

В. Д. ЛИХАЧЕВА

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО КАНОНА
И ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ
В ПАЛЕОЛОГОВСКОЙ ЖИВОПИСИ ВИЗАНТИИ

Проблема взаимодействия иконографических и стилистических черт представляется важной и актуальной для истории средневекового искусства. Нравственные и философские критерии искусства средних веков обуславливают тесную связь иконографического канона и стиля. Не принимая ее во внимание, трудно понять внутренний духовный смысл памятника. В союзе канона и стиля заключена существенная и обязательная черта каждого средневекового произведения. Игнорирование этого единства часто приводит к модернизации памятников. Речь идет не только о том, что каждое произведение следует рассматривать, отмечая его иконографические и стилистические особенности в их взаимодействии: вопрос о взаимодействии стиля и иконографии имеет другой, более широкий аспект.

К чему приводит исследование памятников искусства только с их иконографической стороны, без разбора художественного стиля, было продемонстрировано В. Н. Лазаревым¹ на примере критики теории Г. Милле о школах. Разграничивая памятники палеологовской живописи по их принадлежности к критской и македонской школам, Г. Милле², как показал В. Н. Лазарев, учитывал лишь особенности иконографии. Вслед за Г. Милле А. Ксингопулос³ также берет за основу исключительно иконографический принцип, производя разделение произведений искусства на школы Константинополя и Солуни.

К немалым неточностям и ошибкам приводит изучение произведений искусства только по художественным особенностям стиля. В каталоге к выставке византийской живописи, открытой весной 1964 г. в Афинах⁴, при датировке многих произведений был применен стилистический метод. При этом иконографические признаки не рассматривались. В результате появились ошибочные датировки. Так, икона «Рождество Богоматери» Баварского музея в Мюнхене середины XV в. была ошибочно отнесена к XVI столетию.

В последнее время в связи с повышением интереса к проблеме взаимоотношения Константинополя и национальных школ в истории искусства

¹ V. Lasareff. Byzantine Icons of the fourteenth and fifteenth Centuries. — «The Burlington Magazine», 1937, № 71, p. 249; В. Н. Лазарев. — История византийской живописи, т. 1, 1947, стр. 211—213.

² G. Millet. Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Paris, 1916, p. 630—687.

³ A. Xynopoulos. Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1953.

⁴ «L'art byzantin, l'art européen». — «9-me exposition du Conseil de l'Europe». Athènes, 1964, p. 259, № 195.

Византии особенно остро встал вопрос о необходимости изучать каждое произведение в единстве его стилистических и иконографических особенностей. Метод всестороннего анализа, иконографического и стилистического одновременно, при датировке памятников и определении национальной принадлежности их авторов был, например, продемонстрирован на Охридском конгрессе 1961 г. в выступлениях многих искусствоведов⁵.

Но дело не только в том, что надлежит исследовать стиль и иконографию каждого памятника. Для определенного периода византийского искусства представляется особенно важным изучение общих законов взаимодействия художественного стиля и иконографического канона. Соотношение стиля и канона все время меняется. Оно различно в разные эпохи.

В какой-то мере вопрос о взаимоотношении канона и стиля в византийском искусстве есть вопрос о появлении в нем ренессансных и предренессансных черт. Один из важнейших признаков новой ренессансной живописи в Италии — преобладание в ней стилеобразующих моментов над иконографическими. Канон постепенно уступает место стилю. Тем самым растет живописное начало в искусстве. То же может быть замечено в византийской живописи эпохи Палеологов, которая, впрочем, в силу ряда внутренних и внешних причин не могла приобрести значение итальянского Ренессанса. Изучение взаимовлияний стилистических и иконографических особенностей необходимо, следовательно, для выяснения правильной исторической перспективы и сущности самого процесса развития византийской живописи.

Если не рассматривать византийское искусство с указанной точки зрения, то это может привести к тому, что многие черты иконографического канона будут приниматься за стилистические особенности определенного времени и наоборот. Необходимо иметь в виду, что одно и то же явление в разные эпохи может попеременно приобретать значение то стиля, то канона. Возьмем, к примеру, тему Рождества Христа, в которую включается сцена омовения. Этот эпизод всегда изображается с большой непосредственностью и наблюдательностью. Он может показаться одной из черт стиля живописи, ее любовью к деталям быта. Но, появившись в искусстве как явление стиля (первый известный пример сцены омовения находился в оратории Иоанна VII в Риме)⁶, этот эпизод, о котором нет упоминания в письменных источниках, стал совершенно обязательным в теме Рождества Христа и превратился в необходимый элемент ее иконографической композиции. Та же эволюция произошла с изображением в сцене Воскресения Лазаря одного из зрителей отвернувшимся и затыкающим себе нос. Его жест, такой жизненный и верно увиденный, стал к XI в. обязательным и превратился в канон.

Естественно, что связь иконографического канона и стиля в каждый период истории искусства, в частности византийского, осуществляется различно. Она проходит по ряду путей. Значение и активность каждой из сторон взаимосвязи имеют строго обозначенные формы в ту или иную эпоху. При этом для каждого определенного периода следует выяснить, какие черты более активны: иконографические или стилистические. Так, для искусства XI—XII вв., когда только что сложился и определился канон, ведущими были, несомненно, иконографические моменты.

Для истории изобразительного искусства имеет значение вопрос влияний канона и стиля друг на друга. Как и все искусство в целом, он связан

⁵ В. Н. Лазарев. Живопись XI—XII веков в Македонии. — «XII^e Congrès International des Études Byzantines». Belgrad—Ochrid, 1961, p. 107. См. рецензию: И. Дуйчев. Извращаване на византийско-славянските културни отношения. — ИП, 1964, стр. 105.

⁶ P. J. Nordenhagen. The origin of the washing of the child in the nativity scene. — BZ, 54, 1961, S. 336.

с проблемами истории и философии своего времени. Однако в данной работе, относящейся только к искусству Палеологов, будут рассмотрены пути взаимодействия художественного стиля и иконографического канона палеологовского времени без особого внимания к их связи с историей и философией XIII—XV вв. Их отношение к общественным явлениям своего времени соответствует зависимости всего палеологовского искусства от развития общественной мысли XIII—XV вв. Эта важная проблема, которая до сих пор мало изучена ⁷, представляет тему специальной большой работы, предполагающей исследование трудов философов и богословов палеологовской эпохи, сочинения которых в большинстве своем еще не изданы.

В истории византийского искусства палеологовский период — один из самых сложных. Основные проблемы, по которым ведутся в науке споры, касаются генезиса искусства XIII—XV вв., деления его на национальные школы и так называемого Палеологовского ренессанса. Изучение этих трех проблем тесно взаимосвязано. В ходе исследования были охарактеризованы основные черты, определяющие стиль и канон палеологовского времени, но совершенно не затрагивался вопрос об их взаимодействии.

Иконографический канон, действие которого в Византии было особенно сильным, обуславливал не только общую композицию изображения, но и размещение деталей и их окраску. С другой стороны, колористическое решение всего произведения, манера письма, роль линии, особенности рисунка, выражающиеся в пропорциях фигур, чертах лиц, в соотношении элементов композиции, зависели не от канона, а от стиля времени, в которое создавался памятник живописи, и от индивидуальности автора.

Иконографический канон вводил в изображение не только те детали, которые упоминаются в письменных памятниках, служивших руководством для художников (священное писание, его толкования и пр.). Обязательными стали многие элементы, первоначально вошедшие в композицию по воле отдельных живописцев и со временем закрепленные традицией. Традиция изображения выходит за пределы письменных свидетельств. Она рождается иногда в самой иконописи. Сцена омовения новорожденного в Рождестве Иоанна Предтечи не описывается ни в одном из письменных памятников, но иконописный подлинник XVII в., повторяющий более ранние образцы, возводит эту сцену в канон ⁸. Ей придается символическое значение, связанное с будущей миссией Иоанна Предтечи, с его назначением Крестителя. Иконописные подлинники, среди которых для изображения искусства имели большое значение лицевые ⁹, создавались для поддержания канона и его сохранения.

Определяя место действия, окраску деталей, роль отдельных элементов композиции, канон отмечал значение той или иной сцены. В сценах праздничного цикла обычно большое место отводилось абстрактному фону, подчеркивавшему важность темы. Торжественные позы апостолов в сценах Сошествия святого Духа служили той же цели. Мандорла вокруг Христа в Преображении обозначала центр композиции, по отношению к которому располагались все персонажи, и во многом определяла характер всей сцены. Введение пейзажа в теме Бегства в Египет придавало изображению интимный характер. Ту же роль выполняло изображение многочисленных светских персонажей в темах Входа Господня в Иерусалим, Неверия Фомы. Канон с помощью отдельных обязательных элементов композиции созда-

⁷ H. W. Haussig. Kulturgeschichte von Byzanz. Stuttgart, 1959; P. A. Michellis. Esthétique de l'art byzantin. Paris, 1959; B. Tatakis. La philosophie byzantine. Paris, 1959; G. Mathew. Byzantine Aesthetics. London, 1963.

⁸ O. Denys de Fournas. Manuel d'icographie chretienne, ed. A. Papadopoulo-Kerameus. St.-Petersbourg, 1909, p. 175.

⁹ R. Oertel. Wandmalerei und Zeichnung in Italien. — «Mitteilungen des Kunsthistorischer Institutes in Florenz», V, 1940.

вал в изобразительном искусстве иерархическую лестницу, по которой располагались все темы. Он служил вместе с тем системой знаков, имел значение идеографического истолкования темы, хотя закреплял иногда случайные и чисто традиционные детали.

Эта роль канона в определении общего, «скрытого» значения сцены среди других эпизодов христианской истории в византийской живописи палеологовской эпохи сохраняется от более старого времени, но, кроме того, возникают новые, более конкретные канонические элементы, выполняющие эту же задачу. Одновременно, как ни странно, общее значение иконографического канона как обязательного руководства ослабевает. Канон обогащается, усложняется, но одновременно теряет свою силу и строгую обязательность.

Взаимоотношение канона и стиля развивается в палеологовский период по нескольким линиям, которые весьма сложны и для некоторых тем имеют индивидуальные особенности. Прежде чем обратиться к ним, следует определить черты стиля живописи и иконографического канона XIII—XV вв.

В литературе по византийскому искусству¹⁰ уже неоднократно отмечалось, что в это время иконография значительно изменяется. Например, в сцене Распятия тело Христа начинают изображать сильно изогнутым. Стоящую рядом с ним Богоматерь художник впервые представляет теряющей сознание. В композиции Рождества Христова Мария целует или кормит грудью младенца, а не безучастно возлежит, как ранее. В изображении Умиления младенец теснее прижимается к матери. Впервые в искусстве появляется Богоматерь с младенцем в типе Взыграния. В сцене Преображения учеников Христа всегда представляют в порывистых позах. В изображении Оплакивания Богоматерь ласкает Христа. Иконография Евангелия расширяется за счет создания разнообразных повествовательных циклов, наполненных многочисленными деталями. Религиозные и светские элементы все теснее переплетаются¹¹.

Это расширение иконографических черт связано со стилистическими особенностями произведений палеологовского времени — изменениями в композиции, цвете, манере письма.

Перечисленные изменения стиля уже отмечались исследователями, как и то, что стиль палеологовской живописи отличается тенденция к ослаблению монументального начала. Художники все больше стремятся изобразить движение, усиливается экспрессия¹². Человеческие фигуры композиционно объединяются с архитектурой и пейзажем. Окончательно исчезает подчеркнутая фронтальность изображений. Фигуры часто передаются со спины или показываются зрителю только частично¹³. Колорит становится радостнее¹⁴.

Для искусства XIII—XV вв. характерно введение живописного пространства. Каждая икона становится отдельным миром со своими внутренними соотношениями и атмосферой¹⁵. Манера письма становится свободнее и легче. Особое значение приобретает отдельный мазок. Вместе с тем цветовая моделировка по-прежнему заменяет световую. Палеологовские художники увлекаются многочисленными пробелами, золотыми шпательными. Для произведений искусства XIV—XV вв. типично сочетание различных точек зрения при изображении архитектуры, мебели, утвари¹⁶. Живописцы обычно совмещают принципы прямой и

¹⁰ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 167.

¹¹ G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile. . . , p. 531, 688; Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, v. II. Paris, 1926, p. 857, 858.

¹² G. Mathew. Byzantine painting. London.

¹³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 210.

¹⁴ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, v. II, p. 739.

¹⁵ O. Demus. Byzantine mosaic decoration. London, 1947, p. 78.

¹⁶ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 165.

обратной перспективы в передаче рядом стоящих зданий. Эти особенности, на которые указывал еще Д. В. Айналов¹⁷, ясно видны в мозаиках Кахриэ-Джами¹⁸ (Рождество Богородицы, Благословение иереев и Ласкание Богородицы, Раздача пурпура). Нередко живописцы палеологовского времени отмечают объем предметов, произвольно изображая на них тени то справа, то слева, как будто для каждой вещи, представленной в одном произведении, имеется отдельный источник освещения. Подтверждением сказанного может служить манера изображения мебели и посуды на иконе «Рождество Иоанна Предтечи» собрания Государственного Эрмитажа (середина XV в.).

Все это, как мы уже сказали, указывалось в литературе, однако не отмечалось следующее. В изображениях, где канон играет только роль знака, детали изображаются обычно крайне схематично. Зритель должен только «узнавать» предмет. Поэтому для изображения дерева достаточно трех листьев на его ветках; изображения статуарны и плоскостны. В XIV же веке канонические и традиционные детали уже перестают быть только знаками предметов. Именно поэтому при их изображении возникают попытки вызвать иллюзию реальности, усиливается стремление к созданию впечатления, а не только знака.

Тем самым все большее значение придается индивидуальному, неповторимому, единичному, а не общему — каноническому. Проиллюстрируем эту мысль на нескольких произведениях из Эрмитажа и Публичной библиотеки.

Интерес к передаче настроения, появившийся в византийской живописи XIII—XV вв., ярко проявляется в теме Сошествия святого Духа на апостолов. До эпохи Палеологов художники не уделяли никакого внимания в этой теме индивидуальной характеристике каждого из апостолов. Они представляли учеников Христа всегда спокойно сидящими. Ровная линия, образующая их прямо поставленными головами, подчеркивалась большими нимбами. Фигуры изображались на абстрактном золотом фоне. Архитектура вводилась редко. Палеологовские произведения на тему Сошествия святого духа отличает интерес к эмоциональной характеристике. Художник передает настроение персонажей подчеркнутой жестиком, положением ног, постановкой голов. Передаче настроения способствует присущий всему византийскому искусству прием увеличивать выразительность лица, резко скашивая в сторону зрачки. Апостолы уже не только канонически обозначены, но отражен их внутренний мир. Канон сохраняется, но отступает на второй план. И тем не менее говорить о глубоком интересе к психологии, к изображению сложного внутреннего мира в византийском искусстве XIII—XV вв. еще не приходится.

В передаче общего настроения в теме Сошествия святого духа, в установлении связи между персонажами основную роль выполняет архитектура. Она составляет в палеологовских произведениях не нейтральный фон и служит не только для обозначения границ композиции. Архитектура активно участвует в создании эмоциональной характеристики всей сцены. В фресках Перивлепты в Мистре (XIV в.)¹⁹, в теме Сошествия святого духа, согласуясь с беспокойными движениями апостолов, архитектура подчеркивает драматизм, которым проникнуто все изображение. В построении зданий отсутствует единая точка зрения. Так же и в фреске Сошествия святого духа церкви Жиче в Югославии (начало XIV в.)²⁰ постройки, среди которых сидят апостолы, отличаются сложными нагромождениями форм и пестрой окраской деталей. Чувство волнения усили-

¹⁷ Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, стр. 165.

¹⁸ P. Underwood. The Kahrije Djami. New York, 1966.

¹⁹ G. Millet. Monuments byzantins de Mistra, v. II. Paris, 1910, pl. 2 (121).

²⁰ G. Millet. La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, fasc. I. Paris, 1954, pl. 3 (52).

ваются изображением развевающихся по ветру многочисленных занавесей в дверях и окнах и перекинутых между зданиями велумов.

Иную, но все же новую, эмоциональную функцию выполняет архитектура, представленная на иконе Сошествия святого духа середины XV в. в собрании Государственного Эрмитажа²¹. Спокойствие и величие группы апостолов, с мудрой торжественностью воспринимающих событие, подчеркиваются строгим построением композиции. Архитектура в этом произведении представлена в четких объемах, очерченных прямыми линиями.

Сама тема Сошествия святого духа предоставляет живописцам большие возможности для характеристики каждого из действующих лиц и общего настроения всей группы. Художники передают различное отношение апостолов к происходящему²². Значение темы Сошествия святого духа среди других эпизодов христианской истории, выявляемое с помощью канона, осталось прежним, но изменились средства передачи важности события: до XIII в. это подчеркивалось золотым фоном, которому в композиции отводилось большое место, а в палеологовском искусстве на смену такому абстрактному символу пришли служащие той же цели чисто изобразительные средства. Они передают настроение каждого из персонажей и создают напряженную эмоциональную атмосферу с помощью выразительного архитектурного пейзажа.

Стилистические перемены в теме Сошествия святого духа происходят, таким образом, в результате того, что золотой фон утрачивает былое первостепенное, каноническое значение. Фигуры апостолов не составляют более в композиции орнаментального узора. Ученики Христа изображаются не сидящими невозмутимо на скамье, как раньше, а в свободных позах, выражающих их внутреннее состояние. Изменяется и цветовая характеристика. На смену узко ограниченному соотношению тонов, гармонирующих с золотом фона, и определяемой каноном окраске деталей приходят легкие живые колористические соотношения.

Итак, палеологовский стиль живописи, обусловленный передачей экспрессии, эмоциональной характеристикой персонажей, ослабляет значение канона и ведет к переменам в нем. Иконографическая композиция темы Сошествия святого духа, сложившаяся к XI в., изменяется за счет новой роли архитектуры, иных поз персонажей, отсутствия у них нимбов, свободного выбора цвета, зависящего от индивидуальных особенностей художника. От старой композиционной схемы сохраняется лишь изображение скамьи полукруглой формы, на которой сидят апостолы, и царя-космоса либо фигур, символизирующих различные народы мира. Художник больше ценит теперь единичное, индивидуальное, неповторимое, заботится о создании иллюзии реальности и даже там, где сохраняет канон, думает не столько о «знаке», сколько о впечатлении.

В XIII—XV вв. возникает и новое отношение художников к пейзажу. Пейзаж в произведениях палеологовской живописи также служит эмоциональной характеристике сцены. Он не безучастно определяет и «обозначает» место действия, как ранее, но приобретает активное значение. Это достигается переменами в художественном стиле: изменениями характера композиции, рисунка, разнообразием и живостью колорита, легкой манерой письма. Вслед за возникновением новых черт живописного стиля происходят перемены в иконографическом каноне. Роль пейзажа в художественной характеристике в каждом произведении зависит не только от индивидуальных особенностей художника, но и от его замысла.

Обратимся за примерами к миниатюрам рукописи Творений аввы Исайи Государственной публичной библиотеки гр. № 243 (1450 г.)²³,

²¹ Инвентарный номер Государственного Эрмитажа J 428, размер 73,5×46,7 см.

²² Деяния апостолов, II, 1—13.

²³ В. Д. Лихачева. Роль бытовых реалий и пейзажа в миниатюрах рукописи Государственной публичной библиотеки гр. № 243. — ВВ, XXVII, 1967.

созданным на сюжеты, не подвергшиеся канонизации, но в которых сохраняется, однако, «знаковая система» средневековья. Эта система, тем не менее, отодвинута на второй план. С помощью широких скал или высоких башен художник подчеркивает значительность персонажа, изображенного на их фоне (л. 19 v.), узкой полосой зеленой травы и одиноким тонким деревом придает сцене лирическое настроение (л. 23 г.), пышностью и разнообразием архитектурных деталей, их яркой окраской усиливает радостный смысл сюжета. Как обычно в произведениях искусства, цвет создает настроение. Мрачный характер изображения акцентируется с помощью черно-коричневого колорита построек (л. 35 v.). Те же по форме здания, но решенные в белых и красных тонах, подчеркивают радостное настроение (л. 39 v.).

В миниатюрах Творений аввы Исайи пейзаж служит также усилению повествовательного характера композиций. Интимный оттенок придают беседе двух монахинь склонившиеся и как бы скрывающие их деревья с горизонтально вытянутыми кронами (л. 32 v.). Вертикальный торжественный ритм фигур монахов, прямо стоящих на одной линии и на равном расстоянии друг от друга, подчеркнут высокими и узкими деревьями между ними (л. 25 г.). Над обращенными друг к другу руками монахинь склоняются ветви деревьев (л. 6 г.). Очерчивающие их линии, идущие параллельно рукам, усиливают жесты. Пейзаж как бы участвует в повествовании, которое ведет миниатюрист. От «обозначения» к повествованию — этот путь византийской миниатюры четко отмечен рукописью Творений аввы Исайи.

Миниатюры указанной рукописи позволяют выявить еще одну особенность живописи XIII—XV вв. Миниатюры тесно связаны с текстом, точно соответствуют ему, воспроизводят упомянутые там многочисленные детали. В тексте встречается слово *ἡ χύτρα*, означающее глиняный сосуд с двумя ручками. Таким его и изобразил художник на л. 52 v. На л. 61 г. воспроизведены большие пифосы, о которых идет речь в тексте. Воины на л. 44 v. представлены безбородыми, с короткими вьющимися волосами, потому что в тексте рассказывается о воспитании с молодых лет. Мы можем говорить в связи с этим об особой иллюстративности миниатюр, которой не знал греческий кодекс в предшествующие века. Появляется иллюстрация в собственном смысле этого слова. Допалеологовский миниатюрист осуществлял в своей работе лишь чисто внешнюю связь с текстом. Он изображал то, что надлежит представлять в связи с тем или иным сюжетом, и не стремился подробно раскрыть содержание текста. Обращаясь к той или иной сцене, он считался не с содержанием текста, а с существующим каноном. Между миниатюрой и текстом, таким образом, возникала лишь внешняя связь. Теперь же, напротив, миниатюрист руководствуется текстом, а канон лишь вводит его изображение в традиционные рамки. Для допалеологовского миниатюриста канон был основным руководством к изображению, а в XIII—XV вв. он превращается в его условие, не ограничивающее, но направляющее автора. Палеологовский живописец волен в выборе композиции и цвета своих иллюстраций, их места среди страниц текста. Его творческая фантазия проявляется и в том, что он теперь становится почти совершенно свободен в выборе сюжета каждой из своих иллюстраций. Живописец выступает отныне как читатель текста, свободно интерпретирующий его отдельные положения с помощью изобразительных средств. Он даже может несколько изменить значение текста, подчеркнув выбором иллюстрируемых мест ту или иную его идею. Таким образом, почти свободный от канона, который проявляется лишь в деталях, в следовании определенной «знаковой системе», миниатюрист получает при Палеологах большую инициативу.

Свобода миниатюриста не одинакова по отношению ко всем текстам. Тексты богослужебные, канонические были сильнее подвержены иконо-

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 Исаии 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.²⁴, выражение глаз (мозаика в Дэфни, XI в.)²⁵, показывали фигуры повернутыми в разные стороны (икона монастыря св. Екатерины на Синае, XI в.)²⁶. Апостолов изображали или в сильном движении (фрески церкви Вознесения в Жиче, в Югославии, XIV в.²⁷, в церкви св. Климента в Охриде, XIII в.)²⁸ или в спокойном состоянии (фреска в Арилье, XIII в.²⁹, икона в Музее образительных искусств в Москве, XIV в.)³⁰. Но всегда основной идеей оставалось изображение горя. В связи с этим художники не интересовали детали: подробности обстановки и места действия могли отвлечь 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.

²⁴ D. Talbot Rice. The art of Byzantium. London, 1959, pl. 119.

²⁵ G. Millet. Le Monastere de Daphni. Paris, 1899, pl. XI (4).

²⁶ Г. καὶ Μ. Ζωρητίου. Εἰκόνες τῆς μονῆς Σινᾶ, τ. Α'. Ἀθήναι, 1958, εἰκ. 48.

²⁷ G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jugoslavie, fasc. I, pl. I (54).

²⁸ G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jugoslavie, fasc. III. Paris, 1962, fasc., pl. 1—3 (12).

²⁹ G. Millet. La peinture du Moyen âge en Jugoslavie, fasc. II. Paris, 1957, fasc., pl. 78.

³⁰ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 306.

Не во всех сюжетах канон отступает на второй план или изменяется быстро и одновременно. Несмотря на общее движение к ослаблению канона, в XIII—XV вв. появляются отдельные произведения, носящие консервативный характер и иконографически еще тесно связанные с допалеологовской традицией. Отступления от общего процесса существовали как в целых темах, так и в некоторых памятниках того сюжета, канон которого ранее изменился под влиянием перемен в стиле. Усиление интереса к эмоциональной окраске, выраженное в палеологовский период введением пейзажа, архитектуры, особенностями поз персонажей, представляет собой одну из основных и существенных сторон палеологовского искусства. Но именно здесь было довольно много исключений, связанных со сложностью всего процесса.

Изображение в памятниках палеологовского искусства бытовых деталей дает яркий материал для суждения о переменах, происходивших в иконографическом каноне. Так, интерес к бытовым реалиям, проявляющийся в то время, типичен для темы ветхозаветной Троицы. Эта тема получила широкое распространение именно в XIII—XV вв.

Изучение произведений живописи, посвященных изображению Троицы, показывает, что за период с IV в. количество бытовых деталей в композиции существенно не изменилось. Посуда, предметы обстановки, одежды в сценах Троицы были всегда многочисленны и передавались весьма подробно. Однако в XIII—XV вв. изменилась их функция. Реалии быта приобрели большое художественное значение, изменив существующую каноническую композицию.

Изображение обстановки интерьера — мебели ³¹, служившей в мозаичных изображениях Троицы Санта-Мария Маджоре в Риме (IV в.) и Сан-Витале в Равенне (VI в.) только для обозначения места действия, отныне объединяет композицию, внося четкий ритм прямых линий, которые держат построение всего произведения (икона Государственного Эрмитажа, XIV в. ³², миниатюра Иверской рукописи, XIII в. ³³). В одних случаях интерьер контрастирует своими прямыми линиями с развевающимися складками одежд (фреска монастыря Иоанна Богослова на острове Патмосе, XIII в.) ³⁴, создавая чувство гармонии и спокойствия. В других случаях он соответствует сложностью своих форм и богатством орнаментов причудливым изгибам многочисленных драпировок (икона музея Бенаки в Афинах, начало XV в.) ³⁵. В зависимости от смысла, который придает художник своему произведению, изображение мебели варьируется в смысле формы и окраски. Ее строгость и простота, темно-коричневый цвет, грубость широких досок, из которых она сколочена, подчеркивают аскетизм (икона «Троица» Государственного Эрмитажа). Разнообразие орнаментов, украшающих мебель, хрупкость ее форм, многочисленность позолоченных деталей, красно-коричневый колорит указывают на богатство обстановки дома Авраама, радость происходящего в нем события (икона «Троица» музея Бенаки в Афинах). Изображение мебели в целом и ее отдельных предметов индивидуализируется. Интерес к единичному сказывается во всем.

Аналогичные явления происходят в изображении посуды, в сценах трапезы (не только в теме Троицы, но и в темах Тайной вечери, Брака в Кане Галилейской). Простого, количественного увеличения посуды не наблю-

³¹ Слово «мебель» в данном случае применяется для обозначения таких деталей интерьера, как седалища, скамьи, подножия.

³² Инвентарный номер Государственного Эрмитажа J I, размер 53×35. См. В. Д. Лихачева. Роль бытовых реалий и натюрморта в иконе «Троица» Государственного Эрмитажа. — ВВ, XXVI, 1965.

³³ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 248.

³⁴ S. Orlandos. Fresques byzantines du monastere de Patmos. — «Cahiers archéologiques», XII, 1962, fig. 7.

³⁵ A. Grabar. Byzantine painting. Geneva, 1953, p. 192.

дается. Но предметы, которые ранее расставлялись на плоскости стола случайно, для заполнения места, теперь композиционно объединяются. Художник учитывает их форму, окраску, размеры. Он руководствуется принципами геометрической симметрии или асимметрии, равновесия масс. Часто вводятся компоненты, несущие объединительные функции, — ножи и овощи. Овощи не упоминаются в библейском тексте сюжетов, связанных с трапезой. Они не имеют и символического значения. Они появляются в сценах трапезы только при Палеологах, играя чисто художественную роль. Изображение предметов «мертвой природы» не только подчиняется общей композиции всего произведения, как ранее, но вырабатывает внутри себя собственную композицию, внутренне уравновешенную. Таким образом, в пределах композиционного целого возникает микрокомпозиция предметов на столе, которую мы вправе назвать натюрмортом.

Как и всякое явление в искусстве, понятие натюрморта исторично. Естественно, что византийский натюрморт отличается от голландского XVII в. Этим термином мы называем появившуюся при Палеологах единую целостную и индивидуализированную композицию предметов на столе, которой не было ранее в искусстве и возникновение которой весьма существенно для живописного стиля той эпохи.

Аналогичное палеологовскому искусству явление совершается в те же века в итальянской живописи. Ш. Толнай³⁶ рассматривает возникновение натюрморта в искусстве Возрождения на примере украшения ниши капеллы, служащей для хранения предметов, употребившихся во время мессы. В этой нише нередко в технике фрески показывали разнообразные сосуды. Первоначально, как в Санта-Мария Маджоре в Тоскане (XI—XII вв.), предметы изображали, не учитывая их расположения в пространстве и их объема. Но это уже было первое после античного искусства появление натюрморта, отмеченное стремлением объединить предметы, хотя еще только на основе геометрического принципа. Одновременно с итальянской живописью и в византийском искусстве происходит подобное же явление.

Формы мебели и бытовых предметов, изображенных в палеологовских памятниках, взяты непосредственно из жизни. Они соответствуют тем описаниям посуды и мебели, которые имеются у византийских авторов. Многие из сосудов напоминают предметы византийской утвари, которые находят при археологических раскопках.

Появляется также более свободное, чем ранее, отношение к образцам³⁷, что особенно ярко свидетельствует об ослаблении канона, о его превращении в условие изображения, направляющее, но не ограничивающее художника.

Икона Государственного Эрмитажа «Рождество Иоанна Предтечи»³⁸ служит примером того, как свободно и смело палеологовские художники применяют один и тот же образец для разных сюжетов.

В этой иконе имеется ряд отступлений от первоначального иконографического канона. Центр произведения занят изображением стола и натюрморта на нем. Момент омовения новорожденного не представлен. Эти особенности можно объяснить, если обратиться к двум произведениям на тему Рождества Богоматери.

³⁶ Ch. de Tolnay. Postilla sulle origini della natura morta moderna. — «Rivista d'arte», XI, 1961—1962.

³⁷ О роли образцов в Византии см. R. Oertel. Wandmalerei und Zeichnung in Italien.

³⁸ Инвентарный номер Государственного Эрмитажа J 456, размер иконы 65×63. См. В. Д. Лихачева. Икона «Рождество Иоанна Предтечи» Эрмитажа и иконы «Рождество Богоматери» Баварского музея и Синайского монастыря. — Известия на институте за искусствознание, т. XIII. София, 1969.

Иконографическая и стилистическая близость Эрмитажной иконы Рождества Иоанна Предтечи и икон Рождества Богоматери Баварского музея в Мюнхене³⁹ и Синайского монастыря св. Екатерины⁴⁰ указывают на то, что они были выполнены по одному образцу. Все три иконы относятся к середине XV в. Эту датировку подтверждает четкое композиционное построение, сухость трактовки, подчеркнутая роль линии, любовь к локальным цветовым пятнам. На это же указывает изящный рисунок фигур, точная разработка деталей, умелое и верное изображение сложных поворотов тел, тонкая обработка ликов, свежесть и яркость цвета. Краски икон мажорны и разнообразны. В иконах Рождества Богоматери, как и в Эрмитажном произведении, центр занят изображением стола с натюрмортом на нем и отсутствует момент омовения. Очевидно, иконописная композиция Рождества Богоматери, появившаяся в XV в., была применена для редко встречаемой темы Рождества Иоанна Предтечи. Канон настолько ослабел, что как бы оторвался от связанного с ним сюжета. Он не исчез, но утратил прежнее значение.

То обстоятельство, что художник легко переносит, за исключением незначительных деталей, иконографическую композицию из одного сюжета в другой, можно объяснить следующим образом. Как уже отмечалось, центр икон Рождества Богоматери и Иоанна Предтечи занимает большой стол с многочисленными сосудами и чашами на нем. Все персонажи располагаются вокруг стола. Поэтому момент рождения отодвигается на второй план эпизодом угощения. Этим объясняется и отсутствие сцены омовения. Внимание, которое уделяется столу с предметами на нем, оправдано стилем палеологовского искусства, для которого характерна любовь к бытовым деталям. Впервые сложившийся в это время натюрморт привлек внимание иконописца, писавшего икону «Рождество Иоанна Предтечи», и он поместил его в центре композиции, выполнив свое произведение по иконографическому образцу икон Рождества Богоматери. Во всех иконах основным является момент праздничного пира, поэтому так близки эти три произведения на разные темы.

Применение общего образца для разных сюжетов свидетельствует об ослаблении роли канонических ограничений при Палеологах. Канон теряет свой сакральный характер и становится схемой, помогающей художнику найти необходимую композицию. Это явление весьма примечательно для византийского искусства, в котором следование иконописным образцам было всегда строго обязательным.

Ряд приведенных примеров показывает, что, за редкими исключениями, в палеологовском искусстве, в частности в живописи, иконографический канон и стиль вступают в особое взаимодействие, основанное на противоречии. Стиль живописи с его эмоциональной окраской и интересом к жанровым моментам, с его более свободной, чем ранее, манерой письма, с его точным и легким рисунком приводит к переменам в каноне. Изменения в сложившихся с XI в. канонических композициях осуществляются за счет интереса к пейзажу и архитектуре, за счет изменения функций бытовых реалий, в том числе сложения натюрморта. Об ослаблении канона свидетельствует как появление в этот период иллюстраций, расширяющих деятельность миниатюриста, так и свободное обращение с образцами. Изменения в стиле, а затем и в каноне приводят к нарастанию живописных элементов в искусстве. То, что победа всегда остается на стороне стиля, ука-

³⁹ *H. Graf*. Katalog der romanischen Altertümer des Bayerischen Nationalmuseum, Bd. V. 1890, S. 59, f. 390; *O. Wulff*, *M. Alpatoff*. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925, S. 144; *W. Felicetti-Liebensfels*. Geschichte der byzantische Ikonenmalerei. Lausanne, 1956, Taf. 126 A; «L'art byzantin, art europeen». — «9-ème exposition du Conseil de l'Europe», p. 252, n. 195.

⁴⁰ *Γ. καὶ Μ. Σαρητόλου*. *Op. cit.*, τ. Β'. 'Αθήναι, 1958, σελ. 206, εικ. 236 (нижнюю часть иконы занимает сцена Введения Марии во храм).

зывает на стремление византийского искусства к более верному и точному воспроизведению реальной действительности.

Вопрос о появлении черт правдивости в палеологовской живописи представляется чрезвычайно важным для истории искусства. Сохранившиеся до наших дней произведения византийских художников связаны почти исключительно с религиозной тематикой. Отсюда существование строгих канонов, иконографических образцов, которые, несомненно, сковывали художников⁴¹. Устойчивость и сила, присущие этим многочисленным ограничениям, повышают значение победы, которую одерживает над ними живописный стиль искусства Палеологов. Причины и средства увеличения роли реалий, характер их функции не были до сих пор затронуты в искусствоведческой литературе, как и вопрос о взаимоотношении стилистических и иконографических признаков. В тесной связи с этим находится и индивидуализация изображаемого. В конце художник ищет общее, повторяющееся. «Знак» существует только постольку, поскольку он всегда одинаков. В живописном же изображении художник отыскивает индивидуальное и единичное. Соответственно происходит и индивидуализация самого художника: изображения одного и того же сюжета все более и более разнятся между собой. Так образительное палеологовское искусство отражает первые шаги раскрепощения личности.

Ослабление значения иконографического канона свидетельствует об элементах секуляризации искусства XIII—XV вв., сказывавшейся пока в церковных сюжетах, ибо светские еще не возникли. Церковные сюжеты стали трактоваться более свободно и живописно, с попыткой создать иллюзию действительности. В византийском искусстве, таким образом, начиная с XIII в. возникали черты проторенессансного характера. Процесс их нарастания, однако, был грубо прерван завоеваниями турок.

Явления, аналогичные тем, которые возникают в XIII—XV вв. в живописи, можно найти и в литературных и исторических сочинениях палеологовского времени, претерпевших изменения и в форме и в содержании. Новые черты, появляющиеся: в греческой агиографии (жития Григория Синаита, Григория Паламы, Ромила) и в исторических сочинениях Иоанна Кантакузина и Никифора Григоры, связаны с интересом к природе, быту и внутреннему миру героев⁴².

Новому стилю, характеризующему искусство и литературу времени Палеологов, соответствует новый этап в развитии византийской эстетики. Теоретики этого времени видели в иконе не только средство проповеди христианского учения, но и произведение искусства. Они анализировали композицию икон, эмоциональное их содержание, гармонию цвета. Характерным примером такого рода разбора икон является «Экфрасис» Иоанна Евгеника. В этом сочинении автор описывает современные ему (первая половина XV в.) многофигурные иконы⁴³.

Впервые те черты, которые появились в это время в стиле живописи, находят объяснение в теоретических работах. Одним из выдающихся теоретиков искусства был Феодор Метохит. В 1328 г. он писал относительно гармонии в живописи, сравнивая ее с музыкой в своем сочинении *Ἑπομνηματισμοί*: «Не может быть гармонии среди музыкальных инструментов, они не могут соединиться в симфонию, если все звуки струн идентичны, производятся на одинаковой высоте и одновременны». Не может быть «ритмичного

⁴¹ O. Denys de Fourn. Manuel d'icographie chrétienne.

⁴² К. Радченко. Религиозное и литературное движение в Болгарии в эпоху перед турецким завоеванием. Киев, 1898, стр. 260, 264, 265, 267, 268; А. П. Рудаков. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М., 1917.

⁴³ A. Xungoroulos. Les Icones portatives. L'art byzantin, art européen. — 9-ème exposition du conseil de l'Europe, p. 232.

и музыкального порядка, пока нет различия отдельных частей»⁴⁴. Этот интерес в эстетике к вопросу о единстве и разнообразии связан с тем, что живописец создавал свои произведения, опираясь на принцип, согласно которому от многообразия оттенков цвета зависит глубина колористического единства произведения. Так как гармония цвета характеризует живопись этой эпохи, центральной проблемой эстетики стал вопрос о разнообразии и единстве⁴⁵ и об индивидуализации изображения.

При Палеологах писатели подробно описывали памятники искусства⁴⁶. Мануил Филл посвятил ряд поэтических эпиграмм произведениям живописи, архитектуры, прикладного искусства, разбору их иконографии⁴⁷.

Развитие эстетической мысли и литературы оказывало, несомненно, воздействие на эволюцию искусства, которое в свою очередь влияло на эстетику, философию, литературу.

Итак, в целом движение византийского изобразительного искусства при Палеологах совершается в сторону усиления живописного начала, в направлении постепенной секуляризации и усилении интереса к человеческой личности, к индивидуализации изображения, а вслед за тем и к индивидуализации творчества художника. Этот сложный и неровный, но органический и закономерный процесс имел предренессансный характер и проявился не только в живописи, но и в культуре в целом.

Противоречивость во взаимоотношении иконографического канона и художественного стиля характерна не только для палеологовской живописи, но и для всего византийского искусства во все века его существования. Если в XIII—XV вв. стиль побеждает канон, то в предшествующее время, особенно при Комнинах, канон определял стиль искусства.

Таким образом, выяснение законов взаимодействия стиля и канона может служить не только для датировки памятников, но и для правильной оценки их духовного и эстетического смысла.

⁴⁴ Θεόδωρος δ Μετοχίτης. Ὑπομνηματισμοὶ καὶ σημειώσεις γνομικάι, ed. G. Müller, Th. Kiessling. Lipsiae, 1821, S. 633.

⁴⁵ G. Mathew. Byzantine Aesthetics, p. 160.

⁴⁶ Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin, v. II, p. 739.

⁴⁷ K. Krumbacher. Geschichte der byzantinischen Litteratur. München, 1897, S. 777.