

этапов. Ему удалось это сделать не только благодаря включению в исследование недавно открытых мозаик константинопольской св. Софии, но и в значительной мере вследствие того, что никто до него не привлекал в таком числе образцы книжной миниатюры и иконописи. Первый период этого „второго византийского Возрождения“ освещен в главе VI, носящей название „Македонская династия“; в пределах этого времени также намечаются два этапа — так называемый неоклассицизм конца IX—X вв. и направление, зарождающееся в конце X в. с усилением элементов спиритуализма. Противопоставление этих двух течений, да и, в известной мере, их толкование, не вызывает особых возражений. Дело здесь не в эстетических оценках самого исследователя, якобы стоящего на позициях средневекового автора (как полагает Г. А. Недошивин¹), а в понимании им, как историком эпохи, явлений искусства, т. е. в данном случае того, в какой мере надстройка способствовала или препятствовала укреплению базиса. Упрекнуть автора следует, как нам представляется, в другом. Говоря о „решающем переломе, логическим следствием которого была выработка классического византийского стиля“ (стр. 74), рассказывая далее о сложении строгой системы росписи христианских храмов (стр. 76—77) и т. д. и т. п., В. Н. Лазарев нигде не указывает, что все эти явления имеют место в период формирования византийского феодализма во всем его своеобразии; ретроспективное искусство, о котором идет здесь речь, вероятно, отражало идеологию не просто „узких кругов просвещенных любителей и знатоков“ (стр. 82), а тех слоев общества, которые были опорой неизжитого до конца рабовладельческого уклада внутри феодальной формации. Недостаточное количество дошедших памятников не позволяет утверждать, но, может быть, можно поставить вопрос о том, не развивались ли упомянутые выше художественные течения не столько сменяя друг друга, сколько во взаимной борьбе? Обязательно ли придерживаться мнения об едином константинопольском художественном направлении? В какой мере, например, можно связать с периодом „неоклассицизма“ возникновение системы росписи в церкви Неа Василия I?

Рассматриваемый в этой главе период представляется тем временем, когда византийское искусство достигает особой силы идеологического воздействия, когда весь комплекс убранства христианского храма призван был к тому, чтобы укреплять в сознании масс идею неизбежности феодального строя. Может быть, именно в этой связи легче объяснить „переход в наступление“ искусства византийской столицы, о котором говорит автор (стр. 95), и вскрыть причины того, почему „отныне образцы столичного искусства превращаются в своеобразные стандарты, которым стремятся изо всех сил подражать в провинции“ (стр. 95).

Жаль, что в этой главе не подчеркнута отраженная в росписях „небесная иерархия“ в связи с земной византийской системой придворных чинов, не выявлена роль культа „святых воинов“ и другие черты, свидетельствующие о своеобразном переносе земных образов в представления о небе. Возможно, что автор, делая упор на форме в полемической антитезе, несколько отходит от вопросов иконографии, но это обедняет данную главу и частично препятствует ее правильному восприятию.

Одним из наиболее удачных надо признать тот раздел рассматриваемой главы, где дается сравнительный анализ относящихся к одному

¹ Г. А. Недошивин, стр. 82.