

нескольких лиц, — об этом как раз был ряд интересных статей в том же «Иране», причем симпатии автора, хотя он как будто и сетует на это ненормальное положение, склоняются не к образованию ряда партий, а к единой партии, хорошо дисциплинированной, в роде народной партии в Турции, где, как мы только что видели, Мустафа Кемаль Паша в своем манифесте «предлагает» голосовать за указываемый им список. Быть может известие, которое получено из Тегерана, как раз когда я заканчиваю настоящий обзор, об образовании «фашистской» партии Иран-и-Ноу, т. е. Новый Иран, и является осуществлением отмеченного выше стремления?

Париж, 4. 9. 1927.

В. П. Никитин,

## НОВОЕ В ИЗУЧЕНИИ ВИЗАНТИЙСКОГО ИСКУССТВА.

Византийская археология наука сравнительно молодая. Ее основателем можно по справедливости считать Н. П. Кондакова, детально разработавшего ряд отдельных ее областей и в свое время давшего первое научно обоснованное построение, общего характера, истории византийского искусства. Многочисленные путешествия Кондакова на Православный Восток, в Константинополь, на Балканский полуостров и т. д. указали на необходимость и положили начало практическому изучению и обследованию памятников византийского искусства. Как и в других областях византиноведения (напр. истории Византии), и здесь русская наука стояла на первом месте и во главе дела изучения. Действительно не было кажется ни одного уголка православного мира, где бы не ступила нога русского ученого с целью разыскания древностей, открытия памятников. Важнейшие памятники Константинополя обязаны своим открытием Кондакову, позднее древности К-ля были предметом систематического изучения Русского Археологического Института во главе с Ф. И. Успенским. Путешествиями русских ученых были изучены древности Палестины и Сирии (Н. П. Кондаков), Малой Азии и Кипра (Я. И. Смирнов), Синая (преосв. Порфирий Успенский, Кондаков, В. Н. Бенешевич), Христианского Египта (В. Г. Бок), Балканского полуострова — Болгарии, Македонии (Кондаков и др.), Сербии (Покрьщкин и др.), Афона (пр. П. Успенский, Кондаков, Никольский, Георгиевский и др.), Кавказа (Кондаков, гр. П. С. Уварова и др.), Армении и, само собой разумеется, России, где центрами византийского искусства являются Херсонес, Киев, Новгород и отчасти Суздальская Русь (работы Редина, Айналова, его учеников и др.); список этот можно было бы значительно продолжить.

Интерес к Византии, в частности к Византийскому искусству, на Западе появился и развился под влиянием русской науки; в этой области ученые и исследователи Запада часто шли, руководясь указаниями русских. Зародились и на местах (гл. обр. в Балканских государствах) свои ячейки работающие в области изучения византийской древности, тоже часто многим обязанные русской научной традиции (особенно в Болгарии).

Движение науки византийской археологии за последнее десятилетие шло очень быстрым темпом, возрастал интенсивно интерес, росло количество открытых и исследованных памятников. Факты говорят в данном случае сами за себя; в 1910-11 г., появились в свет два руководства или общих обзора по истории византийского искусства (французское и английское); через 15 лет, т. е. в 1925-26 гг., оба автора (Ch. Diehl и O. M. Dalton) были вынуждены или переиздать в расширенном виде или дополнить специальной работой свои сочинения, настолько возрос материал. За тот же промежуток времени появились и новые работы общего характера, и популяризации, и исследования различных отделов искусства, напр. две больших работы по византийской миниатюре, по мозаикам, изделиям слоновой кости (начато издание т. н. *Corpus dyptichorum*), вышли капитальные работы по иконографии (Кондакова и Millet), наконец выпущены издания либо отдельных памятников, либо групп памятников, обычно по их географической принадлежности. Давать полный обзор всех этих изданий мы здесь не намерены, остановимся лишь на некоторых, а равно и сообщим о ведущихся работах или открытых памятниках, еще не дождавшихся своего здания, но представляющих интерес. Ограничусь однако гл. обр. областью памятников живописи и мозаики.

Война отразилась сильно на научной работе, и многие новинки, вышедшие в свет в 1925-6 г., по существу не новости, а плод работы еще довоенной. Русская наука в этом отношении пострадала больше всех. Деятельность Русского Археологического Института в К-ле после войны не возобновлялась и неизвестно, когда возобновится (все ходившие до сих пор слухи об этом так и остались слухами). Последнее влечет за собой то, что всякое сколько либо серьезно поставленное исследование К-ля рекратилось совершенно и даже имевшийся в готовом (т. е. обработанном и сфотографированном) виде материал (напр., фрески бокового придела Кахрие-Джами) для науки, пока что, погребен. Русский орган византиноведения (Византийский Временник) влечит жалкое существование, сведенный до минимума в своих размерах, лишенный необходимых иллюстраций и выходящий с промежутками по несколько лет. Из исследовательских поездок можно было бы упомянуть лишь одну — в Константинополь и Малую Азию г. г. Алпатова и Брунова — но и то, как можно судить по краткому отчету, напечатанному в Виз. Временнике 7.26. 1926, она имела

целью скорей ознакомление с памятниками (и их состоянием) К-ли, Никеи, Трапезунта, чем производство каких либо новых работ или исследований. На местах работа, ведшаяся раньше, более или менее восстанавливается; такие заключения можно сделать в отношении Херсонеса (см. Отчет о Керченской Конференции Археологов в «Сообщениях» Акад. Ист. Матер. Культ. т. I.) и Армении (см. Отчет о поездке в «Известиях» той же Академии, т. IV). Из работ, начатых до войны и доведенных в настоящее время до какого то конца (не такого, как предполагался), следует упомянуть вышедший в свет I том памятников Синая, изд. ный В. Н. Бенешевичем, и атлас таблиц, посвященный церкви Спаса-Нередицы ок. Новгорода Русским Музеем.

Памятники Синая Бенешевича содержат ряд воспроизведений замечательных памятников византийского искусства, напр. знаменитой мозаики Перображения VI или VII века, впервые изданной здесь сколько либо удовлетворительно, великолепной энкаустической иконы Спаса, относящейся, видимо, к тому же времени, ряда мозаических икон, миниатюр рукописей и т. д. Текст, касающийся археологического и художественного исследования памятников написан Н. П. Кондаковым, а исторического и палеографического — В. Н. Бенешевичем.

Работа по исследованию Спасо-Н редицкой церкви производилась еще до войны В. К. Мясоедовым (ныне покойным), Н. П. Сычевым, Л. А. Мацулевичем, Н. Л. Окуневым. Издание фотографического материала имеет то значение, что делает наконец действительно доступным для изучения важнейший памятник живописи конца XII века; к сожалению недостаток средств не позволил поместить цветных репродукций с фресок. К таблицам приложены статья В. К. Мясоедова о церкви и предисловие Н. П. Сычева, рассказывающее о реставрационных работах, произведенных в церкви после революции, и об истории издания.

Говоря о работах, производившихся в России, нельзя не упомянуть о первоклассном памятнике, открытом уже в после-революционное время, именно фресках конца XII века в Дмитриевском соборе во Владимире. Фрески эти расчищены по инициативе «Всероссийской Реставрационной Комиссии», работающей под руководством И. Э. Грабаря. От XIII в. сохранилась большая композиция Страшного Суда со множеством фигур Апостолов, ангелов, праотцев, святых и т. д. Грабарь посвятил этим фрескам специальную работу, вышедшую (увы) в Германии и на немецком языке, и несколько статей в русских журналах. Фрески Дмитриевского Собора во Владимире, вместе с росписью Нередицкой церкви два замечательных памятника византийской живописи конца XII века, сохранившиеся в России. Ниже, говоря о характеристике живописи XII в., мне еще придется вернуться к ним, и остановиться на высказанных предположениях о возможности участия в работе и русских мастеров, равно и о тех художественных связях, которые выясняются сами собой при сравнении с материалом сохранившимся на Балканах (только что открытых и потому еще малоизвестных) и сопоставлениях с некоторыми сведениями исторических источников. Наконец бегло замечу, что указанная комиссия, носящая теперь наименование Государственных Реставрационных Мастерских, проявляет большую активность в производстве «раскрытий» памятников живописи, иконописи и т. п. Работы производятся и производились гл. обр. в Москве, Новгороде, Суздальской Руси и т. д.; судя по спискам, приведенным неоднократно И. Э. Грабарем, в его работах, насчитывается довольно много расчищенных памятников. К сожалению издано еще очень немного. Большая часть этих памятников относится ко времени уже позднему (XIV-XV в. в.) и подходит скорей под заголовок русского искусства, чем византийского, или же так тесно связана с русским искусством (напр., произведения Феофана Грека), что с трудностью может быть от него отделена. Поэтому мы и оставляем в стороне указанную группу памятников.

Несомненно одним из крупнейших событий в области изучения византийского искусства является появление I тома давно ожидавшегося издания пещерных церквей Каппадокии R. P. G. de Jerphanion'a. Материал для этого издания был собран давно (1907-11), еще до войны, которая и прервала издание и надолго его отложила. Пещерные церкви и монастыри представляют собой весьма интересное религиозно-культурное явление, характерное для всего православного Востока (включая и Египет\*). Явление это интересно и для понимания русской религиозной жизни в эпоху непосредственно следующую за принятием христианства, достаточно вспомнить наше Печерские монастыри и жит. я Св. Св. Антония и Феодосия Печерских, основателей такого монастыря у Киева. Живопись Каппадокийских пещерных церквей дает возможность судить о греко-восточной иконографии (о составе иконографических циклов, характере отдельных композиций и т. п.), о которой до сих пор можно было лишь догадываться и строить более или менее фантастические предположения. Для изучения характера и стиля живописи матерьял этот тоже имеет огромное значение, и историю христианского искусства столь же (если не более) необходимо знать живопись каппадокийских церквей, как напр. римских катакомб. Хронологически пещерные церкви располагаются от IX-X до XIII-XIV веков; возможно что некоторые отдельные фрагменты восходят к эпохе иконоборчества (судить о них еще не приходится, т. к. в вышедшую часть издания они не вошли), кое-что м. б. и более позднего времени; несколько надписей говорят об украшении церквей при

\*) В настоящее время пещерные церкви и монастыри (в очень ограниченном, в смысле размеров, понятии этого слова, вернее кельи) кроме Каппадокии, классической страны пещерной «архитектуры», и Египта отмечены в других частях Малой Азии, в Сирии, Болгарии, Крыму, южной Италии. Любопытно, что та же мочастырская пещерная «архитектура» известна у буддистов, в Индии и Восточном Туркестане, однако здесь трудно провести какую либо зависимость или приписать кому либо первенство.

императорах Константине Порфирородном и Никифоре Фокке (X век). При характеристике живописи старшей из групп («архаической», памятники которой и составляют содержание I тома), т. е. IX-XI в.в., каппадокийских церквей иногда вводится понятие «графического стиля», чертами которого являются определенные контуры, почти однотонное заполнение лиц, лишь с бликами и тенями, известный схематизм в трактовке одежд. Общее впечатление от несколько грубоватого, но не лишённого силы и свежести, исполнения должно быть противопоставлено характеру столичного т. е. собственно византийского — Константинопольского, искусства, гораздо более утонченного и изысканного (как мы его знаем напр. из миниатюры). Каппадокийские росписи типичны для представления о греко-восточном, по происхождению вероятно сиро-египетском, искусстве. Наконец следует еще обратить внимание на ту роль, которую мог сыграть природный пейзаж Каппадокии (также и сев. Сирии) в создании т. н. икононого или иконописного пейзажа. Достаточно посмотреть на фотографии и виды окрестностей церквей и монастырей, чтобы убедиться, что основа, кажущихся фантастическими или «стилизрованными» на иконах, гор и площадок чисто реальная. Понятно, что икононый пейзаж должен был создаваться в греко-восточном искусстве и затем стать каноном для всякой иконописи; это становится еще более вероятным, если указать, что на иконах, имеются также и изображения самих пещерных монастырей.

Не менее важно по результатам исследование Балканского полуострова. Ведется оно гл. обр. местными силами, однако следует отметить значительность участия в работе французских ученых в Пелопоннесе, Сербии, на Афоне (G. Millet) и в Солуни - Салониках (Ch. Diehl); а затем и русских, систематически исследующих памятники Сербии (Н. Л. Окунев, С. Н. Смирнов; и группа художников, исполнившая великолепные копии для королевской коллекции), Болгарии (А. Н. Грабарь и С. И. Покровский), а отчасти и Пелопонесса (Г. В. Вернадский). Перечислять все открытые памятники было бы здесь невозможно, т. к. количество их очень велико. В смысле издания материала нужно сказать, что издано не только не все, но даже очень небольшое и часто почти неудовлетворительно. Изучение архитектуры обставлено лучше, чем живописи. Имеются специальные работы по архитектуре Греции, Сербии (G. Millet), Румынии и Болгарии\*). Хуже обстоит дело с живописью, большая часть материала разбросана по разным периодическим изданиям, редко когда вся роспись бывает издана целиком, как напр. сделано для живописи 1259 г. в церкви Бояны ок. Софии в Болгарии.

В противоположность Константинополю, где пока что известны только немногочисленные мозаические и фресковые (одна) росписи эпохи Палеологов, т. е. конца XIII — начала XIV в. в. почти повсюду на Балканском полуострове можно построить непрерывный хронологический ряд памятников начиная XII-ым и кончая XVII веком\*\*). Если не обратиться ко второму центру Балканского полуострова — Солуни — то можно возвести художественную традицию еще дальше вглубь веков. Солунь сохранила нам превосходные мозаики, начиная с IV века, но наибольшее значение имеют конечно мозаики VIII-IX в.в. в Св. Софии. Значение их выростает от того факта, что их несомненно копировали, как художественные оригиналы и освященные канонические образцы. Так, изображение Богоматери в церкви с. Нерез около г. Скопье в Македонии (первовъ датирована надписью 1164 г.; роспись в большей части записана в конце XIX в., весной этого года сделаны частичные расчистки фресок под руководством Н. Л. Окунева); в фресковой технике передает характерные черты манеры изображать лик мозаикой. Манера, в мозаике вызвавшая технику и характером материала — известная резкость, углы и линии на пиках, точно передана во фреске, где нет в этом необходимости. Богоматерь Нерезской церкви видимо скопирована с мозаического изображения в апсиде Св. Софии Солунской.

Несомненно в древнейшую эпоху (V-IX в.в.) сношения Солуни с православным Востоком (сиро-египетским углом); это был своего рода центр греко-восточного искусства. В XI-XII в.в. Солунь стала, видимо, очагом искусства для Македонии и более северных славянских государств. Памятники фресковой живописи XI-XII в.в. в Македонии — открытие самых последних лет (сейчас их насчитывается уже несколько, фрагменты в Св. Софии в Охриде, развалины церкви ок. с. Водоча, ц. ок. Нереза 1164 г.). Македонское искусство выступает с очень характерными чертами. Живопись чрезвычайно монументальна, манера широка и смела (посмотреть только твердость, доходящую почти до грубости, чрезвычайно уверенного контура, полное отсутствие мелочности в прорисовке деталей, напр., бород, волос и т. п.); в типах сильно чувствуется греко-восточная византийская основа (горбатые носы, характерный овал лица). При этом живопись носит черты подлинного реализма, художник, изображая Погребение Христа, рисует глаза Христа полукруглыми, брови Богоматери сведенными от горя, в Сьятии со Креста изображает одну из ног Иосифа Аримафейского, стоящего на лестнице, подошвой к зрителю, в другой сцене — Входа Господня в Иерусалим — он намечает мускулатуру ног детей, приветствующих Христа. Однако тот же художник нигде не дает

\*) Подробный список церквей с указанием упоминаний в источниках и приведением результатов археологического исследования опубликовала в Годишнике Болг. Нар. Муз. за 1922-5 г. г. г-жа В. Иванова, часть 1-ая доведена до XII в.; работа при своей сжатости содержит большой фактический материал и удобна для пользования.

\*\*) До настоящего времени только византийские мозаики давали почти непрерывный ряд памятников за целое тысячелетие (IV-XIV в.в.); разбросаны они на громадной территории от Палестины, Каира до Италии — Рима, Равенны, Венеции и Палермо..

лику Святого натуралистически правильной анатомии, ухо он всегда нарисует чрезвычайно схематично. Несомненно одно, что такой художник ничего не копировал с природы, хотя и пользовался своими наблюдениями действительности. Он строго следил, чтобы были соблюдены установленные портретные образцы, чтобы Иоанн Златоуст был изображен с небольшой жиденькой бородкой, характерным суховатым лицом, тогда как Иоанн Дамаскин — в виде благообразного старца с орлиным носом и большой седой раздвоенной бородой, в чалме.\*) Т. образ. он достигал индивидуальности каждой отдельной фигуры (особенно характерны лица св. св. монахов), если же присмотреться, то окажется, что пользовался он сравнительно небольшим количеством приемов, умело варьируя их. И достигалась этим необыкновенная живость, что в гораздо меньшей степени наблюдается в последующей живописи. Наконец замечателен еще и колорит этой живописи, тон тени в лицах оливковый, почти зеленый, что производит впечатление большой мягкости (Эти же земные тени отмечены в мозаиках кипрских и солунских). Чтобы кончить характеристику живописи XII в. нужно отметить весьма интересную аналогию между росписями ц. Нерезы и Спасо-Нередицкой; аналогии в данном случае не ограничиваются только характером, они есть и в иконографических сюжетах, и в их распределении, и в типах лиц, и в манере и приемах письма. Выше уже указывалась близость между Нередицкой росписью и фресками XII в. в Дмитриевском соборе во Владимире. Как известно по летописям, при Всеволоде Большое Гнездо, построившем этот собор, была привезена из Солуни часть гробницы Св. Дмитрия. Как будто близость наших фресок с македонской живописью 2-ой половины XII в. говорит в пользу предположения (И. Э. Грабаря), что живописцы пришли тоже из Солуни. Но конечно решить этот вопрос без подробного сличения манеры письма невозможно, как невозможно еще определить были ли, у греческих мастеров русские помощники (что пытается сделать И. Э. Грабарь в одной из своих статей; а priori это вполне вероятно). С другой стороны уже отмечена в литературе близость между собой памятников XII в. в Болгарии (Костница Бачковского монастыря) и Сербии (Столпы Св. Георгия ок. Нового Базара, ц. Немани в Студенице, Жича — нач. XIII в.). Того же порядка факт — иконографические аналогии с византийской живописью южной Италии. Т. обр. вырисовывается как будто известное стилистическое единство византийского искусства в эпоху XI-XII в. в. — искусства по духу своему монументального, импрессионистического, достигающего яркой индивидуальности и живости, доходящей до реализма, в то же время строго традиционного, живущего зависимостью от освященных преданием образцов.

Переходя к позднейшей эпохе, XIII-XIV в. в., мы сразу же сталкиваемся с заметными переменами в искусстве. Решение вопроса о том, где впервые произошли эти перемены и каковы их «причины» осложняется тем, что далеко не повсюду сохранились в равной мере памятники, а затем возникают и теоретического характера осложнения. Прежде всего приходится столкнуться с вопросом о г. н. византийском возрождении (*renaissance byzantine*). Необходимо сразу же указать, что в самом термине содержится отождествление или во всяком случае предполагается аналогичность (еще неизвестного) процесса развития византийского искусства\*) с (хорошо известным) явлением, для европейской науки основоположным — именно тем движением, которое определило (в Европе) направление не только искусства, но и всей культуры «нового времени». До сих пор в корне этого вопроса ставилось обычно изучение искусства времени Палеологов, в частности мозаик Кахрие Джами, памятника сохранившегося в хорошем состоянии на почве самого Константинополя. Однако и здесь, несмотря на то, что история монастыря Хоры изучена и мозаики стали широко известными, использованы не все возможности. Фрески, имеющиеся в боковом приделе храма еще не опубликованы и не исследованы, тогда как исключительная важность памятника ясна, ибо он — единственный. В общей постановке вопроса, основанной обычно только на частичном знакомстве с материалом, создались два противоречивых мнения; оба сходятся на общепризнанном перерыве в византийской традиции в эпоху латинского завоевания (1204-1261). Оживляющих же, пришедших извне, влияний одно ищет на Востоке, другое на Западе. Третье предположение, отказывающееся от решительной роли пришедших извне влияний, выдвигает указание на общий культурный подъем в Византии, но не идет далее априорных (м. б. верных) суждений. В настоящее время новые памятники, до того отчасти недоступные исследователям, внесли существенное изменение в самую постановку вопроса. Раздались голоса о том, что рано решать общие вопросы и строить теории, т. к. громадное количество материала еще неизучено (греч. ученый Сотирну). В этом смысле оправданы слова Кондакова враждебно отнесшегося к необоснованным гипотезам и назвавшего их «археологической игрой».

XIII и XIV в. в. представлены достаточно обильно памятниками живописи на Балканском полуострове, в Болгарии, Сербии, Греции и Румынии. На II международном конгрессе византологов в Белграде в 1927 г. вопрос о «византийском возрождении» и его связь с живописью старых сербских церквей занимал центральное место. Известный историк византийского искусства Г.

\*) Н. Л. Окунев опубликует в ближайшем будущем часть этих фресок в журнале «Slavia», выходящем в Праге.

\*) Черты этого процесса, в очень смелой и грубой схематизации обычно обозначаются гл. обр. как: большая свобода в композиции, стремление к известному реализму, воспроизведение черт более древних памятников, давно в византийском искусстве исчезнувших, а значит и изучение и копирование древних (гл. обр. эллинистических) оригиналов.

Millet указал, что живопись XIV в. в Сербии в процессе художественной эволюции стоит впереди искусства того же времени в Константинополе (сравнение мозаик Кахрие Джами с фресками Ст. Нагоричина 1317 г.). Он утверждал также, что живопись сербских церквей XIV в. есть плод эволюции этого искусства, идущей через весь XIII в. и стоит в тесной с ней связи. В этом отношении особенно замечательна группа церквей XIII в. — Милешеве (30--40с. г.г.), Сопочаки (60-70-г.г.), Градац, Арлялье (конец века). Н. Л. Окунев, исследуя характер живописи упомянутых церквей в Милешеве и Сопочаках пришел к выводу, что в ней существуют одновременно 2 течения, одно — архаизирующее, воспроизводящее отдельные черты и детали византийских мозаик более древнего времени и иногда им намеренно подражающее, другое — новое с чертами отчасти связанными с художественным течением, идущим с Запада, т. е. от романского искусства и также итало-византийской живописи XIII в. Т. обр. следы западных влияний, которых искал Д. В. Айялов (в своем сочинении о византийской живописи XIV в., выпущенном в 1917 г.) в искусстве XIV в., находятся еще в XIII в., при чем уже не может идти речи о сильном художественном течении, оживившем умиравшее искусство. Отдельные более или менее значительные черты влияния отчасти имеют местный характер, отчасти пробивают и далее на Восток. В этом можно видеть признак, обычный для всякой художественной эволюции. В XIII в. аналогичный процесс переработки византийского стиля происходил и в Италии, как это наглядно показал на ряде примеров итальянский ученый А. Муноз в своем докладе на том же съезде. В живописи Болгарии памятники XIII в. (ц. 40 мучеников в Тырново — 1230. и гл. обр. ц. в Баяне 1259 г) стоят вне указанного процесса, живопись XIV в. только отчасти к нему примыкает, представляя довольно сложное смешение традиций и влияний (Земский монастырь). В Греции открыт ряд памятников XIII в. (ц. Св. Троицы ок. Крапидион в Арголиде — 1245 г., и на о-ве Эгина, возобновленная в 1282 г.) и начала XIV в. (ц. 1311 г. на о-ве Эвбеи, все три опубликованы Сотирину), дающий пример того характера и стоящий в тесной связи с ранее известными памятниками Целопонеса (Мистра, Герани) XIV-XV в.в. Наконец с 1923 г. стал доступен для изучения (благодаря изданию Румынской Комиссии охраны историч. памятников и работе О. Тагга в Monuments Piot) прекрасный памятник живописи конца XIII или (вернее) начала XIV в. — церковь резиденции угро-валашских господарей в Аржеше, по своей манере ближе всего стоящий к Константинопольскому искусству, как мы его знаем по Кахрие-Джами. Т. обр. становится ясным, что о перерыве художественной традиции в искусстве Балканского полуострова речи быть не может. Эта непрерывность традиции наиболее бросается в глаза при изучении колорита; так в смысле красок болгарские фрески XIII в. (Баяна) и сербские XIV в. (Нагоричино, Грачаница — ок. 1320 г.) недалеко ушли от гаммы Македонской живописи XII в. с характерными зелеными оттенками. Говорить о возобновлении прерванной, в силу чисто внешних обстоятельств, художественной традиции, можно только для Константинополя, да и то с оговорками. Наиболее близкие к Константинопольским условиям были повидимому в России, где, несомненно, известный перерыв в византийской художественной традиции, объясняемый татарским нашествием; памятников XIII в. до сих пор неизвестно и оживление намечается, видимо, лишь к концу XIV века. Из всего сказанного можно сделать пока что один вывод, нельзя предполагать совершенно равноценного и одинакового развития во всех ветвях византийского искусства. Иначе говоря становится несомненным что не о «возрождении» умиравшего византийского искусства должна идти речь, а о его дифференциации, т. е. разделении на несколько отличающихся друг от друга течений или художественных школ.

В качестве одной из черт, характерных для искусства XIV в. и для упомянутой его дифференциации нужно указать усложнение и разнообразие его иконографии. Появляются не только новые темы или даже целые циклы в зависимости от местных условий (почитания различных святых), но живут также и разнообразные типы («переводы») отдельных композиций. Единобразие в иконографии искать нельзя, и это разнообразие не может разобратся во взаимоотношениях различных ветвей в византийского искусства и выявить характерные признаки художественных школ. Пока что громадная работа едва начата. Другой отличительной чертой является мельчание манеры, потеря чувства монументальной простоты в общем характере композиции, связанная с более тщательной мелочной разработкой деталей, в особенности в письме ликов. Объяснимо это, лишь отчасти, сложностью иконографии, требовавшей такого мельчания (большое количество фигур и т. д.). С другой стороны в разработке личного письма несомненно влияние станковой живописи. Повидимому оригиналами перестали служить монументальные произведения искусства. В этой роли их заменили иконы. Причина, конечно, та, что далеко не всюду была возможность видеть монументальный оригинал, тогда как икону, освященную преданием, принести было не трудно. Начался этот процесс еще с XII в., для которого известны факты принесения почитаемых икон в Россию, а также изображения во фреске (Киев, в Болгарии — Бачково, в Сербии — ц. Немани в Студенице, Жича и др.) икон также повешенных на стену напр. алтаря (в рамках, с кольцами и гвоздями).\*) К тому же художники писавшие иконы и фрески, были часто одни и те же. Характерным представителем этого типа является известный гл. обр. по России Феофан Грек. Однако, наряду с типичной для XIV в. иконописной манерой намечаются иногда (в особенности в Западной части Балканского полуострова) смутные поиски какой то лепки лица, т. е. движение

\*) См. об этом в статье Окунева в Seminarium Kondakovianum, т. I, 1927 г: табл. XXIII и стр. 244.

в сторону «живописной» манеры». Это дает возможность в будущем проникновению все в большей степени западных гл. обр. итальянских влияний. Создавшаяся «греко-итальянская» школа живописи в последующие века получит на Балканах преобладающее значение.

Исключительной важности центром поздне-византийского искусства для XIV-XVII в.в. является Афон. И в этой области появившаяся только в свет публикация известного французского византиста G. Millet — несомненно большой вклад в сокровищницу науки. Вышедший пока только атлас с большим количеством таблиц позволяет систематически ознакомиться с живописным материалом Святой Горы. А материал этот громаден. Несмотря на то, что текст этого издания еще не вышел, некоторые изменения в представлениях об афонской живописи оно вносит. Так новостью является датировка известных фресок Панегеллина в Протате — XIV веком. Исторические данные говорят за то, что последний жил в XVI веке, традиция приписывает именно ему фрески Протата. Однако стиль их и многочисленные аналогии с памятниками XIV в. позволяют поверить в правдоподобность предположения G. Millet, считающего, что в XVI в. фрески были слегка поновлены, при чем это поновление не изменило ни общего характера, ни тем более иконографии живописи XIV в. Другое изменение внесено в общепринятое представление о дате фресок Георгиевского параклиса монастыря Св. Павла, приписываемых Андронику Византийцу и датировемых 1423 г. Millet относит их к 1555 г. и считает фрески работой мастеров критской школы, писавших на Афоне в 30-х — 60-х годах XVI в. Аналогии между т.н. живописью Андроника Византийца и работами критян отмечались уже давно (между прочим Н.П.Кондаковым), однако насколько обосновано приписывать роспись критянам, сказать трудно, не зная аргументации Millet. Приходится ждать его текста.

Этим мы и закончим наши заметки о новых данных в изучении византийского искусства, по необходимости носящие беглый характер. Мы намеренно обходили вопросы касающиеся иконописи вообще, в частности, гл. обр. иконописи русской, а также русской фресковой живописи, надеясь в свое время коснуться этих вопросов в специальной заметке, которая явится продолжением настоящей.

Н. Беляев,

## ПО ВОПРОСАМ ЯЗЫКА.

Едва ли не самой характерной чертой евразийства, как активного движения, стремящегося со всем напряжением реализовать себя в конкретной действительности, является его обращенность к актуальнейшим задачам и запросам завтрашнего дня. А это в свою очередь возможно лишь при предельной чуткости к действительности, осуществимо лишь в том случае, когда прощупывается пульс жизни и — прежде всего — жизни СССР, ибо для наших конкретных построений это в сущности и есть отправная точка. Не мечта и настроение, а именно — реальность. Что это бесконечно трудно и во всяком случае труднее, чем переругивание в эмигрантских газетах и политиканские споры о программах поправках и группировках, — об этом вряд ли нужно говорить. В условиях доктринерски слепой коммунистической диктатуры лишь подлинно жизнеспособное может как то пульсировать и утверждать себя в жизни вопреки воле тиранического режима. И как бы ни был слаб пульс, он все же знак и свидетель жизни.

Вот эту чуткость к подлинно жизнеспособному там, чуткость к возможностям мы с удовлетворением отмечаем в ряде недавно выпущенных евразийским издательством работ. В этих работах от общих принципиальных установок и обоснований евразийства мы переходим к решению отдельных конкретных заданий, но характерна самая постановка вопроса: напр., «Советский строй и его политические возможности» — так озаглавил свою книгу по вопросу государственно-политического строительства проф. Н. Н. Алексеев. Уже в самой формулировке темы указана исходная точка его конкретных построений.... Словом, чуткость к действительности и выход в суждениях от нее.

Не меньшую чуткость к пульсу жизни современной России-Евразии мы встречаем в сборнике Гн. Н. С. Трубецкого — «К проблеме русского самопознания», особенно в его статье о русском языке («Общеславянский элемент в русской культуре»). Необходимо отметить, что языковой вопрос, или вопрос языковой политики ввиду совершенно исключительных условий внутренне национальных отношений в С.С.С.Р. является едва ли не самым острым вопросом в проблеме будущей России-Евразии и снять его просто с очереди ни теперь, ни потом не представляется возможным, да об этом, насколько известно, никто из евразийцев и не думает, если мы рассматриваем каждую из входящих в состав России-Евразии народностей, как индивидуацию единой, наднациональной евразийской культуры. Следовательно нужно как то по иному, чем раньше, подойти к этому вопросу, определить взаимоотношение языков, и как главнейших факторов всякой культуры, а прежде всего дать себе ясное представление, что такое русский литературный язык, о котором мы в сущности ничего не знали, кроме того, что он — «великий, могучий, правдивый и свободный», а это в