

графическим ограничениям, чем тексты с относительно редкими светскими сюжетами. Создание в XIII—XV вв. таких иллюстрированных рукописей, как Хроника Иоанна Скилицы Эскориала в Мадриде [5—3, № 2, XIII в., Творения аввы Исаяи Государственной публичной библиотеки гр. № 243, рукопись Иоанна Лествичника Венской Национальной библиотеки Theol. gr. 207 (ок. 1370 г.), не исключает существования одновременных им кодексов Евангелий, Псалтирей, Октатевхов, в которых канон был еще весьма ощутим.

Итак, время Палеологов в рукописной живописи отмечено появлением и широким распространением связанных с текстом иллюстраций. Однако совершенно неправильно утверждение, что в эту эпоху происходят изменения в иконографическом каноне всех сюжетов. Неверно думать, что допалеологовская живопись совсем не знала эмоциональности. Канон никогда не вытеснял стиля, живопись никогда не превращалась только в знаковую систему. Мы говорим об усилении эмоциональности и живописного начала, а не о появлении их. В свою очередь канон не исчезал, уменьшался лишь его удельный вес в композиции. Проиллюстрируем эту мысль на примере темы Успения Богоматери.

Горе, вызванное смертью ближнего, было основной темой этого изображения с начала сложения ее канона, т. е. с XI в. Иконография Успения Богоматери почти всегда подчинялась задаче, которая не стояла перед художниками в других сюжетах вплоть до эпохи Палеологов. Стремление придать эмоциональную характеристику изображению проявлялось в допалеологовский период в особенностях самого канона Успения Богоматери. Палеологовский стиль с его интересом к настроению соответствовал этому канону. Вот почему в произведениях времени Палеологов на тему Успения Богоматери эмоциональная сторона усиливается лишь за счет стилистических нововведений (манеры письма, колорита, рисунка), но не в результате канонических перемен. Канон остается без изменений.

Способы передачи горя в теме Успения Богоматери были всегда различны. Художники подчеркивали выразительность рук апостолов (пластина Баварского музея в Мюнхене, X—XI вв.<sup>24</sup>, выражение глаз (мозаика в Дэфни, XI в.)<sup>25</sup>, показывали фигуры повернутыми в разные стороны (икона монастыря св. Екатерины на Синае, XI в.)<sup>26</sup>. Апостолов изображали или в сильном движении (фрески церкви Вознесения в Жиче, в Югославии, XIV в.<sup>27</sup>, в церкви св. Климента в Охриде, XIII в.)<sup>28</sup> или в спокойном состоянии (фреска в Арилье, XIII в.<sup>29</sup>, икона в Музее изобразительных искусств в Москве, XIV в.)<sup>30</sup>. Но всегда основной идеей оставалось изображение горя. В связи с этим художники не интересовали детали: подробности обстановки и места действия могли отвлекь его от основной темы. В палеологовских произведениях на эту тему, в отличие от других сюжетов, архитектура также выполняет второстепенную роль. К деталям — к архитектуре, пейзажу — художник обращается только в тех сюжетах, иконографическая система которых не дает возможности достаточно полно выразить настроение.

То, что в общем процессе, происходящем в палеологовской живописи в результате взаимодействия иконографического канона и художественного стиля, существовали исключения, указывает на его сложность.

<sup>24</sup> D. Talbot Rice. The art of Byzantium. London, 1959, pl. 119.

<sup>25</sup> G. Millet. Le Monastère de Daphni. Paris, 1899, pl. XI (4).

<sup>26</sup> Γ. καὶ Μ. Σωρητοῦ. Βικόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, τ. Α'. Ἀθήναι, 1958, σελ. 48.

<sup>27</sup> G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jougoslavie, fasc. I, pl. I (54).

<sup>28</sup> G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jougoslavie, fasc. III. Paris, 1962, fasc., pl. 1—3 (12).

<sup>29</sup> G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jougoslavie, fasc. II. Paris, 1957, fasc., pl. 78.

<sup>30</sup> В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 306.