

О.С. ПОПОВА

**НОВЫЙ ЗАВЕТ С ПСАЛТИРЬЮ:
ГРЕЧЕСКИЙ КОДЕКС ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIV в.
ИЗ СИНОДАЛЬНОЙ БИБЛИОТЕКИ (Гр. 407)**

Греческий пергаментный манускрипт из бывшей Синодальной библиотеки (№ 407)¹ (теперь в Гос. Историческом музее)² содержит тексты четырех Евангелий, Деяний и Посланий Апостолов, Апокалипсиса, Псалтири, а также десяти избранных гимнов, или благодарственных песней богу, воспетых лицами Ветхого и Нового Завета. Это — песни Исайи, Ионы, Богоматери, Захарии — отца Иоанна Предтечи, две песни Моисея, Анны — матери пророка Самуила, две песни трех иудейских отроков, брошенных царем Навуходоносором в огненную печь, и песнь Аввакума.

Рукопись иллюстрирована 26-ю миниатюрами³. Восемь из них приходятся на евангелия (4-евангелиста и 4 их символа); шесть — на книги апостолов (Лука — перед Деяниями; Иаков, Петр, Иоанн, Иуда и Павел — перед посланиями каждого из них), одна — перед Апокалипсисом (Иоанн Богослов на Патмосе), одна — перед Псалтирью (царь Давид). Десять последних миниатюр — это иллюстрации к гимнам-молитвам, помещенным после псалмов. Они изображают либо слагателей и певцов этих гимнов (таковы Исайя, Захария, Анна, Аввакум), либо сцены, возвеличивающие событие, которому посвящен гимн (таковы Иоана, исходящий из чрева кита; Моисей, получающий заповеи на Синае и Потопление египетского войска, — иллюстрации к двум песням Моисея; таковы две композиции, прославляющие иудейских отроков; такова Встреча Марии и Елизаветы, — событие, во время которого Богоматерь произнесла свой знаменитый гимн "Величит душа моя Господа" (Лука, I. 46–55).

¹ Основные описания рукописи см.: *Архимандрит Савва*. Указатель для обозрения Московской патриаршей (ныне синодальной) библиотеки. М., 1855. № 380. С. 51; *Архимандрит Владимир*. Систематическое описание рукописей Московской синодальной (патриаршей) библиотеки. М., 1894. Т. 1: Рукописи греческие. № 25. С. 27–29; *Treu K.* Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR. В., 1966. S. 258–260.

² Неизвестно, когда и откуда эта рукопись попала в Россию. В 1631 г. она была уже в ризнице патриарха Филарета (ум. в 1634 г.). См.: *Фонкич Б.Л.* Греческо-русские культурные связи в XV–XVII вв. М., 1977. С. 68–69.

³ Лит. о Миниатюрах рукописи см.: Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке. М., 1865. Т. 3. Таб. 11–26; *Alpatoff M.* A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow // *The Art Bulletin*. 1930. Vol. XIII, September. P. 207–218; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 224; М., 1948. Т. 2. Табл. 314–317 (перизд.: 1986. Т. 1. С. 167. Т. 2. Таб. 524–533); *Лазарев В.Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 26, 34, таб. 5а (то же на нем. яз.: *Wien-München*, 1986. S. 25, 250 N 97, Fig. 5); *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Milano, 1967. P. 371. Fig. 509–517; *Bilting H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 4, 37, 70; *Idem.* Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar im Cambridge // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1975. Bd. 38. S. 231–244, Taf. 11; *Demus O.* The Style of the Kariye Diami and Its Place in the Development of Palaeologan Art // *The Kariye Diami*. Princeton, 1975. 4. P. 154; *Spatharakis J.* The Left-Handed Evangelist: A Contribution to Palaeologan Iconography. L., 1988. P. 46. Fig. 91.

Рукопись представляет собой книжечку очень маленького формата (величина листов — 16,8 X 12,8) и при этом весьма толстую (около 500 листов; точно — 493 с текстом + 20 пустых), так как состав текстов в ней обширный. По облику это почти кубическая форма, что для перелистывания неудобно и что вызвано явно каким-то индивидуальным вкусом и заказом. Очевидно, владелец хотел иметь книгу, содержащую основные, каждодневно читаемые священные тексты в миниатюрном, изящном, как мы сказали бы сейчас — карманном издании. Несомненно, не была предназначена для церковной службы, но принадлежала частному лицу. К тому же она написана так называемым "гуманистическим письмом"⁴ — специальным почерком, которым было принято переписывать тексты античных авторов, но отнюдь не литургические книги. Написание таким письмом Нового Завета и Псалтири — случай редчайший в практике византийских писцов.

Весь текст, кроме предисловия, написан двумя людьми; оба — профессиональные писцы, однако роль их — неодинакова. Тот, что переписал почти весь текст — настоящий виртуоз. Он сумел написать этот манускрипт мельчайшими буквами, приспособленными к неординарно малому формату книги. Индивидуальные особенности его почерка близки (по определению Б.Л. Фонкича) к знаменитому скрипторию Плануда—Триклиния, писцы которого были учеными-филологами, работавшими в начале XIV в. в Константинополе и Фессалониках. Второй писец, помощник или ученик, пишет чуть крупнее и обычнее. Палеографические приметы его почерка относятся к тому же времени. Этому писцу были поручены только краткие тексты предисловий к каждой главе, объясняющие содержание.

Итак, оба писца принадлежали к образованной филологической среде первых десятилетий XIV в., периода Палеологовского Ренессанса. Заказчиком рукописи мог быть только состоятельный и культурный человек, раз он имел возможность и желание обратиться именно к таким неординарным переписчикам. Этот человек явно имел классические вкусы, так как захотел, чтобы даже книга священных текстов, которой он пользовался, была бы написана шрифтом, предназначенным для сочинений древних авторов.

Можно сказать, что такой манускрипт достоин был бы принадлежать знаменитому эрудиту, литератору и ученому Федору Метохиту, или даже самому императору-меценату Андронику II Палеологу. Разумеется, это только образное и достаточно фантастическое предположение. Настоящего владельца книги мы, к сожалению, не знаем. Но если это был даже и не столь известный человек, все же среда, к которой он принадлежал, очевидна. Это круг ученой элиты эпохи так называемого палеологовского расцвета.

Кажется, все это могло бы уточнить время создания рукописи как первую четверть, или максимум, первую треть XIV в. (по определению Б.Л. Фонкича — 20—30-е годы, с преимущественной возможностью на первые и упоминанием вторых лишь для большей осторожности). Между тем, все истории искусства, которые интересовались этим манускриптом (М.В. Алпатов, В.Н. Лазарев, Х.Г. Белтинг, датировали его миниатюры серединой XIV в.⁵ Впрочем, именно и только миниатюры, ибо саму рукопись никто из них не изучал⁶. Казалось бы, разница в несколько десятилетий (20—30-е или 50—60-е годы) очень мала при рассмотрении культуры столь далекой эпохи. Между тем для XIV в., и особенно для первой его половины — это не так. На протяжении 30-х годов явственно проступают очертания кризиса. Нарушается гармония, более или менее оп-

⁴ Весь палеографический анализ рукописи проведен Б.Л. Фонкичем, за что сердечно его благодарю.

⁵ О. Демус дает даже более позднюю дату — 3-я четверть XIV в. (!). См. примеч. 3.

⁶ Во всех описаниях (см. примеч. 1) рукопись датирована XII в., поэтому историки искусства (примеч. 3) считали, что миниатюры сделаны позже, чем сам манускрипт. Первым такое суждение высказал М.В. Алпатов (см. примеч. 3). Между тем они созданы одновременно. (Впервые рукопись датирована правильно XIV в. (с более тонкой атрибуцией к первой его трети) Б.Л. Фонкичем (работа не опубликована, ссылаясь на устную его консультацию).

ределявшая перед этим соотношение культуры и духовной жизни, и, соответственно, самую атмосферу культуры. 30-е и особенно 40-е годы — это резкая кризисная ситуация. Напротив, уже в 50-е и тем более 60-е годы — вновь происходит стабилизация церковной и даже государственной жизни, и одновременно — новое возрождение искусства. Начало ему положила победа на церковном соборе 1351 г. Григория Паламы и последовавший за этим расцвет исихастской духовности. В результате в искусстве устанавливается позитивный идеал, ясно читаемая теологическая и нравственная программа образа, символическая осознанность стиля. Несолько упрощая процесс, можно сказать, что в течение первой половины и середины XIV в. византийское искусство пережило три достаточно разных состояния и дважды сделало довольно крутые повороты: от классицизма первых десятилетий к дестабилизации 30–40-х годов и после этого — снова к обретению равновесия, впрочем, совсем иного, чем в начале века, основанного теперь на примате двуховного. В начале этого процесса — искусство типа Кахрие Джамии; в конце — образы типа иконы "Христа Пантократора" 1363 г. из Эрмитажа, фресок монастыря Пантократора на Афоне (60-е годы), Перивленты в Мистре (60-е годы), "Црквата" в Иваново (50-е годы).

Обычно принятые градации в византийской живописи первой половины XIV в. на Палеологовский Ренессанс и все остальное, подразумеваемое под понятием "около середины века" или "эпоха застоя"⁷, представляются слишком неточными. Середину века вернее было бы назвать временем еще одного подъема в искусстве. А вот предшествующие 30–40-е годы — это период больших волнений, когда в искусстве создаются образы возбужденные, даже экзальтированные, когда причудливо смешиваются, как бы перепутываются, весьма разные черты стиля.

Синодальный кодекс № 407 относится именно к этому периоду. Атрибуцию середины века, выдвинутую историками искусства, мы вынуждены решительно отклонить. В датировке, предложенной данными палеографии, выбираем самый поздний возможный момент, т.е. 30-е годы.

Прежде чем рассматривать миниатюры, отметим еще две особенности рукописи, которые могут что-то косвенно рассказать об истории ее создания.

1. Все орнаменты — таблицы канонов и заставки, незакончены, причем работа над ними как бы спешно, в какой-то момент брошена: все они в разной стадии завершенности. Для одних сделан только рисунок, в других проложено золото, в третьих частично нанесены краски. Между тем, манускрипт — такого высокого качества, что небрежностью этот факт объяснить невозможно. Явно какое-то событие оборвало работу над ним. К счастью, это произошло, когда все его миниатюры уже были созданы, как и написан весь текст. Не повезло только орнаментам.

2. Предисловие к рукописи, занимающее первые 20 листов, сделано позже изготовления манускрипта. Палеографические приметы относят этот текст, по определению Б.Л. Фонкича, к середине века или даже точнее — к 60-м его годам. Значит, к работе над книгой вернулись спустя 2–3 десятилетия после ее замысла. Разумеется, ее очень ценили. Вероятно, новый ее владетель, человек уже другого поколения (во всяком случае таковым был ее новый, третий писец), принадлежал опять же к родовитому столичному обществу, так как почерк исполнителя предисловия близок автографам Иоасафа, т.е. Иоанна Кантакузина и писцов его круга. Возможно, в течение всех этих десятилетий манускрипт находился в библиотеке какого-то знатного дома. Уже не царского ли? Не гражданская ли война 40-х годов оборвала работу над ним? Или, быть может, смена власти и, тем самым, отсутствие интереса заказчика? Впрочем, соблазнительных, но недоказуемых исторических фантазий может пройти немало.

После всех этих предварительных сообщений рассмотрим миниатюры. Их много (как уже говорилось, 26), они распределены в кодексе неравномерно, сгущаясь в его

⁷ Chatzidakis M. Classicisme et tendances copulaires au XIV siècle: Les recherches sur l'évolution du style // Actes du XIV Congrès international des études byzantines. Bucarest, 1971. Bucarest, 1974. T. 1. P. 171–172.

конце, где они иллюстрируют короткие гимны и поэтому размещаются на каждом листе подряд.

Почти все миниатюры занимают полный лист, лишь некоторые сочетаются с 5–6 строками текста. Несмотря на такие исключения, можно сказать, что миниатюры задуманы как полностраничные композиции. Псалтирь с гимнами из этого кодекса по иконографическому составу миниатюр и типу иллюстрирования текста принадлежит к так называемой "аристократической" редакции лицевой Псалтири, как известно, пользовавшейся особой любовью в X в., в период Македонского Ренессанса, и затем – во второй половине XIII в., во времена заметного интереса к классическим моделям прошлого.

Строго говоря, в синодальном кодексе № 407 сами псалмы не иллюстрированы, им только предшествует изображение царя Давида. Миниатюры же относятся не к самой псалтири, а к приложению к ней – избранным гимнам.

При рассмотрении миниатюр сразу бросаются в глаза две манеры. В одной из них, основной, исполнена большая часть иллюстраций. Во второй – только некоторые листы: Встреча Марии и Елизаветы, Три отрока перед Навуходоносором. Три отрока в печи, и, быть может, Моление Анны.

Миниатюры первого типа кажутся более совершенными, листы же второй группы, напротив, более резкими, даже диссонансными. В последних обильно используется яркий красный цвет, причем с минимальными моделировками. Этот густой красный цвет образует крупные плоские поверхности и обладает почти оглушительной активностью. Он не только доминирует в красочной гамме, но нивелирует ее разнообразие. В миниатюрах этой же второй группы встречаются некрасивые лица с крупными, резкими чертами не классического, но характерного типа; в них можно увидеть такие пластически утрированные ракурсы (особенно – сцена с Марией и Елизаветой), что создает не только экспрессию, но более того – дисгармонию. Все это в четырех миниатюрах в конце кодекса, и что интересно, не последних. Завершает книгу молитва пророка Аввакума и, соответственно, его образ, созданный так же, как и все основные изображения.

Можно было бы предположить, что эти четыре листа изготовлены другим художником. Однако при всматривании в иллюстрации манускрипта возникает впечатление, что все они написаны одним человеком. Оно создается при разглядывании самых мелких деталей, буквально мелочей письма, а отнюдь не признаков стиля.

К таким мелочам принадлежит, например, то, как нарисован глаз, бровь и тень под глазом, – единой твердой и беглой линией, без отрыва кисточки от листа. И это во всех миниатюрах, как основной, так и второй манеры. Такая деталь – особенность индивидуального почерка, вроде личной привычки писать ту или иную букву. Вряд ли второй мастер перенимал у главного такие нюансы, оставляя в то же время без внимания более существенные приемы. Поэтому и думаем, что все миниатюры создал один человек.

Вероятнее другое предположение: в художественных мастерских были разные образцы, и к этому времени, к первой половине XIV в., их могло быть много. Да и "живых" образцов, т.е. произведений искусства, находящихся в многочисленных церквях, например, Константинополя, к этому периоду было огромное количество. Художник мог использовать разные образцы одновременно. Думается, это неоднократно практиковалось в искусстве Византии и византийского круга, особенно всех последних его периодов. Можно привести примеры, когда разные художественные манеры встречаются в одном ансамбле и даже в одной композиции, хотя исполнителем был один человек. Произведение при этом сохраняет цельность, если, конечно, оно – не ремесленное изделие. Возможно, такой случай мы имеем и в листах Синодального кодекса.

Миниатюры рукописи, все до единой разные. Образцы и типы никогда не повторяются, даже приемы стиля многократно варьируются. И все же сходство их всех впечатляет больше, чем оригинальность каждого отдельного листа. Все они пронизаны сильной возбуденностью. Она существует как результат весьма различного содержания образов: воодушевления и даже истинного вдохновения (Исайя), острой внутренней на-

пряженности (Иоанн-апостол), а иногда — состояния экзальтации (Иоанн Богослов перед Апокалипсисом). Традиционные для Византии портреты вдумчивых богословов, размышляющих и пишущих, чередуются с образами визионеров, мистиков, духовидцев, застигнутых Божественным видением и изогнувшихся от потрясения в любых, подчас невероятных позах (Аввакум). Во всех этих образах и фигурах почти всегда выражено волнение, иногда — беспокойство, даже тревога, постоянно — отсутствие простоты и уравновешенности.

Для всех миниатюр характерна классическая основа стиля, — такая же, какая была принята во всем искусстве Палеологовского Ренессанса. При этом во всех них — нарушения многих черт классической системы, разного рода отклонения: сгущение, утяжеление чего-то одного и наоборот, облегчение, истончение чего-то другого, словом — диссонансы, художественная аритмия, что нарушает равновесие, обязательное для классической модели.

Суммируя приемы мастера и не вглядываясь в вариации и оттенки его метода и вкуса, воплотившиеся в разных листах, опишем наиболее характерное в созданной им особой художественной образности.

Как говорилось, классическая основа — вот ее стержень. Фигуры стройны, благородно и даже элегантно пропорционированы. Позы, живые и свободные, лишены какой-либо схематичности и заученности. Движения гибкие, жесты эластичны. Фигуры столь пластичны, что легко живут в пространстве. Объемность, округлость их форм близка понятиям скульптурности. Пластика всех открытых частей подчеркнута, а в отдельных случаях — анатомически совершенна. Одежды будто сделаны из гладкой, тяжело скользящей материи. Их обильные складки пластичны так же, как и сами фигуры. Цвет, насыщенный и часто очень плотный, всегда сгармонирован в оттенках. Преобладают характерные византийские гаммы: либо лилово-коричневые с синим, густые и напряженные, либо зелено-голубые, счастливо слившиеся, изобилующие светом и будто источающие гармонию. Световых бликов, лежащих на фигурах, очень много, форма их острая, условная, для Византии тридиционная. Их рисунок, частый и мелкий, такой же, какой был распространен в живописи раннего XIV в. (всего круга Кахрие Джамии). Он призван имитировать непринужденное мелькание света на поверхности материи, при этом приемы его изображения не выходят за рамки принятых в Византии условных символических форм.

Пространство, в котором существуют персонажи, уменьшено и конкретизировано. Его заполняют тумбы, подножия и столы. Все эти предметы — массивны и даже огромны. Иногда они сливаются в какие-то сплошные тяжелые формы, похожие скорее на постройки, чем на мебель. Фигуры оказываются в их окружении, чуть ли не внутри них или, во всяком случае, на фоне их тяжелой и весьма материальной массы, т.е. в небольшом, обозримом пространстве. Даже золото фонов и отсутствие линии почвы не может больше придать столь суженому пространству чувство беспредельности.

И, наконец, еще одна черта: особая ясность художественного языка, отчетливость приемов, леко читаемая его формальная структура, если можно так сказать — пластичность самого художественного мышления и обозримость формальной художественной логики.

Во всех описанных здесь признаках, которые можно было бы умножить, нетрудно увидеть совпадение с художественным кредо искусства Палеологовского Возрождения. И однако с его созданиями миниатюры этой рукописи никогда не спутаешь. Черты, кажется, те же, но явное нарушение меры в их соотношении сообщает им совсем иную интонацию. Как будто утратился центр, главная ось, составлявшая раньше смысл искусства раннего XIV в., — его гармония.

В листах синодального кодекса много такой беспокойной энергии, которая не могла бы наделять композиции Кахрие Джамии. Все предметы не только организуют, но заслоняют пространство. Они эффектно и весьма вешественно развертывают свои широченные поверхности. Их объемы выглядят громоздкими и хаотично наставленными. Пред-

меты часто кажутся "вздыбленными" и почти сталкиваются друг с другом. Массивность, чересчур напористая, зато очень достоверная, теперь едва ли не главный феномен в организации композиции. Она заменяет ритмический порядок форм в живописи Палеологовского Возрождения. Драпировки одежды избыточны, нагромождаются каскадами. Из пышное изобилие и ритмическая страстность придают изображениям чувство драматизма и масштаба. По сравнению с одеяниями фигур в живописи палеологовского Возрождения они выглядят как творение барокко рядом с классицизмом.

Контуры изображений как правило не совпадают с силуэтами самих фигур. Широкие, причудливо раздувающиеся плащи образуют целые "облака", обволакивающие фигуры. Кажется, что евангелисты и апостолы возносятся на них, а не сидят в креслах. Иногда контуры одежд обведены белой полоской света. В результате витиеватые облакоподобные драпировки превращаются в светящуюся ауру, окружающую фигуру. Впрочем, в этой рукописи есть и другой способ передачи одежд и силуэтов. Вместо расширенных контуров — предельно сжатые. Их простые скупые очертания обводят узкие сухие фигуры. Силуэт строг, аскетичен, как бы безволвен. Тот и другой случаи равно удалены от живых поз, мягких драпировок и естественных движений в живописи Кахрие Джами.

Немало диссонансов и в передаче пластики. В основе, как уже говорилось, лежит классическое чувство формы, сочными мазками округленной. Однако в отдельных листах прослеживается утяжеление ее до некоторой грубости; почти материальной; в других — утоньшение до некоторой сухости, почти анемичной. Особенно заметны эти колебания в письме лиц.

Цвет, как и пластика, тоже в основном традиционен и, как говорилось, вполне классичен для византийской живописи. Однако и в нем есть дисгармоничные перепады. Интенсивность его доводится до большой остроты, сочетания тонов — до тревожной нагнетенности, — и это почти во всех миниатюрах. Колорит же двух из них, Иоанна Богослова перед Апокалипсисом и Моисея на Синае, вообще совершенно необычен. Он построен целиком на монохромной тональности. Лилово-коричневый цвет разных оттенков окрашивает и широкие плащи, и уступы скал. Немногие пятна синего не нарушают единство этой сумрачной гаммы. Разнообразие красок природы и жизни отброшено. Еще недавно, только что, оно звучало в ансамбле Кахрие Джами. Уже ни в одной из миниатюр синодального манускрипта нет гармонии и нежности его колорита. Цвет последних гораздо пронзительнее. Однако только в двух из них, о которых идет речь, цвет получает как бы полное очищение, освобождение от земных впечатлений. Его сдержанность призвана соответствовать духовной аскезе. Его необычность — символизировать преображенную жизнь материи. Его глухая напряженность, склонность к чуть фантастическому свечению как нельзя более подходит для выражения мистического состояния духа.

Как известно, такую гамму позже использовал в своих фресках Феофан Грек. Более того, он сделал ее важнейшим средством для создания мистической атмосферы, в которой пребывают его образы. Интересно, что в миниатюрах синодальной рукописи эта особая тональность сообщена самым вдохновенным образам — Иоанну Богослову и Моисею, изображенным в необыкновенный момент Богообщения, находящимся, по сюжету, в личном контакте с Богом.

Ко всему, уже описанному, добавим, что позы и жесты некоторых фигур не только потеряли спокойствие, достойное классики, но прямо-таки кричат и вопиют, крутятся спиралями (Аввакум), ошеломленно распаивают объятия навстречу небу и видению, вжимают голову в плечи от страха и трепета (Иоанн Богослов), нахмуривают брови, пронзают взглядами и напрягают лица столь невообразимо, что они становятся похожи на гротескные маски (Иоанн-апостол); в радостном порыве встречи, похожей на ветер или даже вихрь, буквально сталкиваются головами и как-то странно "вминаются" лицами и носами (Встреча Марии и Елизаветы). Кажется, художника не беспо-

коят преувеличения. Гораздо важнее передать пульсацию, более того, лихорадочный ритм, который пронизывает и человеческие души, и внешние формы мира.

Этому же служит и свет. Часто он имеет вид слишком беспокойных бликов, волнующих и будоражащих форму. Иногда он насыщает материю столь обильно, что как бы ослепляет ее, подобно тому, как было в живописи второй половины XII в., в период сильнейшей спиритуализации образов и стиля, вплоть до маньеристического повышения всех возможностей последнего. Иногда свет охватывает контуры, делает тем самым фигуру окруженной сиянием (апостол Петр). В целом можно сказать, что энергия света и, интерес к его вариациям превышают практику мастеров Кахрие Джами.

Еще одна особенность этих миниатюр. В некоторых листах масштаб фигур — очень крупный, и образы имеют величественную монументальность. Особенно в композициях с Иоанном Богословом и Моисеем. Оба они — не в горах, среди скал, не на фоне их уступов и пещер, как представлялось обычно. Оба — на самой вершине, кругом и впереди — только золотое небо и Божественный свет, горы же — где-то внизу, за пределами композиции, они даже не видны. Возрождения не имеют никакого оттенка литературности и сценичности, столь популярных в Кахрие Джами. Напротив, своей аскезой и концентрированной простотой они обретают характер особо значительного действия. Мистический смысл сюжетов сочетается с композиционным величием (и все это — при очень маленьком формате листов!).

Камерное искусство Палеологовского Ренессанса таких свойств не знало. Судя по синодальному кодексу, кажется, что уже через одно-полтора десятилетия, т.е. чуть-чуть позже, искусство теряет вкус к красоте античного типа и к приближенному, легко обозримому масштабу, сосредотачивается на духовном смысле и возвращается к своему религиозному назначению. По этому пути оно будет идти большую часть оставшейся ему творческой жизни.

Число устойчивых классических черт, равно как и новаций в миниатюрах синодального кодекса можно увеличить. Однако и уже описанного достаточно, чтобы ощутить смешанный, переходный характер этого искусства. В вариациях его образов проступает сложный и страстный характер эпохи.

Новых по отношению к палеологовскому Возрождению понятий не только много, но они явно преобладают. Правда, быть может, не количественно. Но они столь резко вторгаются в классическую художественную структуру, что сильно заслоняют ее. Миниатюры, созданные так близко по времени к Палеологовскому Ренессансу, представляют собой по существу уже антиклассическое явление. Множество нитей ведут от него к живописи второй половины XIV в., причем к разным граням и возможностям последней. Хочется подчеркнуть, что уже на исходе Палеологовского Возрождения образовалась весьма концентрированная закуска последующего византийского искусства XIV в.

Однако, это отдельная тема, и в замысел данной статьи она не входит. Для нас важно другое: проследить истоки новшеств, которые так очевидны в миниатюрах синодального кодекса. Оказывается, некоторые из них существовали уже в живописи первой четверти XIV в., но были там рассеяны среди образов и приемов совсем иногда характера никогда не определяли атмосферу целого. Однако, если всмотреться, их было довольно много. Отметим некоторые.

Они заметны в характере типов и образов. Даже учитывая, что искусство раннего XIV в. было на редкость для Византии психологизировано, что допустимая шкала индивидуализированных характеристик была довольно велика, все же некоторые образы явно не координируются с понятиями палеологовского Возрождения.

Отцы церкви в расписии Богородицы Левишки (ок. 1310–1313)⁸ впечатляют мощной и весьма экзальтированной энергией. У них аффектированные ракурсы, асимметричные лица, удлинненные головы, вдохновенные взоры, кривящиеся абрисы лиц, силь-

⁸ Панић Д., Бабић Г. Богородица Левишка. Београд, 1975. Табл. V–VII.

ная, даже избыточная и при этом деформированная пластика. Главное в их образах — мистическая приподнятость духа, т.е. то, что классике по существу инородно. Художественный язык с точки зрения классической меры полон неправильностей. Однако целое убедительно и обладает значительным, даже великим масштабом явления. Похожие образы есть в росписях Жичи (1309—1316)⁹ и Грачаницы (1318—1321)¹⁰. Таким типам, характеристикам, усиленно и несколько гротескно одухотворенным, близок апостол Иоанн из синодального кодекса № 407.

Вообще, во многих живописных ансамблях палеологовского Ренессанса, возникших и в Константинополе, и в Македонии, и в Сербии, нередко встречаются образы, противоречащие основным установкам этого искусства, и тем не менее в контексте его уживающиеся. Именно они, чем-либо выпадающие из основной эстетической программы, часто сходны с миниатюрами нашей рукописи.

Апостолы из "Успения" в Кральевой церкви (1313)¹¹, при всей гармоничной и даже эстетизированной красоте поз, тканей, всех ритмов, — как-то странно, нервно улыбаются, почти точь в точь, как евангелист Иоанн из синодального кодекса. Лица апостолов благодаря этому имеют многозначное, сложное выражение — скорби и радости, печали и света, слез и улыбки одновременно, что подходит сюжету и выражает его на редкость адекватно.

Весь ансамбль этой церкви отличается особо подчеркнутыми, идеальными мерой и вкусом палеологовской классики. Образы же апостолов в "Успении", вполне вписываясь в атмосферу этого ансамбля, тем не менее обладают и еще чем-то дополнительным, эмоционально экстаическим, что лишает гармонии черты их лиц, вызывает на устах как бы недоуменную, чуть растерянную улыбку. В образах Кральевой церкви такая тема раскрыта с психологическим и душевным правдоподобием. В образе евангелиста Иоанна из Синодальной рукописи — иначе: тема экстаза связана с духовидческой озаренностью, видением, светом. Внешне же асимметрия, антиклассичность лиц во фреске и миниатюре — похожи.

Из всех изображений синодального манускрипта всего более поражает лист с Иоанном Богословом перед Апокалипсисом. Это, несомненно, самый мистический образ, созданный художником. Наверное, не случайно из всех текстов Нового и Ветхого Заветов, соединенных в рукописи, он предваряет именно Апокалипсис.

Тип лица отличается от Иоанна — автора евангелия и Иоанна — автора апостольских посланий, и дело не только в возрасте, хотя в образе Иоанна Богослова специально подчеркнуто старчество. Впрочем, Иоанн-апостол тоже изображен как старый человек, но различие их типов лица и характеристик велико.

В обоих первых изображениях Иоанна — яркая портретная индивидуальность, крупные черты, энергичная пластика, взволнованные, вдохновенные и в конечном результате сияющие лица. У Иоанна, видящего апокалиптические видения другой облик, без столь эффективной внешней характеристики, наоборот, физиогномически менее приметный, и при этом совершенно пронзительный. Аскетичное лицо с высоким морщинистым лбом и небольшими глазами, узкими, как щели, запавшими, провалившимися, едва видными из-под слишком нависающих бровей. Взгляд — остро-свяряющий, как бы насковозь видящий, внушающий трепет. Никакой светлой озаренности, как в двух других портретах Иоанна. Напротив, тяжесть, гнет, пророческое знание будущих испытаний. Конечно, можно сказать, что есть в этом облике исключительная по удаче адекватность историческому образу творца Апокалипсиса. В этом — личное чутье художника, отсутствие скованности предшествующей традицией. В этом, пожалуй, — атмосфера культуры Палеологовского Ренессанса. Но этого сказать недостаточно. В образе

⁹ *Кашанин М., Бошкович Дж., Мишович П.* Жича. Београд, 1969. С. 137.

¹⁰ *Тодић Б.* Грачаница. Спикарство. Београд; Приштина, 1988. Т. 20.

¹¹ *Бабић Г., Корач В., Нирковић С.* Студеница. Београд, 1986. С. 120; *Бабић Г.* Кральева црква у Студеници. Београд, 1987. С. 50. Табл. XIX.

столь же, если не еще больше, притягивает обобщенность типа, у которого впереди в искусстве — большая жизнь.

Это — тип отшельника, аскета, с запрятанными или преодоленными эмоциями, молчаливый, взглядывающийся, вслушивающийся, подчиняющийся ему одному видимым образам и слышим голосам. Созерцатель, пустынный, совсем ушедший от красоты и суеты мира, с неэффективной, ничем наружным не привлекательной, как бы "спрятанной" внешностью, будто "отказывающийся" от выразительного лица — портрета, столь любимого во все века в Византии, наоборот, скрывающий его под густыми зарослями бровей и однообразно-коричневым, бескровным и бескрасочным цветовым покровом. Подобный тип образа, как нельзя удачнее соответствующий понятиям об исихасте XIV в., варьировали и повторяли художники второй половины XIV в., и среди них острее и оригинальнее всех Феофан Грек. Начало же такого образа, как увидим, много раньше, уже в десятилетия Палеологовского Ренессанса.

Цельность эстетической программы и красота классического стиля искусства начала XIV в. широко известны и не случайно оказались столь привлекательными для исследователей. Описанию феномена позднего византийского Возрождения посвящено много прекрасных страниц. Палеологовский классицизм был по заслугам воспет и воспевается донныне. Вместе с этим, и, возможно, как результат этой очарованности византийской классикой, "византийской античностью", совсем в тени, а чаще всего и вовсе незамеченными оказываются в исследованиях другие, боковые явления и образы в искусстве этого времени¹².

Такие образы есть даже в самых программных ансамблях эпохи — Кахрие Джамии и Фетие Джамии, например, Давид Фессалоникский из Параклесиона монастыря Хора¹³. Небольшая, узкая фигура аскета-столпника. Приглушенная, стремящаяся к монохромности гамма. Длинное сухое бескрасочное лицо. Маленькие, "шелевидные", глубоко посаженные глаза. Самопогруженный взгляд. Никакого внешнего движения. Тишина, молчание, замкнутость. Малая видность и даже малая заметность образа, помещенного, кстати, в углу, на самом теневом невыигрышном месте. Не только отсутствие каких-либо эффектов, которыми так щедро изобилует весь ансамбль Кахрие Джамии, но как бы специально наоборот, неприметность образа. Тип лица Давида Фессалоникского — молчащего старца, погруженного в созерцание, — похож на Ионна Богослова в синодальном кодексе.

Столпник Давид — не единственный персонаж с таким внутренним содержанием в галерее образов раннего XIV в.; их целый ряд, например, Феофан и Козьма гимногри-

¹² Именно так вопрос ставился для истории собственно византийского общества раннего XIV в., вопрос о существовании одновременно и совершенно рядом спиритуалистического и классического направлений. См.: *Meyendorff J. Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries // Art et Société a Byzance sous les Paleologues. Venise, 1971. P. 53–71; The Kariye Djami. Princeton, 1975. 4. P. 95–106.* Между тем в истории искусства вопрос так не ставился никогда. Казалось бы, В.Н. Лазарев, заметил сходство образов Феофана Грека с некоторыми образами Кахрие Джамии, например, с головой Адама во фреске "Сошествие во ад" (*Лазарев В.Н. Феофан Грек. М., 1961. Табл. 1*), так как именно с этого Фрагмента удачно начинается альбом репродукций к его монографии о Феофане. Однако интерпретация этого явления у В.Н. Лазарева совсем иная. Такие образы из Кахрие Джамии, как Адам, или даже как Давид Фессалоникский (Там же. Табл. 66), служат для него примером "живописного" раннепалеологовского стиля; никаких признаков спиритуализма в них он не отмечает. Феофан Грек для него — последний представитель раннепалеологовского искусства, несвоевременный, "запоздалый цветок на иссохшей ниве византийской художественной культуры" (второй половины XIV в. — *О.П.*) (Там же. С. 30). Мы считаем такие суждения полным заблуждением и объясняем эти явления прямо противоположным образом: искусство Феофана Грека, мистика и, вероятнее всего, исихаста, совершенно адекватно и идейным, и живописным установкам его эпохи. Действительно имеющееся сходство его образов с целым рядом образов и Кахрие Джамии, и других произведений раннего XIV в. объяснимо тем, что уже в искусстве эпохи Палеологовского Ренессанса существовали весьма аскетические и даже мистические образы, соответствовавшие спиритуалистическим тенденциям в духовной жизни.

¹³ *Underwood P. The Kariye Djami. N.Y., 1966. 3. N 260. P. 506–507.*

фы из Параклесиона Кахрие Джами¹⁴; вдова из "Воскрешения сына вдовицы" (оттуда же¹⁵); длиннородые святые старцы из Фетие Джами¹⁶.

Мы не будем перечислять и характеризовать все возможные варианты сходного типа. Важно только отметить, что такие качества, как ретроспективизм, любовь к классике, утонченный эстетизм, увлечение интеллектуальным и артистическим, хотя и явно доминировали в искусстве Палеологовского Возрождения, но при этом не составляли его единственного содержания. Рядом с образами, вызванными к жизни всеми этими понятиями, жили художественные создания, порожденные иным образом мыслей, возникшие как бы даже не в сфере культуры, а в кругу религиозных духовных поисков. Можно только поражаться, как мирно, хотя и несколько поверхностно, все это сосуществовало в первой четверти XIV в.

Проследим далее, хотя бы кратко, другие особенности миниатюр синодального кодекса, имеющие аналогии в живописи раннего XIV в. и при этом антиклассические по своей природе.

Среди типов — это характерные лица, далекие от идеальной модели, с тяжелыми чертами, острыми или толстыми носами, с резкими, иногда гротескными профилями, — такие, как отроки в огненной печи, Давид, Захария, даже Мария и Елизавета. Аналогий им много во фресках Кральной церкви¹⁷, Грачаницы¹⁸, Жичи, Баньи Прибойской¹⁹ и др. То же самое и в миниатюрах греческих рукописей, например, в Менологии из Фессалоник 1322—1340 гг. (Бодлеанская б-ка, Gr. th. j. 1 (S. C. 2919)²⁰, или в Евангелии из Венской библиотеки, греч. 300²¹. Довольно широкое укоренение такого образа и стиля произойдет во второй половине XIV в. Начало же его — ранний XIV в.

Необычные, "крутящиеся" ракурсы Иоанна Богослова и Аввакума в синодальном кодексе можно видеть в купольных мозаиках Фетие Джами и Кахрие Джами, т.е. в раннем XIV в. Правда, в этих ансамблях такие спиралевидные позы имеют более манерный характер и при этом выглядят более мягкими, чем мощные страстные порывы фигур в миниатюрах синодальной рукописи. Более близка последней (очень близка!) фигура Иоанна Богослова в "Распятии" во фресках Баньи Прибойской (в настоящий момент еще не опубликованы). Однако во всех этих случаях, и в раннем XIV в., и в 30-х годах (или 30—40-х годах?) — сходные побуждения художников изогнуть фигуру, нарушить классическую позу, и тем самым внести экспрессию.

Избыточные драпировки, нередко с вихрящимися концами, можно видеть в миниатюрах целого ряда греческих рукописей 20—40-х годов. Вот некоторые из них: Менологий 1322—1340 гг. (Бодл. Gr. th. j. 1); Евангелие около 1330 г. (Бодл. Selden Supra. 6)²²; Евангелие 1333 г. (Афон, Лавра св. Афанасия. А. 46)²³; Евангелие 1334—

¹⁴ Ibid. N 227. P. 432—434; N 225. P. 428, 429, 435.

¹⁵ Ibid. N 202. P. 362.

¹⁶ *Belting H. Mango C., Vouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Wash. (D.C.), 1978. T. IX. 82—87, 90, 91.

¹⁷ Некоторые лица похожи почти буквально точно. См.: иудейский отрок (левый) в сцене "Три отрока в печи огненной" в Син. греч. 407 (*Lazarev V. Storaia ...*, N 514; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. № 532) и летящий апостол в "Успении" в Кральной церкви (в верхнем ряду крайний слева) (*Балиш Г., Коран В., Нирковић С.* Студеница. Т. 101; *Бабий Г.* Кралева црква у Студеници. С. 164. Табл. 111). См. также аналогичные физиогномические типы в Кральной церкви: апостол Петр и апостол крайний слева в Евхаристии (*Бабий Г.* и др. Студеница. Т. 90, 92; *Бабий Г.* Кралева црква у Студеници. С. 44—45, 116, 118, 205).

¹⁸ *Тодић Б.* Грачаница. Т. 35, 40, 81.

¹⁹ Лик апостола в сцене "Тайная вечеря" из Баньи. Прибойской почти буквально (8) похож на лицо евангелиста Луки в Евангелии в Вене греч. 300.

²⁰ *Pächt O.* Byzantine Illumination. Bodleian Library. Oxford, 1952. Fig. 16, 24 a, b.; *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Stuttgart, 1978. II, N 1. Abb. 1—105 Farbentafel.

²¹ *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. 1948. Т. Ц. Табл. 313.

²² *Hutter J.* Corpus ... I. N 67. Abb. 406—413.

²³ *Palekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis Ch., Kadas S.N.* The Treasures of Mount Athos' Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. III. N 31—34.

1335 г. (Патмос. Cod. 81)²⁴; Евангелие Асана 1346 г. (Синай; MS. Gr. 152a)²⁵; Евангелие, вероятно, 30–40-х годов XIV в. (Бодл. Сапон gr. 38)²⁶; Евангелие около середины XIV в. (Афины, Cod. 75)²⁷. Впрочем, во всех этих миниатюрах драпировки редко образуют такие большие "облака", окружающие фигуры, как в синодальном кодексе гр. 407. Но во всех них очевидна одинаковая тенденция в какой-то бурной, нервной одушевленности форм. Как будто вдруг стало утрировано или даже гротескно преподноситься то, что наметилось уже в Кахрие Джамии²⁸, однако не выделялось там как особый резкий прием, но растворялось в общей гармонии стиля.

Наконец, еще одна остро выразительная и редкая особенность миниатюр синодального кодекса – это монохромная коричнево-лиловая тональность некоторых листов. Она использовалась уже в искусстве раннего XIV в. Правда, редко. Известный нам случай – это часть фресок в церкви святого Никиты под Скопье²⁹, в юго-западном углу интерьера, частью на южной, частью – на западной стене (довольно большая, хотя угловая и затененная часть ансамбля). Вероятно, такие опыты были не единичными в то время. Возможно, что существуют и неизвестные нам аналогичные примеры.

В миниатюрах синодального кодекса есть и другие черты подобного же рода, противоречащие основным установкам искусства Палеологовского Возрождения и в то же время встречающиеся в нем неоднократно. Все их мы перечислять не будем. Описанных здесь достаточно, чтобы оценить необычный характер явления.

Итак, уже в начале XIV в., на фоне так называемой гуманистической культуры и классицистического искусства делаются "пробы" иного рода, а иногда не только "пробы", но создаются весьма емкие образы, которые под стать самым духовным художественным созданиям второй половины XIV в.

В миниатюрах синодального кодекса № 407, возникшего чуть позже Палеологовского Ренессанса, подобные качества наследуются и усиливаются. И хотя, как мы видели, в этих миниатюрах много и классических, и антиклассических черт, последние сгущены уже настолько, что затмевают классический остов. Смысл новых граней образной характеристики и стиля – обостренное одухотворенное состояние персонажей, экстаз, выраженный разнообразно, и как внутренняя сдержанная аскеза, и даже как физическая ошеломленность и экзальтированный порыв тела.

Перипетии византийской истории 30–40-х годов XIV в. и порожденная ими атмосфера, очевидно, могут дать объяснение беспокойным настроениям, осязаемым в миниатюрах кодекса Син. гр. 407. Однако они не в состоянии разъяснить самую своеобразную их особенность – интенсивную и притом мистически ориентированную духовность. Почва для формирования таких образов – в сфере религиозной жизни и своеобразия ее в этот период в Византии.

Позволим себе кратко обговорить некоторые специфические черты византийской духовной ситуации этих десятилетий³⁰. Важность для всех сторон византийской жизни

²⁴ Mouriki D., Ševčenko N.P. Illustrated Manuscripts. Patmos: Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 293–295, Pl. 41–45.

²⁵ Belting H. Das illuminierte Buch. ... Fig. 26.

²⁶ Hutter J. Corpus ... I. N 68. Abb. 414–417. Farbtafel V.

²⁷ Μαραβα-Χατηρηνόλαου Α., Του ρεξη-Παύχου Χ. Κατάλογος μικρογραφιών τῆς Ἐθνικῆς βιβλιοθήκῆς τῆς Ἑλλάδος. Ἀθήνες, 1983. Τ. Β'. 38. Εἰκ. 339–346.

²⁸ Underwood P. The Kariye Diami. 3. 204–1. P. 372.

²⁹ Этот факт нуждается в объяснении: в такой гамме исполнена только малая и угловая часть ансамбля. Большая часть фресок в храме имеет краски светлые, яркие и разнообразные по многим оттенкам цвета. Пожаром объяснить это явление невозможно: огонь не мог идти строго по разгранке росписей (!). Значит, осознанно и специально в угловой части применена иная манера, чем на основных стенах. Не так ли и в Параклесионе Кахрие Джамии, в юго-западном и северо-западном углах помещены фигуры некоего святого (неидентифицирован) и св. Давида Фессаконикского, наиболее аскетические по образной выразительности и наиболее сдержанные, практически почти монохромные по цвету?

³⁰ Большую литературу по этому вопросу мы перечислять здесь не можем. Укажем лишь на главные труды, из которых почерпнуты сведения, изложенные дальше в этой статье. Почти весь на-

такого явления, как исихазм, не нужно доказывать, это теперь понимают все.. Мы хотим только подчеркнуть отдельные его моменты, имеющие, как нам кажется, связь с развитием искусства.

Во-первых, исихазм не был распространен только в середине и второй половине XIV в., как это к сожалению часто считают историки искусства. Традиция его была непрерывна, начиная со второй половины XIII в. (Никифор Исихаст). О более древних временах мы сейчас не говорим, так как нас интересует палеологовская культура.

Уже в самом начале XVI в. исихазм получил широкое распространение: Григорий Синаит, патриарх Афанасий, митрополит Филадельфийский Феолепт, Исидор, ученик Григория Синаита и будущий патриарх, создавший в 20-х годах в Фессалониках исихастский кружок, куда входил и Григорий Палама. У Григория Синаита были многочисленные ученики. В 1316 г. Григорий Палама (ему было тогда 20 лет) отправляется на исихастский Афон, где учится широко известному там исихазму, а отнюдь не выступает поначалу в роли проповедника и учителя его. Судя по описаниям, несомненно близок исихазму был отец Григория Паламы, важный сановник, погружавшийся в созерцание и "умное делание" даже на заседании государственного совета. Вероятно также, что почитателем исихазма был и сам император-меценат Андроник II, ибо он был дружелюбен, послушен и даже смиренен по отношению к строгому исихасту-аскету патриарху Афанасию.

Даже этого перечня достаточно, чтобы представить себе, как рано в XIV в., уже в первые его десятилетия, был распространен исихазм.

Во-вторых, исихазм не был собственностью только монахов. Он был популярен также и в городской среде, и притом уже в эти первые десятилетия XIV в. Имена перечисленных выше персонажей говорят об этом достаточно ясно. Более того, у Исидора Фессалоникского, Феолепта Филадельфийского и Григория Паламы была специальная цель вывести духовность исихазма за стены монастырей и сделать доступной мирянам. Вряд ли нужно объяснять, как активизировало это исихазм, усиливало воздействие его на все стороны жизни, в том числе и на искусство.

В-третьих, особо подчеркнем, что в первой четверти XIV в. исихазм спокойно уживался с интеллектуальной культурой элиты. Правда, патриарх Афанасий произносил грозные предостерегающие проповеди. Однако в целом мир и гармония не были нарушены. Два византийских полюса — культура и духовность, сосуществовали рядом, совсем близко, часто в лице одних и тех же людей. Отсюда понятна возможность преобразования исихастских образов в классических ансамблях.

В-четвертых, исихазм в это время, разумеется, не определял искусство. Его курировала аристократическая элита. Однако в эти десятилетия исихазм время от времени явно воздействовал на мир гуманистической культуры. В результате в искусстве проистадали образы, совершенно инородные для его классицистической программы.

В-пятых, исихасты XIV в. почти никогда не практиковали полного отшельничества. Они предпочитали соединять уединенную молитву с общинной церковной службой, с участием в литургии в храме. Из мест своего одиночества они непременно возвращались на субботу и воскресенье в монастырь. Индивидуальная мистика сочеталась с традиционной церковностью.

Процессы, происходившие в это время и позже в искусстве, хотя и косвенно, но поразительно похожи на эти законы. Традиционное для Византии и очень популярное в ней искусство, основанное на классике, никогда в XIV в. не отвергалось, но насы-

бор их есть в книге: *Meyendorff J., Gregoire S. Palamas et la mystique orthodoxe*. P., 1956. Так же см.: *Meyendorff J. Society and Culture in the Fourteenth Century: Religious Problems // XIV^e Congrès International des Études Byzantines. Rapports 1. Bucarest, 1971; Idem. Spiritual Trends in Byzantium in the Late: Thirteenth and Early Fourteenth Centuries // Art et société a Byzance sous les Paléologues. Venise, 1971 (The Kariye Diami, 4, Princeton, 1975).* Также см.: *Beck H.-G. Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, 1959; Idem. Humanismus und Palamismus // Rapports du XII^e Congrès International des Études Byzantines. Ochride, 1961. Beograd; Ochride. 1961. III.*

щалось новой программой, разными, часто очень индивидуальными способами одухотворялось и внутренне активизировалось.

В-шестых, мы не случайно сказали в предыдущем пункте: "почти все исихасты". Исключения были. Например, Григорий Синаит, предпочитавший полное отшельничество общинному монашеству, а уединенную молитву — литургической. Последнюю он считал "слишком внешним средством". Полагаем, что аналогичные явления были и в искусстве, где могла возникать художественная система, крайне аскетическая по отношению к традиции.

Наконец "антропология исихазма основана на библейской концепции человека как нераздельного психофизиологического единства. Она полностью торжествует в исихазме несмотря на века дуалистических соблазнов неоплатонизма" (И. Майендорф), в Византии очень популярного во все времена. Эту концепцию проповедал в XIII в. Никифор Исихаст. В XIV в. она стала в исихастской среде общераспространенной.

Аналогичны этому и явления в искусстве, близком идеологии исихазма. Мистическое видение, сообщение человеку божественных энергий может проявляться как физически выраженный экстаз. (Именно так — в некоторых миниатюрах синодальной рукописи). И, наоборот, классицизм искусства Палеологовского Возрождения, рожденный вкусами гуманитарной элиты, идеологией, буквально насыщенной неоплатонизмом, как известно, никакого экстаза не терпел.

После всего этого подчеркнем, что приведенные здесь аналогии художественных явлений и мотивов идеологии, разумеется, не нужно понимать буквально и ставить между ними знак равенства. Однако эта косвенная адекватность предлагает, как нам кажется, интересный материал для размышлений.

Итак, греческий манускрипт № 407 из Синодального собрания является продуктом весьма смешанной культуры. Возникший скорее всего в среде палеологовских гуманистов, однако не во времена их блеска и удачи, но позже, в период их спада, он насыщен в своих миниатюрах множеством новых мотивов. Именно они, а не традиции палеологовской классики, — самое живое и творческое в перспективе развития византийской живописи. Эти новые особенности формировались в художественной среде, близкой духовным установкам исихазма. Подобно тому как исихазм был весьма распространен уже в начале XIV в., так же и эти черты искусства жили рядом с классицистической системой живописи и даже внутри нее. 30–40-е годы — это сильный рост исихастских устроений уже в широких кругах, более того — это "борьба" его за жизнь, за признание, хотя в основе — борьба за сущность учения. В эти годы и возникает синодальная рукопись. Интересно наблюдать, как исихастские понятия воздействуют на художественные создания, связанные своей родословной с совершенно другим, интеллектуальным миром. Впрочем, как мы видели, в Византии уже первых десятилетий XIV в. все это переплеталось и в человеческих судьбах, и в искусстве. То же происходило и в 30–40-е годы, но гораздо более интенсивно и драматично. Судя по миниатюрам синодального кодекса, в искусстве этих десятилетий устроения, связанные с исихазмом, стали столь сильны, что уже явно доминировали над палеологовским классицизмом.