

Василий Пуцко

**ДМИТРИЙ ВЛАСЬЕВИЧ АЙНАЛОВ:
МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ РАННЕХРИСТИАНСКИХ
И ВИЗАНТИЙСКИХ ДРЕВНОСТЕЙ НА РУБЕЖЕ XIX–XX ВВ.**

Дмитрий Власьевич Айналов (1862–1939) – одна из самых ярких личностей в истории русского византиноведения, существенно обогащенного им большим количеством работ, среди которых особое место занимают капитальные исследования. Именно они характеризуют основное направление научных поисков и наиболее известны специалистам, тогда как многочисленные статьи, включая сохраняющие свою актуальность до настоящего времени, рассеянные по журналам и сборникам, остаются во многих случаях практически недоступными. Да и сама жизнь ученого лишь сравнительно недавно получила широкое освещение, показавшее чему именно Д. Айналов был обязан своими творческими успехами и чем было вызвано впоследствии его на первый взгляд неожиданное молчание¹. Впервые стало известным, какой ценой добывались материалы, которые введены исследователем в научный оборот.

Формирование Д. Айналова как ученого приходится на последние десятилетия: XIX в., под воздействием Н. Кондакова, начиная с изучения Софийского собора в Киеве и с осуществленной в 1891 г. заграничной поездки для изучения памятников византийского и древнехристианского искусства в Италии. То и другое потребовало знания широкого историко-культурного контекста, что ученый будет постоянно обнаруживать как в основных сочинениях, так и в многочисленных атрибуционных статьях и заметках. Сравнительно рано также сказывается прекрасное знание памятников и исторических источников, поразительная осведомленность относительно существующей специальной литературы.

Метод как эстетическая категория позволяет понять законы художественного творчества в исторических формах искусства как особого свойства познания действительности. Ее художественно-образное освоение раннехристианскими и византийскими мастерами явно учитывало унаследованную от античности традицию и в то же время стремилось раздвинуть ее рамки, порой – интуитивно, но, преимущественно, в связи с требова-

¹ *Анфертьева А.Н.* Д.В. Айналов: жизнь, творчество, архив // Архивы русских византистов в Санкт-Петербурге. СПб., 1995, с. 259–312.

ниями нового мировоззрения. Отсюда разграничение мира чувственного и мира духовного. Если сейчас, когда усилиями ученых нескольких поколений накоплен большой опыт в осмыслении раннехристианского и византийского наследия, не преодолены разногласия в понимании и освещении ряда основных памятников, то можно представить, на какую почву пришлось ступить русским византинистам конца XIX в. Одним из них был Д. Айналов, опубликовавший в 1895 г. исследование “Мозаики IV и V веков”².

Исследователь рассматривает сохранившиеся в Италии мозаичные памятники, в издании которых, по словам автора, “допущено множество ошибок, в объяснениях их сюжетов и композиций господствует еще старый метод символики, а описания мозаик являются почти бесцельными, так как в них нет ни художественного, ни исторического анализа композиций и стиля”. Поэтому осуществлено исследование декоративного стиля мозаических росписей. В предисловии дана характеристика живописи катакомб, с немногочисленными и отрывочными библейскими и евангельскими схемами, при отсутствии исторической последовательности в их чередовании, которая появляется лишь в V в. Работа посвящена мозаикам Мавзолея св. Констанцы, церкви св. Пуденцианы, церкви Санта Мария Маджоре в Риме, мозаикам Неаполя, Капуи и Милана. Изучая мозаики церкви св. Констанцы, Д. Айналов отмечает, что сооружение долгое время принимали за языческий храм Вакха³, но Помпео Угонио в XVI в. был убежден в христианском происхождении мозаик. Используя сохранившиеся рисунки уничтоженных в 1629 г. композиций, автор исследования подвергает их тщательному анализу, уточняя сюжеты, трактуемые как ветхозаветные и евангельские, и особенно тщательно освещены сохранившиеся мозаики, в том числе изображающие Христа; и, как замечено, “Повсюду античные формы находятся в смешении с христианскими. Пантеры и гении – наряду с кариатидой в виде оранты и евангельскими и библейскими сценами”⁴. Сейчас общеизвестно, что подобное сочетание для искусства указанного времени является обычным явлением⁵.

² ЖМНП, 1895, ч. 298, с. 241–309; ч. 299, с. 94–155; ч. 300, с. 21–71. Отд. отт.: *Айналов Д.В.* Мозаики IV–V веков. СПб., 1895. Ссылки здесь приведены по этому изданию.

³ *Айналов Д.В.* Мозаики IV–V веков., с. 32.

⁴ К этому же выводу приходили позднее: *Lehmann K.* Sta Costanza // *Art Bulletin*, 1955, vol. XXXVII, № 3, p. 193–196; № 4, p. 291.

⁵ См.: *Grabar A.* *Christian Iconography. A Study of Its Origins* Princeton, 1968; *Kitzinger E.* *Byzantine Art in the Making. Main lines of stylistic development in Mediterranean Art. 3rd–7th Century.* Cambridge, 1977.

Не менее обстоятельный и анализ апсидальной мозаики церкви св. Пуденцианы в Риме, с подробным изложением истории и объяснением иконографии⁶. Особо надо отметить включение в этот раздел текста книги интереснейшего разыскания о послужившем образцом для изображенного на мозаике Кресте на Голгофе в Иерусалиме, хорошо известном древним паломникам, на свидетельства которых ссылается исследователь⁷. Мозаики церкви Санта Маджоре на Эсквилинском холме в Риме, датируемые 432–440 гг., выдвинули перед ученым столь же сложные задачи, для решения которых были необходимы не только скрупулезное изучение каждой из представленных здесь композиций, но и привлечение обширного сравнительного материала⁸. В основном это рельефы из слоновой кости, тогда еще не каталогизированные⁹. Обширная библиография посвященных мозаикам работ исследователей, работавших в XX в., говорит о том, что дискуссионные вопросы остаются и теперь. Более кратко пишет Д. Айналов о мозаиках церкви св. Сабины и Латеранского баптистерия¹⁰. Это лишь предварительные замечания о памятниках монументального искусства, изучение которых оставалось делом будущего¹¹.

В освещении мозаик баптистерия св. Януария в Неаполе, церкви св. Приска в Капуе, капеллы св. Аквилы и капеллы св. Виктора в Милане автор работы не столь обстоятельный, а о мозаике баптистерия Альбенга в Лигурии ограничивается лишь краткой справкой¹². В действительности сказывается степень сохранности изображений, и все же для их изучения тогда сделано все возможное, включая соотнесение с иными памятниками. Содержащемуся в заключении обширному пассажи о древних портретных изображениях святых и мучениках восточной церкви, апостолов, евангелистов значительно позже суждено было развиваться в специальной литературе в работу о портрете в древнехристианской иконографии¹³.

Изучая мозаики IV–V вв., Д. Айналов большое внимание уделяет их стилю, формам и типам, колориту, показывая, по меткому замечанию Н. Кондакова, «что эта декоративная область искусства в данную эпоху

⁶ Айналов Д.В. Указ. соч., с. 34–71.

⁷ Там же, с. 43–53.

⁸ Там же, с. 71–132.

⁹ Volbach W.F. Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters. Mainz, 1952.

¹⁰ Айналов Д.В. Указ. соч., с. 133–136.

¹¹ См.: Oakeshott W. Die Mosaiken von Rom vom dritten bis vierzehnten Jahrhundert. Leipzig, 1967.

¹² Айналов Д.В. Указ. соч., с. 137–168.

¹³ Grabar A. Le portrait en l'iconographie paléochrétienne // Revue des sciences religieuses. T. XXXVI. Strasbourg, 1962, № 3–4, p. 87–109.

преследовала помимо задач, принесенных торжеством церкви, и свои собственные, чисто художественные цели, которых исполнение зависело от усвоения наследия античного мира, и их применения к темам нового содержания”¹⁴. В сущности, автор исследования достигает того, что конкретные памятники воспринимаются как свидетельство больших историко-культурных явлений, которыми отмечено становление новой христианской цивилизации. Если работа отчасти и устарела, то это не оправдывает пренебрежение содержащимися в ней наблюдениями и выводами, сделанными при внимательном изучении памятников.

Следующая значительная работа Д. Айналова – представленная в качестве докторской диссертации книга “Эллинистические основы византийского искусства”¹⁵. Ее новизна заключается в том, что она исследует источники большого явления, путем обращения к конкретным памятникам, умело отобранным и образующим своего рода эволюционный ряд. Это прежде всего иллюстрированные рукописи, живописный рельеф, эллинистический характер византийских росписей. Именно углубленный анализ столь сложного материала позволяет автору исследования обратиться к проблеме отношения Константинополя к Востоку. Подводя итоги проделанной работы, ученый мог заявить: “Под античной основой византийского искусства надо разуместь искусство Александрии, Палестины, Сирии и стран Малой Азии с давней греческой образованностью и искусством. Общий характер этого искусства в достаточной степени обрисовывается византийскими копиями с рукописей александрийского происхождения, античными чертами живописи сирийских рукописей, традициями живописного рельефа, общим составом и особенностями монументальных росписей, восходящих к античным. Во всех этих областях удержаны многие отличительные черты искусства, процветавшего в эллинистическую эпоху и более позднюю эпоху римского владычества”¹⁶. По убеждению автора, “Историческое значение Константинополя состоит в том, что в искусстве его объединяются все указанные особенности эллинистического искусства и античного стиля с искусством и стилем востока. Сношения Константинополя с востоком указывает на обмен стилей и посольству архитектора Феодора в Палестину можно противопоставить построение церкви св. Софии таким мастером, как Анфимий

¹⁴ *Анфертьева А.Н.* Указ. соч., с. 267.

¹⁵ *Айналов Д.В.* Эллинистические основы византийского искусства. Исследования в области ранневизантийского искусства. СПб., 1900.

¹⁶ Там же, с. 219.

из Траля и Исидор из Милета”¹⁷. Лишь позже выяснено, что византийским искусством была усвоена уже существенно адаптированная античная традиция¹⁸. По словам Н. Кондакова, книга “исследует источники большого явления, намечает первые пути, открывает горизонты”¹⁹. Сам автор признавал, что в своей работе занимался “не обобщением, не общим взглядом, в которых нет недостатка в науке, а рядом исследований, анализом форм и содержания раннего византийского искусства”²⁰.

Казалось бы, можно сетовать на то, что в книге не представлено исследование самого эллинистического искусства. Но будь это сделано – структура и характер работы оказались бы совершенно иными²¹. Иное дело, что Д. Айналова продолжало привлекать христианское искусство Палестины²². Его значение тогда еще лишь предстояло оценить, что было сделано в науке значительно позже²³. Насколько перспективной оказалась книга “Эллинистические основы византийского искусства”, показывает и ее издание в 1961 г. в английском переводе, дополненное библиографией позже появившихся работ, посвященных тем же памятникам и проблемам²⁴.

Третья книга Д. Айналова, “Византийская живопись XIV столетия”, вышла из печати лишь через семнадцать лет²⁵. Ее материал относится к совершенно иной эпохе, но вместе с тем автор ставит подобную задачу: прояснить вопрос об отношении византийского искусства к “начальному возрождению искусства в Европе”. Речь идет об искусстве эпохи Палеологов. Главы работы соответственно посвящены константинопольской и венецианской школам, некоторым памятникам константинопольской школы конца XIII и XIV ст. и чертам византийской манеры в русских церковных росписях XIV ст. В целом соблюден тот же принцип исследователя: судить о художественных явлениях на основании скрупулезного изучения памятников, – столь удачно примененный в уже упомянутых более ранних

¹⁷ Айналов Д.В. Эллинистические основы..., с. 219–220.

¹⁸ Вейдле В. Перерождение античного искусства // Православная мысль. Труды православного Богословского института в Париже. Вып. 5. Париж, 1947, с. 23–47.

¹⁹ Анфертьева А.Н. Указ. соч., с. 269.

²⁰ Там же, с. 270.

²¹ Ср.: *Klauser Th. Studien zur Entstehungsgeschichte der christlichen Kunst // Jahrbuch für Antike und Christentum. Bd. 3. Münster, 1960, s. 112–133.*

²² Айналов Д. Искусство Палестины в средние века // ВВ, 1928, т. XXV, с. 77–86.

²³ Grabar A. Les Ampoules de Terre Sainte: Monza-Bobbio. Paris, 1958; Weitzmann K. “Loca Sancta” and the Representational Arts of Palestine // DOP, vol. 28. Washington, 1974, p. 31–56.

²⁴ Ainalov D.V. The Hellenistic Origins of Byzantine Art. Translated from the Russian by Sobolevitch E. and Sobolevitch S. Ed. By Mango C. New Brunswick; New Jersey, 1961.

²⁵ Айналов Д.В. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917.

трусах. Но в данном случае судьба оказалась не столь благосклонной к ученому: мозаики Кахрие джами и Сан Марко в Венеции тогда воспринимались несколько иначе, чем теперь, после многолетнего тщательного их изучения²⁶. Значительно больше стало известно о константинопольской иконописи конца XIII и XIV вв.²⁷ Определенные коррективы внесены в характеристику миниатюр рассматриваемых в книге греческих рукописей²⁸. Наконец, много нового сказано о стенописях Мистры и Новгорода²⁹. По этой причине книга скорее представляет историографический интерес, в то же время давая образцы тонкого художественного анализа рассматриваемых памятников, разумеется с позиций своего времени. Запоздалая полемика с автором по различным вопросам была бы явно не корректной.

Однако существует одно положение, наиболее обстоятельно представленное в разделе книги, озаглавленном “Особенности новой византийской манеры и ее источники”³⁰, вызвавшее полемическое выступление В. Лазарева³¹. Речь идет о готических элементах в палеологовской живописи, причем в таких ее образцах, которые воспринимаются как эталонные. Что касается венецианских мозаик, то проникновение в них определенных деталей из западных источников вряд ли выглядит противоестественным. По отношению к фрескам Волоотова это кажется несколько тенденциозным, но отнюдь не совершенно беспочвенным, если согласиться с тем, что прозападные иконографические мотивы могли в них проникать вме-

²⁶ *Underwood P.A.* The Kariye Djami. Vol. 1–3. New York, 1966; The Kariye Djami. Vol. 4; Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background. Ed. Underwood P. Princeton, 1975; *Demus O.* The Mosaics of San Marco in Venice. Vol. 1–4. Chicago-London, 1984.

²⁷ Обобщенную характеристику см.: *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986, с. 129–130, 164–165.

²⁸ *Lixačeva V.* The illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn // DOP, vol. 26. Cambridge, 1972, p. 253–262; *Лихачева В.* Судьба одной византийской книги (Рукопись Гос. Публичной библиотеки греч. № 118) // Книга. Исследования и материалы. Сб. XVIII. М., 1969, с. 201–209; *Фонкич Б.Л.* О происхождении рукописи ГПБ, греч. 118 // Византия и Русь. М., 1989, с. 106–108 (первая половина – середина XIV в.).

²⁹ *Dufrenne S.* Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra. Paris, 1970; *Dufrenne S.* Quelques aspects de l'iconographie des peintures de Mistra au temps du Despotat de Morée // L'école de la Morava et son temps. Symposium de Resava, 1968; Beograd, 1972, p. 21–36; *Лифшиц Л.И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987; *Вздорнов Г.И.* Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976; *Вздорнов Г.И.* Волоотово. Фрески церкви Успения на Волоотовом поле близ Новгорода. М., 1989; *Царевская Е.Ю.* Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и ее место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века. М., 2007.

³⁰ *Айналов Д.В.* Византийская живопись..., с. 150–168.

³¹ *Лазарев В.Н.* Критика теории Д.В. Айналова о западных влияниях в Волоотовской росписи // Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961, с. 109–112.

сте с византийскими образцами. Скажем, это не вызывает решительных возражений относительно фресок 1259 г. церкви в Бояне или принципа купольной декорации в Кахрие джами³². Не исключено, что в подобных явлениях следует видеть продолжение процесса, отмеченного появлением икон, выполненных в мастерских обслуживавших крестоносцев в течение XIII в.³³ Чтобы в этих сближениях исключить какую-либо случайность, стоит внимательнее проследить характер соотношения византийской и западной художественных традиций в течение ряда столетий³⁴.

В целом книга написана на высоком научном уровне, опытным ученым, в совершенстве усвоившим европейские методы изучения раннехристианских и византийских древностей и с успехом их применявшим в своих работах. Не его вина в том, что материал оказался не готовым для построения широких обобщений, а известные в то время произведения оставались несколько разрозненными. Тем больше поражает способность за небольшими группами памятников увидеть значительные художественные явления, в том числе находящиеся на переломе вековых традиций. “Эти памятники, – пишет Д. Айналов, – несмотря на свою очевидную неполноту, все же достаточно определяют византийское искусство эпохи Палеологов, бросают яркий свет на русское искусство XIV столетия и, за недостатком пока хорошо изданных памятников византийского искусства XIV столетия, получают от русских памятников новые и чрезвычайно важные пополнения своего состава”³⁵.

Рассматриваемые работы написаны ученым в течение примерно двух десятилетий, одновременно с многими другими, в основном меньшими по объему, но столь же важными для истории византийского и русского искусства, нередко блестящими по изложению. В целом это эпоха в истории изучения средневековых художественных памятников, созданная талантом и усилиями одного человека, целиком преданного своему делу. Его научный опыт можно считать образцовым.

³² *Grabar A.* Un reflet du monde latine dans une peinture du XIII^e siècle // *Byzantion*, 1924, t. 1, p. 229–243; *Grabar A.* La decoration des coupoles à Karye Camii et les peintures italiennes du Dugento // *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*. Bd. VI. Wien, 1957, p. 111–124. Обширный сравнительный материал, освещающий широкие культурные связи Византии эпохи Палеологов см.: *Byzantium. Faith and Power (1261–1557)*. New York, 2004.

³³ *Weitzmann K.* Icon Painting in the Crusader Kingdom // *DOP*, Vol. 20. Washington, 1966, p. 51–83; *Weitzmann K.* Byzantium and the West around the Year 1200 // *The Year 1200: A Symposium*. New York, 1975, p. 53–93; *Folda J.* Crusader Art. The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1099–1291. Burlington, 2008.

³⁴ См.: *Demus O.* Byzantine Art and the West. New York, 1970.

³⁵ *Айналов Д.В.* Византийская живопись..., с. 8.