

начальной истории византийской живописи его чрезвычайно занимает проблема кристаллизации стиля константинопольской школы V—VII вв. Благодаря новым открытиям и исследованиям он получил возможность более тонко дифференцировать во втором издании своей книги различные стилистические течения раннехристианского искусства на Востоке и на Западе, привлекая для характеристики константинопольской школы V в. такие памятники, как мозаики Санта Мариа Маджоре в Риме и мавзолея Галлы Пластидии в Равенне. Новую трактовку получили и знаменитые равеннские мозаики VI в., которые он рассматривает как памятники достаточно самобытной местной школы, подобной другим школам той эпохи, когда «пути развития константинопольского искусства резко разошлись с путями развития сирийского, египетского и западного искусства»⁴. В реконструкции основных тенденций и стилистических черт раннего константинопольского искусства VI—VII вв. очень важную роль В. Н. Лазарев отводит фрескам конца VII в., открытым в 1944 г. в ломбардском городке Кастельсеприо. Связывая их со столичным искусством, он еще более укрепляется в своей прежней мысли о длительном сохранении в нем эллинистических традиций, которые поддерживались в Константинополе определенными социальными предпосылками. В полемической статье, направленной против слишком поздней датировки К. Вейцманом этих фресок, он подчеркивает, что они еще «овеяны живым дыханием античности», а их свободный стиль исполнения и необычный для средневекового искусства реализм образов «наглядно показывают, какой была константинопольская живопись перед началом иконоборческого движения»⁵.

Другая проблема, привлекающая В. Н. Лазарева (ей посвящен большой экскурс в новом издании его книги), относится уже к эпохе окончательного сложения эстетической и иконографической системы византийской живописи в мозаических декорациях церквей IX—XI вв. Эти величественные живописные ансамбли, известные по литературным источникам и дошедшие до нас в мозаиках Хосиос Лукас, Софии Киевской, Неа Мони и Дафни, знаменовали высшую точку в развитии византийского монументального искусства и одно из самых совершенных художественных выражений спиритуалистического идеала Средних веков. Анализ идейного содержания и формального строя церковной росписи, примененный, в частности, в разборе мозаик Софии Киевской⁶, помогает В. Н. Лазареву раскрывать существенные черты византийской художественной культуры не в форме отвлеченных умозаключений, а с образной наглядностью, всегда отличавшей лучшие искусствоведческие исследования.

В том же плане его интересует реконструкция византийского темплона — мраморной алтарной преграды, украшенной иконами. Он восстанавливает конкретные особенности этих целостных художественно-иконографических комплексов, существовавших в византийских храмах XI—XII веков, с их последующей трансформацией в многоярусные иконостасы — «процесс, получивший свое логическое завершение уже на русской почве»⁷.

Но, конечно, центральной проблемой истории зрелой византийской живописи давно уже стала для В. Н. Лазарева проблема художественного влияния Византии на другие национальные школы. С самого начала, как показывают его ранние исследования о мозаиках Чефалу (1935) и итальянской иконописи XIII в. (1927, 1931, 1933, 1936), он старался решать ее дифференцированно, применительно к конкретным национальным и историческим условиям. Это направление его работы переросло в само-

⁴ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 61.

⁵ В. Н. Лазарев. Фрески Кастельсеприо. — ВВ, VII, 1953, стр. 367, 377.

⁶ См. В. Н. Лазарев. Мозаики Софии Киевской. М., 1960, стр. 7—76.

⁷ В. Н. Лазарев. Три фрагмента расписных эпистилиев и византийский темплон. — ВВ, XXVII, 1967, стр. 188.