра» и, увезя их на телегах, вернулся вместе с сопровождавшими его купцами вполне благополучно в Регенсбург. Здесь деньги вырученные от продажи мехов были истрачены на окончание постройки монастыря, при котором в 1109 г. была воздвигнута церковь в честь покровителя монастыря и странников св. Якова и св. Гертруды. Деятельное участие жены Изяслава Гертруды в сношениях Киева с Западом приводит М. Э. Шайтана к справедливому заключению, что посвящение регенбургской церкви Гертруде не обошлось без инициативы и материальной помощи киевской княгини. Не через ирландцев ли, говорит М. Э. Шайтан, отправила Гертруда драгоценную рукопись полученную ею из Трира и обогащенную в Киеве произведениями русского мастерства на свою родину в Польшу, откуда она впоследствии через Чехию и Венгрию попала в Чивидале.

Но почему, спрашивается, и у ГазелOFFа и у М. Э. Шайтана возникли мысли, что украшение рукописи миниатюрами «русского

<sup>1</sup> H. Sauerland und A. Haseloff. Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier-Codex Gertrudianus in Cividale. Trier, 1901.



мастерства» должно было произойти в Киеве? Сам М. Э. Шайтан дает интересную справку о том, что в числе филиалов конгрегации монастыря св. Якова в Регенсбурге имелась одна, находившаяся на пути в Киев, на Дунае. Это тоже был монастырь св. Якова, построенный в 1075 г. и ставший «обетованной землей» ирландцев. Не при посредстве ли этого центра, закреплявшего устремления Регенсбурга в славянские земли произошло слияние тех разнородных художественных форм, которые с несомненностью наблюдаются в миниатюрах рукописи Гертруды?

В консервативной и осторожно настроенной по отношению к западным формам быта и искусства киевской художественной среде XI века такого слияния романо-византийских, византино-германских и славяно-греческих форм, какое мы наблюдали в рукописи Гертруды произойти не могло. Скорее всего оно произошло или в самом монастыре св. Якова на Дунае, или во Владимире-Волынском, с которым, как видели, так связана была судьба супруга Гертруды Ярополка. Анализ титула Ярополка, находящегося на одной из миниатюр рукописи уже привел акад. Н. П. Кондакова к выводу, что миниатюры могли быть исполнены именно во Владимире-Волынском не задолго до кончины этого князя.

Если принять это заключение, значение Владимира-Волынского, который, как видели выше, тесно связывал киевскую художественную жизнь в XI в. с Афоном и культурными центрами Македонии, приобретает новый и особый смысл. Через него проникают в киевское искусство не только новые формы искусства македонской школы и ее разветвлений, слагавшихся в различных культурных центрах Балканского полуострова, но и те сплавы художественных форм, которые рождались в искусстве средневековой Европы в результате скрещивания византийских и романо-германских культур.

В существующей научной литературе еще не затронут вопрос о том, принесло ли это скрещивание разнородных культур в искусство Киева какие либо осязательные результаты. Указанная выше точка зрения о неизменном доминировании в искусстве древнего Киева форм византийского искусства в его эллинистических и восточных разветвлениях и о непререкаемом значении роли Константинополя в деле насаждения этих форм, еще не позволила историкам средневекового искусства учесть необходимость рассмотрения явлений киевского прошлого в их неразрывной связи и в их непрерывном движении, а равно и тех антогонизмов различно направленных сил, которые обуславливали это движение. Вместе с тем уже приведенные выше краткие справки о политических и экономических связях Киева с Германией и теми балканскими центрами, которые вполне могут быть признаны филиалами Регенсбургских конгрегаций, вынуждают заключать, что итоги скрещивания византийских и романо-германских культур должны были неминуемо отразиться в художественной жизни приднепровья. Это вызывалось простой исторической необходимостью и несомненно сказалось на одном из киевских памятников, к сожалению сильно искалеченном позднейшими переделками.

Этим памятником является киевская Кирилловская церковь, построенная поблизости от Оболови, в Дорогожичах, Всеволодом II Ольговичем около 1140 г. вместе с монастырем, ставшим впоследствии «отним» для рода черниговских Ольговичей.

Остатки неоднократно подновлявшихся<sup>1</sup> фресок Кирилловской церкви наиболее хорошо сохранились в южной апсиде, где находится цикл композиций, иллюстрирующих деятельность Кирилла и Афанасия Александрийских. Как в этих сценах, считаемых исследователями то образцами отличающимися «угрюмой характерностью поздней византийской живо-

<sup>1</sup> В с. Зуммер. Кирилівський заповідник. «Всесвіт», Харків. 1929, № 8.



писи» (Н. П. Кондаков), то изображениями «русских бытовых сцен XIII в.», представленных здесь под видом событий из жизни Кирилла и Афанасия (К. В. Шероцкий), так и в остатках более подновленной росписи алтаря, подружных арок и на стенах храма, несмотря на все реставрации, все же ясно сквозят новые формы македонской художественной школы. Обилие изображений солунян и македонян, на которое уже неоднократно обращалось внимание (К. В. Шероцкий, Ф. И. Шмит), вполне подтверждают это обстоятельство. Если всмотреться в общую систему алтарной росписи Кирилловской церкви, в которой, как и на подружных арках, наблюдаются под святительским фризом изображения различных святых, помещенные в живописно исполненные круглые и квадратные рамы с особыми петлями, имитирующие как бы повешенные на стену портреты в реальных рамах, если с другой стороны, обратить внимание на самую конструкцию фигур святительского фриза, то придется отметить, что и эта общая система и конструкция отдельных фигур Кирилловской росписи напоминает декоративную систему алтарной росписи середины XII в. церкви — костницы Бачковского монастыря в Болгарии, построенной византийским чиновником Пакурияном для своих соплеменников — грузин. Исследователь этой росписи, А. Н. Грабар не находит в ней данных позволяющих связать ее с манерами балканской живописи. Он усматривает в ней вполне византийский характер<sup>1</sup>, но те аналогии, которые он приводит для обоснования своего положения не могут быть признаны убедительными. Тем более говорит об этом самый стиль этой росписи, вполне позволяющий признать ее одним из вариантов живописи македонской школы, распространившей в XII ст. свое влияние и в Болгарии и в Сербии. Таким образом, и эта болгарская роспись стоит в сфере того же художественного процесса, который частично отразился и в росписи Киево-Кирилловской церкви. Однако, если обратить внимание на упомянутые, наиболее сохранившиеся композиции росписи Кирилловской церкви из цикла деяний Кирилла и Афанасия, придется признать, что в некоторых из них наряду с их общим византийско-македонским характером несомненно присутствуют новые элементы стиля. Характер конструкции фигур в некоторых композициях развернут уже не по византийски и не византийскими углами ломаются сладки их драпировок. Художник стремится особо обтянуть одеждой ноги фигур, особенно у коленей, отбросить подола одежд в сторону под острым углом, испещрить эти одежды рядом изогнутых, остро прочерченных складок и закрутить эти складки особой волютой в местах изгибов. Это ясно заметно в композиции поучения Кириллом царя, но встречается это и в других сценах цикла. Благодаря этому фигуры названной сцены получили какой то графичный и напряженный характер и особую остроту форм, совсем не свойственную ни эллинистической, ни восточной ветвям византийского искусства этой эпохи.

Грекофильски настроенные историки искусства несомненно заподозрят нас в излишнем увлечении, если мы станем утверждать, что в стиле упомянутых композиций сказалось влияние романо-германского искусства, явившееся результатом экономических и культурных взаимоотношений Киева с Регенсбургом, с Триром и Рейхенау, и регенсбургскими конгрегациями на Балканах. Они справедливо отметят, что в Кирилловских фресках нет и признаков того высокого классицизма художественных форм, который наблюдается в лучших образцах миниатюр рейхенауской школы художников-каллиграфов времени Оттонов, что такие лицевые рукописи, как госларский кодекс X в., как мюнхенская рукопись (lat. 4454)

<sup>1</sup> А. Н. Грабар. Роспись церкви-костницы Бачковского монастыря. София, 1924 г.



с миниатюрами рейхенауской школы XI в. или, как другие рукописи этой школы, частично связанные с историческим прошлым Регенсбурга, стилистически слишком далеки от форм Киево-Кирилловских фресок. Замечания их в данном случае будут вполне справедливы. Но не о ближайшем родстве стилей этих культурно далеких памятников мы здесь говорим, а лишь о том, что несомненные следы влияния романо-германского искусства определенно присутствуют в киевской росписи под покровом общевизантийского шаблона.



Рис. 10. Фреска XII в. церкви Кириллова монастыря в Киеве.

Если вспомнить, что еще в начальных моментах христианизации Киева в период правления Ольги после неудачных попыток киевских грекофилов получить из столицы Византии приемлемое для киевской Руси иерархическое устройство местной церкви, Ольга, по свидетельству западных летописцев (продолжателя Регинона), несомненно, следуя требованиям латинско-фильской части киевского населения, отправила в тех же целях посольство в Германию к имп. Отгону и, что в 961 г. в Киев, по назначению Отгона, ездил еп. Адальберт из братии монастыря св. Максимиана в Трире, тяготение древнего Киева к культурным центрам Германии и в области искусства не может показаться странным.

Судя по «каноническим ответам Иоанна Протропа» в Киеве вполне терпимо относились «к представителям Латинской веры» и в XI в., а вместе с тем, как показывают миниатюры кодекса Гертруды, вполне могли усваивать формы романо-германского искусства и тем более, если они проникали в обиход жизни киевских художественных мастерских не непосредственно из Германии, а при содействии культурных центров Македонии и под общим покровом византийского доминирующего стиля. В данном случае необходимо указать, что влияние романо-германского искусства времени Оттонов с очевидной ясностью сказались и на открытых в 1927 г. фресках новгородского Антониева монастыря, исполненных в двадцатых годах XII в. Сравнивая формы этих фресок и особенно одной из них, изображающей юношу копающего землю, с формами миниатюр Оттоновского времени, приходится признать не только их общий западный характер, но и видеть зависимость этих форм от таких художественных образцов, которые встречаются, например, в миниатюрах Евангелия X в. Мюнхенской нац. библиотеки (Сim. 58), исполненных школой Лиутгара, вытекающей из рейхенауской школы<sup>1</sup>.

Но в условиях культурной жизни Новгорода, истари связанной благодаря географическим и экономическим условиям с культурой романо-германского Запада, эти явления не представляют чего либо исключительного и вполне определенно наблюдаются уже в XI в. как в формах

<sup>1</sup> Ср. голову названного юноши с головой молодого епископа на миниатюре с портретом Оттона III в упомянутом Евангелии. (H. Ehl. *Altteste deutsche Malerei. Orbis pictus. Band 10, Abb. 30.*)



архитектуры, так и в целом ряде памятников живописи XII в. Географическая среда, в которой слагались культуры древнего Киева была, как видели, иная. Однако и здесь, в силу сложившихся исторических условий, влияние романо-германских художественных форм сказалось с несомненной ясностью и, надо полагать, что после расчистки фресок Кирилловской церкви от малярных записей XIX в., мы когда-нибудь будем иметь возможность на основании подлинных документов исследовать эти забытые в науке моменты соотношений искусства древнего Киева с искусством романо-германского Запада и культурных центров Македонии.

Только тогда представится возможным произвести точный анализ художественного наследия древнего Киева, определить генезис культур Чернигова, столь тесно связанного в своем художественном прошлом с искусством Македонии и Запада и только тогда настанет время определения художественных наследий оставленных Киевом в Ростовской и Суздальской земле, где начиная с эпохи Владимира и кончая временем Мономаха прочно хранились художественные традиции столицы приднепровья в сложной обстановке нового политического и экономического уклада жизни.

Таковы вехи, оставленные нам многообразным художественным прошлым древнего Киева. Следуя им и тем данным, которые донесли до нас летописи и другие письменные источники, возможно видеть, что на южном конце великого водного пути «из Варяг в Греки», начиная с эпохи христианизации Руси развивалась напряженная, богатая событиями культурная и художественная жизнь, не спаянная, однако, так тесно со столицей Византии, как указывали и древние, прошедшие через церковную цензуру источники, и позднейшие исследования, принявшие, как непреложный завет старины, грекофильскую точку зрения. Наоборот, искусство древнего Киева—живой свидетель того, что корни его лежат глубоко в тех культурах, которые оставил в приднепровье эллинизм. В длительной борьбе с притязаниями Византийской империи за политическую и экономическую независимость Киев всегда тяготел к тем культурным центрам на Балканах, которые издревне были дороги славянству и связывали его художественную жизнь с искусством эллинистического средиземноморья.

Главнейшим из этих центров, несомненно, были Фессалоники, и недаром киевский Вышгород, подчеркивая свое тяготение к этому центру Македонии, стремился именовать себя «вторым Селунем». Временный разрыв Киева с этим македонским рассадником искусства во время установления политического контакта с Константинополем при Ярославе не был долговечен, т. к. уже при самом Ярославе, а затем и позже вновь разрасталось в киевской жизни тяготение к македонским культурным очагам.

История Печерского монастыря с его борьбой против константинопольских притязаний вполне подтверждает рост этого тяготения.

Благодаря ему в обиход художественной жизни древней Руси притекали новые формы искусства, явившиеся на переломе XI—XII ст., в результате взаимодействия македонских и сербских художественных школ с различными разветвлениями художественных организаций романо-византийского и романо-германского Запада. В науке далеко еще не прослежены в полной мере результаты этого процесса, но и то, что уже отмечалось в итогах анализа форм различных групп македонских и сербских памятников архитектуры и живописи позволяет утверждать о непрерывном росте на Балканах локальных художественных явлений. Скрещиваясь на киевской почве с элементами старых художественных форм, они придали некоторым явлениям искусства киевской Руси совсем особый вид, не наблюдаемый в других географических районах.

В сжатых рамках нашего очерка мы, к сожалению, не имеем возможности остановиться на характеристике этих явлений, с одной стороны,



потому, что это увлекло бы нас в сложную область изучения обширного наследия, оставленного нам киевской Русью в виде памятников прикладного искусства разного рода техники — эмали, скани, чекана, резьбы по дереву и кости и, наконец, миниатюр, а затем и потому, что искать это наследие пришлось бы часто уже не на киевской почве, а в пределах северной и северо-восточной Руси или в числе памятников искусства занесенных туда в различные эпохи из Киева, или в числе памятников, явившихся там в результате работ прибывавших из Киева мастеров и мастерских, или, наконец, в памятниках исполненных местными мастерскими по оригиналам занесенным из Киева, а потому сохранивших отзвуки киевских художественных традиций.

Известия Патерика Печерского о построении Владимиром Мономахом в Ростове храма, вполне подобного Успенской Печерской церкви и «в высоту и в ширину и в долготу» с перенесением в него, — «в чин и в подобие», всей системы декоративного убранства этой киевской церкви, и о построении его сыном Георгием «в ту же меру» церкви в Суздале, красноречиво говорят о стремлении твердо хранить киевские художественные традиции в этих центрах северо-восточной Руси, а вместе с тем и память о тех культурных очагах, под влиянием которых эти традиции сложились в самом Киеве.

Даже в тот период, когда вследствие «юридического и экономического принижения низших классов, княжеских усобиц и половецких нападений, с половины XII в. становятся заметны признаки запустения киевской Руси» (В. О. Ключевский), когда, с другой стороны, торговые обороты ее «все более стеснялись торжествовавшими кочевниками» и были отняты у ней торговые пути, в том числе и путь «греческий», тяготение феодальной Руси к киевским художественным традициям не прекратилось. Вместе с тем, и важнейший, признанный Киевом, центр македонской культуры — Солунь, в это время также не потерял своего значения. Через Галич и Владимир Волынский потянулись туда пути из Чернигова, связывая этот город и его художественную жизнь с искусством Македонии. Старая Рязань и целый ряд городов северо-восточной Руси продолжают неизменно хранить в своей художественной среде незабываемый авторитет Солуни. Оттуда везут теперь редкие реликвии во Владимир на Клязьме. Быть может, оттуда же была привезена в г. Дмитров недавно расчищенная Центральными Государственными Реставрационными Мастерскими икона XII в. Дмитрия Солунского, являющаяся совершенно исключительным эллинистическо-византийским портретом македонской школы. Большой исторический интерес представляет в данном случае также икона богородицы Свенской - Печерской из Свенского монастыря г. Брянска, когда то находившаяся в Успенском



Рис. 11. Деталь фрески XII в. церкви Антониева монастыря в Новгороде.



соборе г. Владимира и, по легенде, написанная Алимпием Печерским. Предание выводит этот памятник из Киево-Печерской лавры, относя его происхождение к 1288 г. и связывая его с именем черниговского кн. Романа Михайловича. Раскрытие этой иконы в недавнем прошлом теми же мастерскими разрушило легенду о принадлежности ее кисти Алимпия и дало науке комбинированный вариант композиции богородицы Печерской с предстоящими Антонием и Феодосием, относящийся к XIII в.<sup>1</sup> и являющийся одним из виднейших документов в вопросе определения киевских художественных наследий, хранящих отзвуки живописных традиций македонской школы.

В свое время акад. Н. П. Кондаков, изучая скульптуры Владимиро-Суздальских церквей<sup>2</sup>, которые по его мнению, примыкают по стилю «к средневековым памятникам южной Германии, а не Италии», полагал, что «между Владимиро-Суздальскими соборами и Ломбардскими (Павия, Парма, Верона, Комо) должен быть третий связующий их член и, очевидно, принадлежащий греческому востоку».

Почтенный исследователь, опираясь на ряд памятников, найденных в Херсонесе Таврическом, в Феодосии и на Кавказе в г. Ани, где, как замечает он, был открыт храм XII в., покрытый романскими скульптурами звериного стиля», пытался установить этот связующий член или в названных византийских факториях, или в столице древней Армении. Но мы видели уже, что представлял из себя, по указанию А. Л. Бертье Делягарда, Херсонес и какую роль он мог играть в художественной жизни средневековой Руси. Эту незначительную роль его неоднократно отмечает в своих сочинениях и сам Н. П. Кондаков. Не могла быть проводником романских форм в искусство Суздальской Руси и древняя столица Армении, т. к. романской скульптуры звериного стиля в ней не имеется. Очевидно, связующим членом, принадлежащим греческому Востоку в данном случае должна была являться Македония, а также и культурно связанная с нею Сербия. Необходимо отметить, что роль этих стран в художественной жизни древней Руси не ограничилась лишь до-монгольским периодом, ибо и позже, в XIV веке в искусстве Москвы, Пскова и декоративных росписях некоторых храмов Новгорода (Ковалево) черты стилей сербско-македонской школы сказались с значительной ясностью, несмотря на то, что в эту эпоху руководящая роль в искусстве восточной Европы принадлежала вновь Константинополю.

В настоящее время, впрочем, отстаивать особое значение македонской школы в русском искусстве XIV в. не приходится, ибо оно уже признано и в западно-европейской науке после исследований одного из виднейших французских византистов — Габриэля Миллэ<sup>3</sup>.

Однако, в географической среде Владимиро-Суздальской Руси, мощным живительным нервом экономической и культурной жизни которой являлись водные бассейны Волги<sup>4</sup> и Дона, издревле служившие воротами из Азии в Европу, наследие киевской и македонской художественной культуры не могли остаться едиными и незыблемыми. Они естественно спаялись здесь с культурами Востока и дали изумительный расцвет и архитектурных и декоративно-пластических форм, который характеризует искусство Владимиро-Суздальской Руси.

Не едиными и не вполне устойчивыми оказались они и на северном конце великого водного пути «из Варяг в Греки», в древнем Новгороде,

<sup>1</sup> А. П. Анисимов. Домонгольский период древне-русской живописи. Вопросы Реставрации. II Сборник Ц. Г. Реставрационных мастерских. Москва, 1928.

<sup>2</sup> Н. П. Кондаков. Македония (1909).

<sup>3</sup> G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV — XVI s. Paris, 1916.

<sup>4</sup> П. Смирнов. Волзьский шлях і стародавні Руси. У Києві, 1928.



который, также в силу своих географических условий и экономических факторов искони был связан с культурными центрами скандинавского севера и прибалтики, а затем, сперва, благодаря торговому союзу Кельна и вестфальских городов и позднее, вследствие ганзейского союза Любека, Висби и Гамбурга, вступил в тесную связь с культурными центрами северной Европы и отразил в целом ряде памятников местного происхождения, особенно архитектурных, результаты влияний первоначально северо-романского, а затем и романо-готического искусства.

Но как бы ни были могущественны исторические условия, связывавшие художественную жизнь Владимиро-Суздальской земли с культурами Востока, а древнего Новгорода — с культурами северной Европы, исконное тяготение к художественным наследиям Киева продолжало в средневековом периоде оставаться здесь неизменным и доминирующим.

В особом исследовании<sup>1</sup> мы уже имели случай подробно рассмотреть вопрос о тех социальных причинах, благодаря которым в Новгороде продолжали хранить киевские художественные традиции, проникавшие туда частью непосредственно из Киева частью при посредстве Владимиро-Суздальской земли.

В данном случае мы не можем касаться этого сложного вопроса, но считаем необходимым отметить, что на всем протяжении XI—XII ст. рефлексы киевских художественных традиций сквозят в памятниках новгородского искусства с несомненной очевидностью, а вместе с тем, так же, как и в Суздальской земле, заметны на них потухающие лучи искусства македонской школы. Не представляет особого труда проследить эти традиции в средневековом искусстве северо-западной Руси, в древнем Полоцке и Смоленске и в культурных центрах верхнего Поволжья.

И там и здесь в особых сплавах художественных форм, вызванных в жизнь условиями местных социально-экономических и культурных процессов, они дают себе знать внимательному взору, свидетельствуя о былом широком распространении киевских художественных вкусов и о незыблемом авторитете древней столицы Украины.

*Н. П. Сычев*



Рис. 12. Деталь иконы XII в. Дмитрия Солунского из г. Дмитрова.

<sup>1</sup> N. Syce v. Sur l'histoire de l'église du Sauveur à Neredicy, près Novgorod L'art byzantin chez les Slaves, II, Paris, 1928.



## Западное средневековое искусство.

I. Художественное творчество народов европейского запада идет из глубин преистории. У неведомых племен, населявших землю нынешней Франции, Рейн и Западный Дунай, за несколько тысячелетий до нашей эры, обнаруживаются стремления и воплощения, свидетельствующие, если не с самого начала о социальной организованности художественного труда, то во всяком случае, о развитой технике и сильном чувстве выразительного и жизненно-красивого. Рисунки на стенах пещер, резные изображения на камне и мамонтовой кости: цветы, животные (мамонт, северный олень), сделанные рукою первобытного «мадленского» охотника, говорят о любви к живой природе и метком ее наблюдении. В неолитический период, в бронзовый век, у народов-земледельцев побеждают геометрические мотивы и имитация техники: плетенья, вязанья, скручиванья и т. п. Социальная организация труда налицо.

Радость красок, любовь к пестрым цветным «коврам», характерная для всех периодов европейской преистории, сказывается на грани исторической поры, в цветных разводах, украшающих стены хижины германца (см. «Германия» Тацита), в пестрой мозаике мехов, расцветивающей их плащи, в ярких полосатых тканях галлов, в их богатой красками глиняной посуде. Она проявилась, далее — вкус характерный и для более поздних эпох — в искусстве цветного стекла и цветной эмали, выемчатой, (в отличие от перегородчатой византийской): декорирующей посуду «варваров от Океана» (Гиершская ваза III века, покрытая эмалью темно-голубой, ярко-зеленой и оранжево-желтой), украшающей их пояса, ножны их мечей (меч Хильдерика с красными «гранатами»), запястья, ожерелья, фибулы их жен. Позднее она скажется на цветном уборе книг, в особенности на семизвучной радуге пятен ирландских кодексов.

II. Условия заальпийского климата: дожди, обилие леса, в более северной, особенно, части, и хозяйственно-бытовые мотивы, среди различного типа жилищ, дали особое ударение исканиям в области техники деревянного сооружения (Григорий Турский выразительно говорит о славе бургундских плотников). Это нередко двухэтажный дом с «солядиями»-балконами, на каменном фундаменте и даже на каменном (меровингские и каролингские виллы) первом этаже с крыльцом, с двускатной, шатрообразной крышей, сильно вытянутой для стока дождя, со стенами, где живописная комбинация косых перекрещивающихся бревен с глиной или щебнем (Fachwerk) предсказывает многое в будущих вкусах. Все это станет основой в зодчестве последующих эпох, вступая в комбинацию с иными влияниями. Навряд ли следует преувеличивать (во всяком случае, трудно установить в раннюю эпоху) восточное влияние: многое, что приписывается последнему, было исконным на земле Европы. Но определенно можно проследить влияние «классического», греко-римского искусства, которое приливами скажется несколько раз, от первого периода (от II в. до IV в. после нашей эры) особенно мощной жизни его, когда Галлия, Западный Дунай, Рейн



с притоками и зарейнская полоса были полем приложения римской инициативы. В дальнейшем возрождение греко-римских вкусов и техники обнаружится несколько раз: в эпохи каролингского (конец VIII по IX вв.) и оттоновского (конец IX по X вв.) просвещения, в период возврата «гуманизма» в конце XII века и, наконец, в ту эпоху (XV-XVI века), которой официально дается имя Ренессанса (Возрождения) и перед которой поставит точку настоящий очерк.

Между этими «антикизирующими» периодами—эпохи самоутверждения своеобразного так наз. варварского искусства: меровингского, вестготского, ирландского, лангобардского, бургундского VI—VII вв., а затем цветения искусства феодального и городского XII-XIV вв., отправная точка которого—в северном углу нынешней Франции, и которому неточно дали имя готического. В нем оживают многие начатки, заложенные оригинальными исканиями «варварской» поры и оплодотворенные свободно-творческим усвоением античных воздействий.

Эпохи «классического Возрождения»—каролингского и оттоновского, с их продолжениями и отзвуками в прероманском искусстве X, романском XI и начала XII века, сказывались всегда в подъеме техники, ударении на каменном зодчестве, призыве европейской подпочвы, в особенности земли Франции и Западной Германии, дать свои каменные строительные материалы: свои разнообразные твердые породы; в социальном отношении они сказывались в известном разрыве с бытом, в повышении требований к труду, и организации его в более широком масштабе и более принудительных формах. Эстетика этих эпох проявлялась в любви к формам более спокойным, чем волнующимся, скорее широким, даже преземистым, чем стремительно-легким, всегда торжественно величавым; в стилизации декоративных мотивов и затухании красочного веселья.

Этими этапами определяется извилистая кривая развития средневекового западного искусства. В тесных рамках настоящего очерка мы будем кратки в обзоре периодов латинского и романского, чтобы на фоне немногого, что было сказано о варварской эпохе, сосредоточиться на искусстве городском.

III. Только северной Италии в IV-V веках дано было пережить расцвет гармонически светлых форм ранне-христианской базилики (Santa Maria Maggiore в Риме, San Apollinario in Classe, San Apollinario Nuovo в Равенне) и ротонды-крещальни, а также ротонды-усыпальницы (гробница Галлы Плацидии, гробница Теодориха), вписанной иногда в равноконечный крест, пережить золотую и лазоревую сказку византийских и ранне-христианских мозаик (San Vitale в Равенне).

За Альпами меровингская эпоха знала базилику, но в эту эпоху и в последующую мы относительно мало слышим о круглом центрально-купольном здании до поры (X-XI вв.), когда воображение паломников пленит круглый храм гроба господня. Мозаика, в общем, заменена фреской и ковром. До нашего времени не дошло в полном и чистом виде ни одного каролингского сооружения. Но реставрированная ныне Аахенская капелла (Capella Palatina), детище Эйнгарда, представляет несколько тяжеловесную и упрощенную попытку воспроизвести план Равеннского Сан Витале, не всегда удачный список благородного оригинала, украшающийся, однако, подлинной декорацией мраморных колонн, похищенных у зданий Равенны. Другой, еще менее свободный, сколок византийского образца возведен Теодульфом Орлеанским в Germigny des Près (департ. Loiret), где «оригинально только бессилие воспроизвести образец» (Enlart, 166). В общем, от каролингской эпохи сохранились лишь отдельные крипты и субструкции, на коих позднее выросли новые храмы.

Каролингская декорация, продолжая традицию эпох меровингской, во Франции, и лангобардской, в Италии, питается византийскими



образцами, в свою очередь воспринявшими веяния более далекого Востока: Кавказа и Азии. В ней комбинация геометрического орнамента с замерзшими, «геральдическими» — передающимися чаще всего через посредство тканей — образами восточной фантастики, находит, как прежде, воплощение в манере не рельефной моделировки, но и резки и инкрустации, где, в духе мастерства древодела и ювелира, камень принимает формы и очертания, свойственные дереву и металлу. Впрочем, каролингская декорация, не органически связанная с телом здания, (она чаще накладывалась на него, в виде отдельных мраморных досок, фризов, медальонов и т. п.), большей частью погибла безвозвратно, и руины каролингских зданий ныне представляются голыми.

Немногочисленные, в общем, каменные сооружения каролингской и оттоновской эпох жили среди прежнего меровингского мира деревянного зодчества. Но начиная с этих веков, власть и энергия все более мощных епархиальных организаций вызывает к жизни большие прочные храмы, построенные из каменных квадров, усилием принудительно организованного крепостного труда. Тем же усилием и — в общем в формах технически и стилистически близких, — созданы некоторое время спустя каменные замки.

Наряду с архитектурой и скульптурой, каролингская и оттоновская эпохи завещали следующим поколениям образцы пышного убора рукописных книг, где, на окрашенном различными оттенками пурпура пергамене, развернулась роскошь золотых и серебряных букв («Доски пурпурные здесь письмена золотые покрыли»; Готшалк), иногда покрывающая все страницы кодексов, иногда лишь в виде инициалов, с орнаментом плетенки и листовым убором, выступающая в заглавных местах, чтобы включить в свою рамку цветную миниатюру. Эта последняя впрочем, в отдельных случаях, захватывала и целую страницу торжественными группами «императорской семьи» (Трирская псалтырь). А в то же время, на «островах Океана» (Англия, Ирландия), готовое в следующие века оплодотворить искусство континента, цвело изумительное мастерство книжного убора, сочетавшее с чарующей тонкостью плетенки, богатство образов зоомагии, которые оживляют рамку лентой сплетающихся тел.

IV. Грандиозное усилие каролингского и оттоновского зодчества легло, технически и художественно, плодотворным посевом на землю Европы, чтобы взрастить в дальнейшем оригинальное создание романского искусства.

Большие храмы, в форме длинного «латинского» креста X века, покрытые сенью деревянных стропил, насыщенные внутри многочисленными огнями свечей и лампад, были постоянной добычей пожаров. Мысль заменить деревянную кровлю каменным коробовым сводом (св. Филиберт в Турнусе), задала архитектору очень трудную задачу, разрешить которую он не смог иначе, как сильно сдвинув стены, уменьшив пространство храма (так же, как и залы замка), усилив толщину стены и сузив прорезы окон. Тяжелые и мрачные формы раннего романского храма, с его сильно повышенной, в виду нахождения под нею подземной церкви-кладбища: (крипты), алтарной частью, где клир совершал служение, удаленный от молящихся, бедность света и красок в нем символизируют, в эти века, общую неподвижность быта, властную организацию церкви и глухую, лишенную инициативы жизнь масс.

Эта инициатива начинает пробуждаться со второй половины XI века, с развитием хозяйственной жизни, оживлением странствий, торговых и паломнических, освободительным движением в деревне и в городе. Расцвет отразился на романском храме, чтобы в дальнейшем, со всей полнотой и яркостью воплотиться в готическом.

Уже в романском сооружении, с началом XII века, зодчий с успехом попытался сразиться с главной трудностью: задачей покрытия здания



прочным сводом, при условии раздвигания стен и расширения отверстий для света (Notre Dame le Port в Клермоне, Гильдесгеймский<sup>1</sup> Шпейерский соборы и др.). В сущности, идея «оживы», иначе крестового свода: скрещивающихся, основных дуг («нервиур») покрытия, сосредоточивающих в себе усилие напора, а также идея контрфорсов: столбов, поддерживающих те точки стены, которые принимают от пят дуг главную тяжесть свода, наконец, увеличенные площади окон налицо уже в романском храме. Только ни контрфорсы не имеют в нем мощности готических, ни нервюры—сосредоточенности и полета последних. Возможные выводы еще не сделаны, и эстетика здания иная.

Мир романской декорации и скульптуры делает лишь несколько шагов вперед в отношении к прошлому. Основной мотив—спокойно правильное полукружие: «римская» арка. Она определяет завершение портала и окон (широкие полукружия порталов в S. Zeno в Вероне, st. Gilles, в Гилле, собора в Beaulieu, мощные романские окна башен и абсиды в Бамберге и т. д.), профиль свода и очертание нервюры, а также узор особенно любимой стеной декорации: «сложной аркатуры» по стене, арочного фриза, разбивающего ее поле на пояса, венчающего ее верхний край (узор фасада и башен аркатурами в Notre Dame la grande в Пуатье, в соборе и «наклонной башне» Пизы, аркатуры, обходящие кругом всю стену внизу и вверху, составляющие фриз, в церкви св. Апостолов Кельна и т. д. и т. д.). Колонны, простенки, рамки портала часто очень нарядны. Даже за Альпами, во Франции, на Рейне и Дунае, но еще более в северной Италии узор этих частей весьма роскошен (колонны, простенки и фризы S. Zeno, San Michele Лукки, порталы в Авалоне, в Гейльбронне, св. Трофима в Арле, капители церкви в Фонтевро и т. д. и т. д.). Тут чередуются, гравированные на камне фризы и колонны, плетенка, розетки, спираль, пальметты, «жемчужная нить», кресты и ромбы, звезды и кружки, меандры, листья аканфа и виноградная лоза, все—в смешении замерзших, стилизованных мотивов греко-римской античности и новых наблюдений. С большой энергией проникают в эту декорацию мотивы восточной фантастики (химеры собора в Байе и др.). Бестиарий—через стилизованную передачу узоров тканей и посуды—открывает свою прихотливую игру в романской декорации. На капителях разворачиваются сказочные и исторические сюжеты (Даниил среди львов на капители церкви La Sauve в деп. Жиронды, св. жены у гроба на капители собора в Мозаке) в трактовке низкого рельефа, плоских изображений, с развитием прежней техники «нарезок». Между колоннами в портале выстраиваются, во фронтонах разворачиваются фигуры и сцены, где иногда только голова начинает выделяться своей более жизненной, выпуклой моделировкой, но тело и платье все еще уходят в полуплоскостное очертание каменной иконы, с выгравированными на ней, точно снятыми с византийских изделий слоновой кости, очертаниями телесных форм и складок одежды. Последняя убрана с особой любовью, столь характерной для ювелирного стиля эпохи, «нарезанными» прошивками, кружевами, бусами, запястьями (фигуры романских частей Шартрского собора и т. д.). По меткому наблюдению историков искусства (Rupin, Mâle), возрождению вкуса к телесности, «ronde-bosse», к выпукло-жизненной трактовке фигуры даст уже в X веке могущественный толчок практическая нужда продукции «реликвариев»: мощностно-хранительниц сделанных по форме хранимых частей тела из серебра и золота, куда заключались руки, головы и бюсты чтимых святых (знаменитые мастерские Конка). В краю, где процветало мастерство таких реликвариев, рождается, еще в романский период, идея и техника *ronde-bosse*.

<sup>1</sup> Барельефы порталов Гильдесгейма нашли отражение во вратах Софийского собора в Новгороде.



Все подобные находки, в дальнейшем, сомкнутся в изумительном, почти парадоксальном для современного глаза и вкуса, целом готического здания; более всего храма.

V. Источников и колыбели готического ансамбля искали в самых различных направлениях. Подражание стилю деревянной техники, с одной стороны, а с другой — как бы реминисценции лесной чащи, какие вызывают чередование, света и тени, пучки колонн и колоннеток, разветвление нервюр, а также живая естественная роскошь готической флоры, заставляли романтиков начала XIX века искать источники готической эстетики в «дремучих лесах» французского севера. Впечатление оснащенного, многомачтового корабля, которое дает внешность готического собора, вызывала воспоминание о мореходном строительстве норманнов, тем более, что готические вдохновения очень рано проявились на занятой ими области Франции. Готическое зодчество хотели вести и с востока. Самое имя «готического» «германского» включает в себе двойную поверхностную истину и двойное основное заблуждение. Поскольку именем хотели, быть может, отметить тот факт, что после забвения романским западом готики, ради исканий Ренессанса, готическое искусство продержалось до нее в странах германской культуры, в этом было наблюдение верное, хотя не абсолютно — точное: ведь во французской провинции до самой эпохи В. революции строились преимущественно готические храмы, традиционно-приспособленные для культовых потребностей. Есть элемент истины и в другом толковании имени, в духе теории L. Courajaud: а именно: что стиль этот выразил нечто адекватное быту и вкусам заальпийского мира и представляется, поэтому, более характерным для «германской», точнее было бы сказать «оригинальной» и «местной» стихии заальпийского общества (деревянные постройки меровингов, бургундов, норманов), чем для «классической», его стихии.

Однако, тот оттенок оценки, какой сказался в применении этого имени гуманистами и людьми эпохи Просвещения: презрительное осуждение искусства, как «беспорядочного», варварского и «невежественного», отразившего «готический мрак» средневековья, грубо неверен и неисторичен. Неверно и утверждение, будто в начале средневековья именно исторические готы, гл. обр. вестготы, принесшие будто бы из своих скитаний через области Византии и Паннонии новые художественные вдохновения (теория L. Courajaud), оплодотворили ими творчество заальпийской Европы. «Воинственные орды готов», возражает на это Brutails — «не прохаживались по Европе с альбомом и карандашем в руках», чтобы снимать планы зданий.

Трудно говорить, в нашем случае, об инициативе «готов» — германцев, уже потому, что первые создания готического стиля и, несомненно, наиболее оригинальные и блестящие его произведения явились в стране кельто-романской культуры, в северной Франции, и лишь относительно поздно, и в более бледных отражениях передвинулись в Германию, за Рейн.

Эпоха, в которую расцвело это искусство, была порою, когда средневековый мир во всех отношениях пришел в движение. Это эпоха массового стремления на Восток: «Крестовых Походов», расцвета городского движения, университетской науки, символического толкования конкретной вселенной, «Зерцала мира», вместе с тем живого, научного и поэтического ее познания. Строителями величайших соборов были города, вдохновителями скульптурных ансамблей — ученые богословы, но мастерами воплощения были цеховые художники.

VI. Вглядимся в конструкцию готического храма. Как и в развитом романском, строительный принцип здесь принцип косо-



давления, «живого равновесия»: в основе его лежит не вертикальный упор и горизонтальное покрытие, как в греческом храме, но арка и свод. Возникающую отсюда нелегкую проблему (при косом нажиме стена получает боковое давление, раскачивается и грозит рухнуть) ранний романский храм разрешал, утолщая стену; более поздний уже пошел по пути расчленения тяжести и усилия. В областях расцвета совершенного романского искусства зодчество остановилось на романских формах и далее не пошло. В других, повидимому, именно плохое решение задачи, в связи со множеством иных побуждений, дало стимул к более радикальным попыткам.

Выводы из системы крестового свода, из принципа расчленения, развязности сил сделаны в готике, технически, как и эстетически, до конца. Сильно укрепленные арки свода, пересекающиеся под прямым углом, дают тот крест который получил имя «оживы», от *augere*, усиливать и, замкнутый центральным камнем, «ключем свода», сосредоточил в себе энергию соответственного участка свода. Пяты арок связаны, как в продольном, так и в поперечном направлении, четырьмя добавочными дугами, т. наз. «дубло» и «формере», укрепляющими скелет свода. Участки его между арками сведены к уменьшенной массе и изогнуты. Тяжесть разнесена на четыре опорные точки, которые усилены придвинутыми сбоку контрфорсами.

Остальная масса стены оказалась, таким образом, ненужной. Ее можно было убрать и заменить стеклами, сразу облегчив сооружение. Оказалось затем возможным бесконечно вытягивать его вверх, бросать в воздух смелые арки, покрывать широкие пространства, открыть большие площади для света. Так определились особенности законченной готики, так вышло летящее вверх, светлое здание из сумрачного романского храма.

Как и в романском храме и ранней христианской базилике, основной продольный простор, «неф», «корабль» готического большого храма (собора: план проще в малых храмах, как *Sainte Chapelle* в Париже) разбит колоннадами на три неровные нефа: (средний шире, и выше боковых), имеющие, вследствие неодинаковой высоты своей, разные кровли, двускатные, остроконечные, сильно вытянутые вверх, коих вертикальный срез впереди образует три фронтона, и которые венчают собою три части фасада с тремя порталами.

Трехнефным является большинство знаменитых соборов: Амьена, Шартра, Нуайона, Санлиса, Пуатье, Ульма, Суассона, Храм Парижской Богородицы. Соборы: Буржский, Реймский, Кельнский — пятинефные.

По схеме латинского креста, тройная базилика пересечена таким же тройным, поперечным кораблем, открывая в месте пересечения простор «хору»: слегка повышенному пространству, окруженному решеткой, куда переместился главный алтарь и седалища клира, оказавшегося, таким путем, ближе к народу.

«Голова креста»-храма: его восточная часть, уже в прежних конструкциях скругленная в виде абсиды, ныне развернулась в целый венок абсид-капелл, представляясь, в плане поперечного разреза, полукруглением лепестков.

Опорные точки свода: пяты дуг-нервюр, прикрепленные к внешним, поддерживающим низкие боковые корабли, контрфорсам сильными «провислыми» арками (сверху все здание производит впечатление изогнутой спины с идущими от хребта-кровли поясами ребер) внутри опираются на колонны, которые отделяют средний корабль от боковых. Эти колонны, воплощая новую эстетику расчлененного усилия, являются не в виде массивных, круглых романских столбов, но пучков колонн и колоннеток, стремящихся ввысь, чтобы разбежаться во все стороны по своду до



взаимного пересечения. Скрещение правильных полукружий в проекции дает «сломанную» (*arc brisé*), иначе, «стрельчатую» арку. Остро-стремительный ее рисунок определил эстетику второстепенных частей, а также основной мотив декорации. Он повсюду в завершении порталов и окон, в отверстиях сквозных галлерей, «трифориев», венчающих внутри ряды колонн и маскирующих их связь со сводом, в ложных аркатурах. Многочисленные «фиалы»: остроконечные башенки с пирамидальным шлемом, несущим по ребрам своим крюки, в виде завернувшихся листов, и наверху — «флерон» из четырех крюков, еще усиливают впечатление заостренности, тревожного движения, полета вверх. Особенно смелым представляется стремление в высоту башен-колоколен готического собора. Не стоя отдельно, как башня прероманского собора, они продолжают, поднимаясь от западного фасада, самое тело здания. Многочисленные их этажи, которые на все четыре стороны открывают огромные окна, фланкируемые колоннами, более похожи на балконы и придают башням вид прозрачных, почти кружевных. Через открытые эти окна свободно лились с высоты звуки тяжелых колоколов, возвещавшие городским труженикам момент начала работы и конец ее; час заката, вызывавшие их из полей с приближением бури и «разбивавшие молнии».

Стремление усилить впечатление прозрачности сказывается во всех частях. В каменное кружево превращены провислые арки («аркбутаны»); впечатление прошивки дают галереи; кружевом венчается кровля. Окна, часто разбитые надвое легкими колоннетками, одиночными или парными, завершаются, точно кружевным фестонем, каменным трилистником. В форме трилистника рисуются отверстия «табернаклей»: каменных островерхих шатров над головами многочисленных статуй собора.

VII. Наибольшая роскошь скульптурной декорации сосредоточена на западном фасаде. Его поле разбивается вертикально на три портала и горизонтально — на три этажа: а) этаж порталов, б) этаж окон и «розы», огромного, круглого окна, составленного из мозаики цветных стекол (на этой высоте кончаются боковые корабли) и с) этаж башен, в который в середине, отчасти, протягивается средний корабль. Основания башен и очертания кровли заслонены галлерей.

В первом этаже можно отдельно рассматривать: 1) основание, 2) стены порталов и 3) части, где порталы сводятся в арки, венчаясь фронтоном.

1. Основание обвешано чаще всего каменными коврами-драпировками, и, ближе к порталам и на обрамляющих их простенках, убрано каменным календарем: тут идут знаки зодиака, занятия по месяцам (январь пирует, февраль топит печь, март окапывает виноградную лозу, апрель ловит рыбу, май в виде влюбленной пары гуляет в роще или по лугам, июнь косит, июль жнет, август собирает плоды, сентябрь выжимает виноград, октябрь пашет, ноябрь собирает жолуди, декабрь закалывает свинью), иногда натуралистические сцены из Ветхого Завета; Ной со своими спутниками и животными в ковчеге и Адам и Ева у дерева или за пахотой В уголках, полные жизни и юмора изображения мыши, лягушки, ежа, крота и т. д. (*Sainte Chapelle*).

2. Стены на уровне порталов обставлены рядами статуй святых, чаще всего местных. Сами каменные двери порталов, разбитые на ряд медальонов, покрыты низкого рельефа сценами из библейской истории. Порталы обрамлены рядами все теснее сдвигающихся внутрь колонн, которые на двух третях высоты начинают смыкаться, чтобы образовать арку. Междуконные простенки полны скульптурных созданий; Фронтон над сценами воскресения мертвых и Страшного Суда чаще всего занят сценой Венчания Девы. И далее; аналогичные поля фронто-



нов северного и южного, — и выше: галереи, углы около розы, беседки на консолях, самые потаенные места наполнены каменными людьми. А на кровле, над сточными трубами, приютились крылатые химеры и грифы, комические звериные и человеческие фигуры. Карикатурные и бытовые сцены наполняют второстепенные места здания.

Это очень богатый и проникнутый изощренной мыслью мир, сложная симфония, в которой камертон не всегда держал художник. Еще канон Никейского собора 787 г. установил принцип, которого держалось Средневековье: «искусство принадлежит художнику, расположение — церковному пастырю». «Не ваятель», замечает Маль, «ищет в Борэции образ философии или у Марциана Капеллы — описание семи свободных искусств; не он приходит к мысли изваять греческие буквы на их одежде»... Подбор сюжета, их комбинации указываются клириком. Он нередко сам бывает немножко чертежником и составляет основной проект расположения, наблюдая потом за работами. «В каменной книге собора, в статуях и скелетах духовенство хотело передать народу возможно большее число истин, знаний и ощущений. Оно понимало мощь искусства над детской и темной душой народа. Для огромной массы безграмотных, для толпы, не умевшей прочесть ни псалтыря, ни миссала и удерживавшей только то, что она видела, нужно было материализовать церковную мысль». Здесь зритель должен был понять вселенную в духе той философии, которую выработала церковь.

Стены храма должны были явиться раскрытыми страницами огромной энциклопедии, Голубиной Книги Запада, «образом мира» — *Imago mundi*, «зеркалом» — *Speculum*, природы, истории человечества, скрижалями морали, символом веры. Все находит здесь место: растения и животные, знаки зодиака, богатая символика бестиариев и лапидариев, месяцы и времена года, история и легенда. Скульптурными фигурами уже гораздо беднее внутренность храма. Она декорирована не столько готическими людьми, сколько готической флорой.

VIII. Она окружает основания колонн, но более всего распускается в капителях и около выходящих из них ветвей-нервюр.

«Всякий, кто изучает без предвзятой мысли декоративную фауну и флору XIII в. (Эм. Маль) увидит в ней создание чистого искусства. В этом прелестном искусстве нет никакой «идеи», но только глубокая и нежная любовь к природе. Средневековые скульпторы, предоставленные себе самим, не затрудняли себя символикой. Они становились «народом», они глядели на мир удивленными и восхищенными глазами ребенка. Как, в самом деле, создали они великолепную флору XIII в.? Они не стремятся прочесть в молодых апрельских цветах тайну падения и испупления. В первые весенние дни они идут в леса Иль-де Франса, где иглы скромной зелени начинают пробиваться из-под земли. Папортник стоит еще в завитках, но вдоль ручья уже разворачивается арум. Они глядят на них с тем страстным и нежным любопытством, которое нам знакомо в раннем детстве, но которое художник сохраняет всю свою жизнь. Они живо чувствуют сильную грацию этих молодых форм, их скрытую эвергию. Разворачивающимся бутоном они увенчают шпиль; вылезавший из земли куст они посадят на капитель. Заключение в камень, эти молодые побеги как будто сохраняют соки жизни и поднимают падающие на них каменные своды. Ранние французские соборы оказывают заметное предпочтение весенней флоре. В середине XIII в. почки разворачиваются, становятся цветами. Соборы начала XIV в. одеты целыми букетами роз, ветвями дуба, лозами винограда, хмеля и плюща».

«В этих созданиях ваятели XIII века спели свою майскую песню. Через их посредство все весенние радости, упоения Троицына дня, магические цветы Ивана Купалы, вся летучая краса старых весен и старых лет осталась живою навеки».



IX. Скульптура готического храма навсегда покоилась с ювелирной техникой «нарезок». Готические статуи — статуи «телесные», en ronde bosse, где только часть, прислоненная к стене, не разработана. Складки одежд готических статуй уже не нарезаются, но «лепятся», их головы моделируются. Каменотес, но не ювелир царствует в этом мире. Но долго еще, до самой середины XIII века в нем устойчивы переживания старого стиля: при стремлении вверх фаланги статуй, при их «вытянутости», получается однообразный параллелизм рядов, монотонно-ровные, вертикальные складки одежды, желобками и трубами идут по ткани, не обтекая линий тела, игнорируя или убивая жизненное течение горизонтальных линий. Симметричность и «параллелизм» характеризуют также расположение волос головы и бороды. Лица не лишены жизни, но это жизнь «типического», однообразно-идеализирующего, без выраженной индивидуальности. Таков статуарий Парижской богородицы, целых порталов Шартра, Амьена и Санлиса.

Но в середине XIII века и в готической скульптуре наступила пора бури и натиска, сказавшись с величайшей выразительностью в статуарии Реймского собора. Созданный в эпоху большой научной и артистической зрелости, он являет многообразие художественной традиции и богатство опыта. Кажущиеся порождениями зрелого классического искусства, Елизавета и Мария, дети XIII века; полные суровой горечи, лица пророков говорят об ином, тревожном вдохновении; полно загадочных вопросов лицо св. Анны, лукавой грации улыбка ангела Благовещения.

Не в пример архитектурной замечательной цельности, человеческий мир, представленный здесь, не имеет ни единства, ни однообразной «святости».

Невольно вспоминаются толкования и комментарии Виктора Гюго и Виоле-ле-Дюка. Готический храм, говорят они, есть создание революционного духа, мятежных людей коммуны, демократии, ополчившейся на церковь и нашедшей орган в ваятеле. Чудовища, ползущие по крыше храма, загадочные улыбки статуй — все это поход мира на твердыню церкви, полной сознательного возмущения против ее власти и борьбы с ее мировоззрением.

Этой формуле Малль противопоставляет другую:

«Средневековые артисты не были ни мятежниками, ни свободными мыслителями, ни предшественниками революции. Напрасно стали бы мы изображать их в этом виде, чтобы заинтересовать публику их делом. Они были истолкователями внушенной им мысли и положили свой дар на то, чтобы ее понять. Им редко разрешалось творить. Церковь доверила их фантазии чисто декоративные части. Только здесь их творческая мощь развертывается свободно».

Утверждение В. Гюго и Виоле-ле-Дюка было чисто голословным, основанном на субъективном впечатлении статуария. Утверждение Малля основано на строгом историко-критическом изучении вопроса. Но он чего-то не договаривает. Навряд ли в том самом «особенном» и тайном, что создавалось в его мастерской — во вдохновении человеческого лица — церковь могла направить руку мастера — и не возможна ли безконечная игра в пределах одной позы?

Художники поры бури и натиска были детьми своего сложного времени, вкусившего от познания и сомненья. Вдохновение Реймского собора — конечный синтез богатой опытом, познавшей сомненье и смятенье души. Они преодолены, но не стерты. Потому-то эта каменная книга была так глубока, эта симфония так человечна и богата.

X. Как произведение зодчества, как скульптурная каменная книга, готический собор пережил длинную историю. Большинство величайших сооружений этого стиля строилось десятилетиями, даже веками



и, начав воздвигаться еще в XII веке, они имеют зачастую романский хор (Notre Dame de Paris, Страсбургский собор и др.), романские крипты и романский поперечный корабль (Страсбургский собор), отдельные романские порталы (Реймский собор). В долгий период своей постройки они отходили далеко от первоначального плана и манеры; у большинства из них нет, в строгом смысле, стилистического единства. Их башни часто не получили пирамидального завершения, оставшись срезанными (Notre Dame de Paris, Реймский собор), иногда второй башни вовсе нет (Страсбургский, Антверпенский, Фрейбургский соборы). Кельнский собор вообще не пошел в первые века далее алтарной части. Не имея здесь возможности затронуть итальянскую готику, мы не можем не упомянуть о любопытной судьбе Сиенского собора. Планированный и начавший строиться в расчете на громадную площадь, растянувший чуть не на половину нынешнего города свои контрфорсы и части своих мраморных бело-черных стен (их доныне встречаешь, вросшими в стены окружающих домов), собор не был достроен. Город впоследствии должен был отказаться от грандиозной мечты и уместить собор в пределах одного поперечного корабля. Но и в этом виде он поражает громадностью.

С концом XIII в. готика ударяется в маниеризм. Уже скульптуры Страсбурга, в своих тревожных извивающихся формах, говорят о готическом барокко. Он с течением времени захватит и зодчество. В «пламенеющем стиле» XV в. характерен не столько внешний орнаментальный мотив раздутого пламени. В строительной его технике появляется ряд чисто декоративных, структурно-ненужных элементов. Подчеркивание изгибов свода, умножение нервюр, которые, точно груды сталактитов, пучками повисают вниз, не опираясь на колонну и являясь чистой декорацией, беспокойной, вычурной, утомляющей впечатлительность — таковы черты style flamboyant — в соборе, как и в замке XV века (Вратиславский зал в Праге). С вычурностью рядом идет оскудение. Готический храм уже не привлекает прежнего напряжения чувства и сосредоточения сил и средств. Эпоха огромных соборов отошла в прошлое. Вырождающаяся готика отступает перед новыми вкусами Ренессанса. Равнодушие, непонимание окружают готическое сооружение. «Ключ к пониманию его утрачен». Он будет вновь найден в эпоху романтизма и, после излияний Шатобриана, Виоле-ле-Дюк оживит его научное толкование, а Виктор Гюго (в романе Notre Dame de Paris) поэтическое переживание. Ныне средневековое искусство становится объектом только исторического исследования. Но в порядке нового воплощения своих мечтаний романтика XIX в. привела к одному грандиозному предприятию. Постройка возобновлена с началом национально-движения в 20 годах XIX века, в 1880 г. в стиле совершенной готики достроен Кельнский собор.

XI. Ныне готический храм является однообразно серым, освещенным чаще всего убогой комбинацией новых стекол. Некогда он был полон красок. Многие сохранившие подлинную раскраску, статуи музеев Клуни (Cluny) и Germanisches Museum Нюрнберга, а также реставрация росписи Sainte Chapelle в Париже дают представление о прежних цветах. Полосатая шашечная или ромбовидная роспись каменных драпировок стен и колонн, расцветка флоры капителей, пестрые краски одежд на статуях, их золотые венцы, пояса и заплата, лица, окрашенные иногда ярко, иногда с нежностью, оживляли внутренность храма. Но особенно ликующий праздник красок создавала мозаика окон и «розы» портала.

В оценке художественного эффекта средневековых витражей не следует исходить от впечатлений окон XIV/XV века, где разработаны «картины», достигающие перспективной правдоподобности, путем применения мата заглушающие проходящий свет и краски. Витражи XIII века — не перспективная картина действительности, но цветной ковер: мозаика



небольших ярко-окрашенных кусочков стекла, с тактом отделенных друг от друга темной рамкой свинца, которая предохраняет цвета от взаимного приглушения. Лучи, свободно проходя через чистую стеклянную среду, зажигали стекло и воздух храма всей славой цветной радуги, заставляя его точно дрожать от отражений самоцветных камней. Готическое стекло самая блестящая страница живописных достижений эпохи. Его доньше сохранили, или умело реставрировали, Реймс, Страсбург, Кельн, Флоренция, Сиена, Вена, Прага и др. и, в особенности, маленькое чудо стеклянной мозаики, вся сотканная из света и красок, Парижская Sainte Chapelle.

Эта страница конечно, не должна заставить нас забыть о тех, менее грандиозных, но не менее замечательных, проявлениях, какие воплотились в декорации фрески, и миниатюре рукописи и, под конец средневековья, в станковой картине.

Ограниченные местом, мы почти лишены возможности сказать сколько-нибудь содержательно об этих видах искусства, в огромном большинстве своем (это относится, в особенности к фреске) безвозвратно погибших... Многочисленные средневековые учебники *De arte inluminandi* — свидетель богатого, научно-технического и художественного опыта западного живописца: опыта, который он впитал из византийских и восточных рецептов и собрал собственным наблюдением, чем далее, тем глубже проникавшимся влиянием школы. Сперва это труженик монастырской мастерской, работавший «во славу божию» и по воле своего владыки-аббата, потом цеховой мастер, работающий по вкусу заказчика, в условиях конкуренции, в жажде наживы и славы. Следя, на протяжении XI—XV вв. за историей цветных и золотых инициалов, приютивших в раме буквы цветную картину, а потом открывающих ей поле целой страницы, мы видим, как канон уступает место свободному наблюдению, золотой и эмалевый фон (миниатюры XIII века производят впечатление настоящих драгоценностей)—естественному пейзажу; иератические условные группы — жизненным сценам, полным свободы и человеческой красоты. В неизъяснимом изяществе «часовников» (*livres d'Heures* кисти André Beauneveu, Jacquesmart de Hesdin, братьев Лимбурггов, под конец, Якова Коны)—после эпохи бесподобного парижского мастерства *grisailles*, пробивает пути фламандское влияние. Мы накануне рождения великой живописи, где новое слово скажет Север, чтобы, со свойственным ему искренним и сильным чувством жизни, напомнить самоудовлетворенному, гармонически-успокоенному чувству Европы Ренессанса о трагических загадках бытия и художественного воплощения.

Мы вовсе не имели возможности остановиться на разнообразных видах «прикладного» искусства, красившего средневековой городской быт: на лиможской эмали и посуде, на поделках из слоновой кости, на деревянной резьбе и деревянной инкрустации, на «рисунках» иглой: золотом и шелками, на металлической резьбе, украшавшей двери и окна средневекового дома и спинки, сиденья готической мебели...

Стиль Ренессанса является выражением уже иных социальных отношений и иной организации труда. С ним мы вступаем в отношения крупного капитализма в хозяйстве и режима абсолютизма в политике.

Из событий «внешнего порядка», эпидемия чумы 1348-г. и столетняя война провели ту глубокую борозду на теле бытового и психического уклада Запада, которая отчасти и обусловила нижнюю границу «городского», «готического» искусства, как и границу самого Средневековья.

О. Добиаш-Рождественская.



# СЕРИЯ КНИГ ПОД ОБЩИМ ЗАГЛАВИЕМ ПРИРОДА и ЛЮДИ

Все книги богато иллюстрированы фотографиями, рисунками, картами и чертежами.

Цена каждой серии **ШЕСТЬ** руб. с пересылкой.

Отдельно каждая книга **75** коп. с перес.

## СЕРИЯ ПЕРВАЯ (изд. 1927 г.)

- ЖЕРТВЫ ДРАКОНА.** В. Тап Богораз. Повесть из жизни первобытных людей.  
**ПО СЛЕДАМ ПЕРВОБЫТНОГО ЧЕЛОВЕКА.** Р. Эндрьюс. Описание экспедиции в Центральную Азию.  
**ЧЕРЕЗ ТЫСЯЧУ ЛЕТ.** В. Д. Никольский. Научно-фантастический роман.  
**ОТ ПОЛЮСА ДО ПОЛЮСА.** Свен-Гедин. Описание путешествий в разные части света.  
**БЕСЕДЫ ОХОТНИКА ЗА РАСТЕНИЯМИ.** К. К. Серебряков.  
**ПОД МАСКОЙ АРАБА.** Э. Кляппель. Путешествие по Аравии.  
**ДНИ В ДЖУНГЛЯХ.** Вильям Биб. Из дневника натуралиста.  
**ЧЕРЕЗ ТРИ ОКЕАНА.** А. Ингверсен. Путешествие трех датчан на моторной лодке из Шанхая в Копенгаген.  
**В ДЕВСТВЕННЫХ ЛЕСАХ АМАЗОНКИ.** Эльгот Лэндж.  
**В СТРАНЕ КАННИВАЛОВ.** (Новая Гвинея). Мерлан Моор Тэйлор.  
**ИЗ КАМЧАТКИ В АМЕРИКУ.** И. Стеллер. Первое русское путешествие на американский материк.  
**СОСЕДИ СЕВЕРНОГО ПОЛЮСА.** Э. Микельсен. Новая колония в Гренландии.

## СЕРИЯ ВТОРАЯ (изд. 1928 г.)

- В СЕРДЦЕ АЗИИ.** Акад. П. К. Козлов. Монголо-Тибетская экспед. (1923—26 гг.).  
**СРЕДИ ТЮЛЕНЕЙ И БЕЛЫХ МЕДВЕДЕЙ.** Фриттоф Нансен. Иллюстрирована самим автором.  
**ПОД ПАРУСАМИ ЧЕРЕЗ ОКЕАНЫ.** Д. А. Лухманов. Первое советское заокеанское плавание на парусном судне „Товарищ“.  
**В СТРАНЕ ВЕЧНОЙ ВЕСНЫ.** М. Д. Комарский и Артур Бергер. Природа и люди Гавайских островов.  
**НА БЕРЕГАХ ТИХОГО ОКЕАНА.** Проф. П. Ю. Шмидт.  
**КОСМИЧЕСКИЕ КОРАВЛИ** (Ч. I и II. Цена 1 р. 50 к.). Проф. Н. А. Рынин.  
**НА КРАЮ СВЕТА.** Вильям Биб. Экспедиция на Гапагосские острова 1923—24 гг.  
**У КАРЛИКОВ МАЛАЙЦЕВ.** Р. Шебеста. Путешествие 1924—25 гг.  
**ЗАВОЕВАНИЕ ЛЕДЯНЫХ ПУСТЫНЬ.** В. Е. Львов.  
**ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК И. М. ПРЖЕВАЛЬСКИЙ.** Акад. П. К. Козлов.  
**ПО СУДАНУ.** А. Радклифф Дугмор. Дневник путешественника.

Серия I или II высылаются с налож. платежом по получении задатка в размере 2 руб. за каждую серию.

Издательство „П. П. СОЙКИН“, Ленинград, 25 Стремянная 8.

**А. М. Большаков.**

## „ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ ИСТОРИЧЕСКИЕ ДИСЦИПЛИНЫ“

Изд. 4-е, переработанное, 348 стр., с рис. и 14 табл. Цена книги 2 р. 75 к. с перес. 3 р.

### СОДЕРЖАНИЕ:

**АНТРОПОЛОГИЯ. АРХЕОЛОГИЯ. ПЕРВОБЫТНАЯ и РОДОВАЯ ПАЛЕОГРАФИЯ и ЭПИГРАФИКА** (наука о древней письменности и надписях). **СФРАГИСТИКА и НУМИЗМАТИКА** (науки о древних печатах и монетах). **ГЕРАЛЬДИКА** (наука о гербах государственных, городских и фамильных). **ГЕНЕАЛОГИЯ** (наука о роде). **МЕТРОЛОГИЯ** (учение об истории единиц ценности, веса, объема, протяжения и времени). **ХРОНОЛОГИЯ** (наука об астрономическом и историческом исчислении времени). **ИСТОРИЧЕСКАЯ ГЕОГРАФИЯ. ЯЗЫКОВЕДЕНИЕ. ДИПЛОМАТИКА** (наука об актах и документах, как исторических источниках и явлениях народного правосознания). **АРХИВОВЕДЕНИЕ** (учение о наилучшем и наипростейшем устройстве исторических архивов и введении содержания их в национальный и международный научный оборот). **БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ** (учение об истории книги, библиотек и статистики библиотечного дела, а также об организации и пользовании грандиозным капиталом человеческих знаний, хранящимся в книгах). **ИСТОРИОГРАФИЯ** (история всех наук исторического цикла, уясняющая общий ход истории). **ТАБЛИЦЫ РИСУНКОВ** и оригинальных репродукций на особых листах: 6 таблиц по археологии, 1 таблица снимков по палеографии, 1 табл. по эпиграфике, 2 табл. по сфрагистике, 1 табл. по нумизматике, 1 табл. по геральдике и 1 таблица по историографии с портретами крупнейших русских историков.



Цена 50 коп.

Редакция и Контора  
ЖУРНАЛОВ

„ВЕСТИК ЗНАНИЯ“

„ПРИРОДА И ЛЮДИ“

„МИР ПРИКЛЮЧЕНИЙ“



Основано в 1885 г.

Центральный  
КНИЖНЫЙ СКЛАД  
ИЗД-ВА „П. П. СОЙКИН“  
ЛЕНИНГРАД, 25, Стремянная, 3.

Телеграфный адрес  
ИЗДАТСОЙКИН.

## КНИГИ ПО МЕДИЦИНЕ:

**ХИМИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ЯДОВ.** Пособие для фармацевтов, химиков и врачей. *Ф. Сабилчка.* Цена 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 70 к.

**ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ АУТОГЕМОТЕРАПИИ ПРИ ГОНОРРЕЕ И НЕКОТОРЫХ ЕЕ ОСЛОЖНЕНИЯХ.** *Н. В. Никола.* Цена 80 к., с перес. 1 р.

**РАННЯЯ ДИАГНОСТИКА ТУБЕРКУЛЕЗА.** *Dr Hanns Alexander.* Цена 85 к., с перес. 1 р.

**ТРУД И ЗДОРОВЬЕ.** Проф. *В. П. Кашкадамова.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

**ОБЩЕСТВЕННАЯ МЕДИЦИНА И СОЦИАЛЬНАЯ ГИГИЕНА.** Проф. *З. Г. Френкель.* 1926 г. Цена 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 75 к.

**ТЕХНИКА ВАСЕРМАНОВОЙ РЕАКЦИИ.** Проф. *Г. Д. Белоносовский* и прив.-доц. *С. С. Речменский.* Compendium основ с приложением Инструкции по производству Васермановской реакции, выработанной на IX Всероссийском Съезде бактериологов, эпидемиологов и санитарных врачей. 1927 г. Ц. 50 к., с перес. 65 к.

**ЭНДОКРИНОЛОГИЧЕСКИЕ ХИРУРГИЧЕСКИЕ НАБЛЮДЕНИЯ.** Проф. *В. А. Опель.* 1926 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

*Из отзывов печати:* „Книга Опеля прочитывается валлом: образный красочный язык, присущий автору, масса новых, иногда неожиданных оригинальных мыслей, целый ряд новых построений — все это служит причиной того, что оторваться от книжки нельзя, не прочтя ее до конца“. „Врачебное Дело“, № 5 — 1927 г.

**ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ ДИАГНОСТИКА ЗАБОЛЕВАНИЙ ВНУТРЕННИХ ОРГАНОВ.** Проф. *Я. А. Ловцкий*, прив.-доц. *Н. И. Шварц* и д-р *Г. Я. Гехтман.* 1927 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

**БОЛЕЗНИ ОРГАНОВ ВНУТРЕННЕЙ СЕКРЕЦИИ.** Проф. *М. Я. Брейтман.* 1926 г. Ц. 5 р., с перес. 5 р. 50 к.

*Из отзывов печати:* „Монография автора содержит в себе огромный фактический материал, является ценным справочником... Вышеуказанной книге можно пожелать самого широкого распространения“. „Русская Клиника“, № 32 — 1926 г.

**ЯЗВА ДВЕНАДЦАТИПЕРСТНОЙ НИШКИ.** (*Ulcus duodeni*). Д-р *Н. П. Тагер.* Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

**ОСНОВЫ ГИПСОВОЙ ТЕХНИКИ.** Д-р *А. Ф. Вербов.* 1927 г. Ц. 75 к., с перес. 90 к.

**ТАБЛИЦЫ ДЛЯ КЛИНИЧЕСКОЙ АНТРОПОМЕТРИИ.** Проф. *М. Я. Брейтман.* С объяснительным текстом и 19 рисунками. Для врачей, антропологов, педагогов, педагогов и художников. 1926 г. Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

**ОРГАНИЗАЦИЯ И РАБОТА В ХИРУРГИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕНИИ.** Проф. *В. А. Опель.* 1926 г. Ц. 1 р. 50 к., с перес. 1 р. 75 к.

**КЛИНИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ БОЛЬНЫХ.** Prof. Dr Adolf Strümpell. Краткое практическое руководство. Перевод с 2-го немецкого улучшенного и дополненного издания д-ра *С. Найдич.* Ц. 80 к., с перес. 40 к.

**ИСТЕРИЯ И ЕЕ ПАТОГЕНЕЗ.** Проф. *Л. В. Блуме-нау.* 1926 г. Ц. 75 к., с перес. 90 к.

**СУЩНОСТЬ ГИПНОЗА.** Проф. *Шильдер.* Перевод под редакцией, с предисловием прив.-доц. *В. И. Мяснищева.* Ц. 35 к., с перес. 45 к.

**БОЛЬНЫЕ МОЗГОМ.** Научно-популярный сборник под общей редакцией главного врача патолого-рефлексологического института имени Бехтерева *В. В. Срезневского.* Ц. 85 к., с перес. 50 к.

**ОМОЛАЖИВАНИЕ.** Проф. *П. Ю. Шлихт.* Биологический очерк с 22 рис. в тексте. Ц. 30 к., с перес. 40 к.

**ЛЕЧЕНИЕ СИФИЛИСА.** Prof. Dr E. Weirovsky. **ИЗЛЕЧИМОСТЬ СИФИЛИСА.** Prof. Dr F. Pinkus. Перевод под редакцией и с предисл. проф. *А. А. Сазоновой.* 1926 г. Ц. 80 к., с перес. 65 к.

**АБОРТ И ЕГО ПОСЛЕДСТВИЯ ДО И ПОСЛЕ РЕВОЛЮЦИИ. КАК ПРЕДУПРЕДИТЬ БЕРЕМЕННОСТЬ.** Д-р *М. И. Карлин.* 2-е значительно дополненное издание с диаграммами и таблицами. 1926 г. Ц. 60 к., с перес. 75 к.

**КАЛОРИМЕТРИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА** д-ра *Г. Я. Балин* для определения билирубинемии (применительно к способу Vogl'a и Zim'a) в 6 красок и объяснительным текстом. 1926 г. Ц. 60 к., с перес. 75 к.

**ВОПРОСЫ МЕДИЦИНСКОЙ ПРОФИЛАКТИКИ.** Сборник и выдал санврач *П. М. Ведерников* 1926 г. Ц. 2 р., с перес. 2 р. 30 к.

**ЧТО ДОЛЖНЫ ЗНАТЬ СЕРДЕЧНЫЕ БОЛЬНЫЕ И АРТЕРИОСКЛЕРОТИКИ. БОЛЕЗНИ СЕРДЦА И СОСУДОВ, ИХ ПРЕДУПРЕЖДЕНИЕ И ЛЕЧЕНИЕ.** Д-р *В. А. Хачатрян.* 1929 г. Изд. 2-е. Ц. 1 р. 25 к., с перес. 1 р. 45 к.

**ГИГИЕНА СЕРДЦА. — КАК ЖИТЬ, ЧТОБ ИМЕТЬ ЗДОРОВОЕ СЕРДЦЕ.** 1-е издание. 1929 г. Д-р *Хачатрян.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

**ГИГИЕНА ШКОЛЬНИКА. — ЧТО ДОЛЖЕН ЗНАТЬ НАНДЫЙ УЧЕНИК О СВОЕМ ЗДОРОВЬЕ** Д-р *В. А. Хачатрян.* 1927 г. Ц. 25 к., с перес. 35 к.

**ПОЛОВЫЕ ОТКЛОНЕНИЯ И ПОЛОВОЕ ВОСПИТАНИЕ ПОДРАСТАЮЩЕГО ПОКОЛЕНИЯ. ОНАНИЗМ И БОРЬБА С НИМ** (для школьных работников и родителей). 2-е издание. 1929 г. Д-р *В. А. Хачатрян.* Ц. 1 р., с перес. 1 р. 20 к.

**МЕРЫ И СРЕДСТВА, ПРЕДУПРЕЖДАЮЩИЕ ЗАЧАТИЕ, И ИХ КРИТИЧЕСКАЯ ОЦЕНКА.** Д-р *Я. Ф. Вербов.* 1926 г. Ц. 20 к., с перес. 30 к.

**ВОПРОСЫ ПОЛОВОЙ ЖИЗНИ.** Д-р *Я. И. Здром-жское.* 2-е издание, вновь просмотренное и дополненное. 1926 г. Ц. 40 к., с перес. 65 к.

**СБОРНИК РАБОТ ПО АКУШЕРСТВУ И ГИНЕКОЛОГИИ, ПОСВЯЩЕННЫЙ ПРОФ. В. С. ГРУЗДЕВУ ЕГО УЧЕНИКАМИ В 25-ЛЕТИЕ ЕГО ВРАЧЕБНО-УЧЕНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.** С многочисленными снимками, таблицами и чертежами. 756 стр. Ц. 10 р. Перес. по весу и расстоянию за 4 ф.

**ТРУДЫ 1-ГО ВСЕСОЮЗНОГО СЪЕЗДА ФИЗИОТЕРАПЕВТОВ.** 1926. Ц. 4 р.

**„ЖУРНАЛ ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ВРАЧЕЙ“**, за 1924, 1925 и 1926 гг. Ц. 4 р. за год.

**ЖИЗНЬ, ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И УЧЕНИЕ АКАДЕМИКА В. М. БЕХТЕРЕВА.** Очерк его сотрудника рефлексолога *Н. В. Козлова.* Ц. 35 к., с перес. 45 к.

**В. М. БЕХТЕРЕВ И 40-ЛЕТИЮ ПРОФЕССОРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ.** Очерк *Dr Z. M.* Ц. 25 к., с перес. 35 к.

За наложенный платеж добавляется 10 коп.

### Сочинения академика В. М. БЕХТЕРЕВА:

**РАБОТА ГОЛОВНОГО МОЗГА В СВЕТЕ РЕФЛЕКСОЛОГИИ.** 1926 г. Ц. 60 к.

**ОБ АЛКОГОЛЬНОМ ОЗДОРОВЛЕНИИ.** Ц. 20 к.

**ВОЙНА И ПСИХОЗЫ.** Ц. 20 к.

**ВОПРОСЫ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОГО ЗДОРОВЬЯ В НАСЕЛЕНИИ РОССИИ.** Ц. 80 к.

**БИОЛОГИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ МИМИКИ С ОБЪЕКТИВНО ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ.** Ц. 50 к.

**ОБ ИНДИВИДУАЛЬНОМ РАЗВИТИИ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОЙ СФЕРЫ ПО ДАННЫМ ОБЪЕКТИВНОЙ ПСИХОЛОГИИ.** Ц. 25 к.

**ВОПРОСЫ ЭВОЛЮЦИИ НЕРВНО-ПСИХИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ОТНОШЕНИЯ ИХ К ПЕДАГОГИКЕ.** Ц. 25 к.

**ПРОВОДЯЩИЕ ПУТИ СПИНОГО И ГОЛОВНОГО МОЗГА.** Ц. 5 р. 50 к., с перес. 5 р. 75 к.

Цена с пересылкой по 10 коп. дорожке.