

О.С. Попова

**ИКОНА "БЛАГОВЕЩЕНИЕ"
ИЗ МУЗЕЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ В МОСКВЕ –
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ФЕССАЛОНИКСКИХ МАСТЕРСКИХ
30–40-х годов XIV в.**

Икона "Благовещение"¹, привезенная в Россию во второй половине XIV в. из Иерусалима² и ныне находящаяся в Музее изобразительных искусств в Москве, обычно относится ко времени Палеологовского Ренессанса, иногда с уточнением даты как начало века³, как первая четверть века⁴, или как первая

¹ГМИИ им. А.С. Пушкина. № 2860, 55x43 см. Написана на одной доске; ковчег, паволока. Утраты красочного слоя в нижней части иконы. См.: *Лазарев В.Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 330-356 (впервые: *The Burlington Magazin.* 1937. LXXI. P. 249-261); *Он же.* История византийской живописи. М.; Л., 1947/1948. III. С. 221-222, таб. 307-308; *Beckwith J.* The Art of Constantinople. L., 1961. P. 144-145, fig. 193; *Банк А.В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. М.; Л., 1966. № 256-257; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 368-369, 415 n., tav. 499; *Алпатов М.В.* Древнерусская иконопись. М., 1974. № 8. С. 10, 292; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 936. С. 51; *Bank A.* Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums. L., 1977. N 274, 275. P. 323; *Данилова И.Е.* О византийской иконе XIV в. "Благовещение" // Античность. Средние века. Новое время: Проблемы искусства. М., 1977. С. 39-47; *Danilova Y.* De la copelation du verbe et de l'image dans la peinture byzantine // Acte du XV^e Congrès internationale des Études byzantines, Athens 1976. Athènes, 1981. Vol. 2. P. 165-168; *Осташенко Е.Я.* Пространственные решения в некоторых памятниках московской живописи как отражение развития стиля в конце XIV - первой трети XV века // Древнерусское искусство. XIV -XV вв. М., 1984. С. 61, 64; *Bank A.* Byzantine Art in the Collection of Soviet Museums. L., 1985. N 272, 273. P. 321-323; *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. М., 1986. III. С. 165-261, табл. 515; *Попова О.С.* Византийские иконы XIV — первой половины XV в. // Византия. Балканы. Русь. Иконы конца XIII - первой половины XV века: Каталог выставки. Гос. Третьяковская галерея. М., 1991. С. 15-16, таб. 2; *Этинггоф О.Е.* Благовещение // Там же. № 12. С. 210-211 (здесь же — наиболее полная библиогр.); *Rorova O.* Byzantinische Ikonen und die Blütezeit des Hesychasmus. Die Fülle des Lichtes (Ikonen aus Byzanz) // Buch/Kalender 1995. Milano, 1994. S. 12-16. Taf. 6.

²Икона была привезена из Иерусалима архимандритом Павлом (Прусским) и находилась в его собрании; с 1887 г. - в Никольском мужском единоверческом монастыре в Москве (*Синицин П.В.* Никольский мужской единоверческий монастырь в Москве, что в Преображенском. М., 1896. Таб. 16); с 1917 г. - в Историческом музее, в 1933 г. передана оттуда в Музей Изобразительных Искусств (сведения почерпнуты из раб.: *Этинггоф О.Е.* Указ. соч. С. 211, с ее ссылкой на неопубл. раб. *Пятницкий Ю.А.* К истории бытования византийских памятников собрания ГМИИ им. А.С.Пушкина.

³*Осташенко Е.Я.* Указ. соч. С. 61, 64.

⁴*Лазарев В.Н.* История. 1986. I. С. 165, 251.

треть века⁵. Встречается и более широкая атрибуция: первая половина XIV в.⁶ Появилась новая датировка — середина XIV в.⁷

Осмеливаемся предложить достаточно узкую атрибуцию этой иконы: 30-е— 40-е годы XIV в., с преимущественным акцентом на 30-х годах, но не раньше и не позже, чем эти два десятилетия. Под 30-ми годами я имею в виду время уже постренессансное. Под понятием "середина века", т.е. около 1350 г., подразумеваем особый, новый период, когда определилась иная, чем раньше, атмосфера духовной жизни. Смысловым центром этой эпохи была победа Григория Паламы на соборе 1351 г. Полагаем, что икона "Благовещение" создана в небольшой по времени и острый по человеческим и духовным конфликтам отрезок времени: после Палеологовского Ренессанса и до середины века.

Икона воспринимается как создание Палеологовского Возрождения не случайно: общий вид её классичен. Как известно, классика была любовью и стилем искусства этой эпохи. Различных примет, совокупность которых может составить понятие классического стиля, существует много. Отнюдь не все из них, а лишь некоторые использовал художник, написавший "Благовещение". Однако их достаточно, чтобы получился классический результат. Вот главные приметы такого рода.

Сюжет раскрывается сценично, с привлечением совсем необязательной фигуры девы — случайной свидетельницы чудесного события. Сцена разворачивается театрально, как зрелище на фоне эффектных архитектурных декораций. Театральность сообщает событию характер реально протекающего действия и предполагает присутствие наблюдающего человека. Всем хорошо известно, что византийские художники иногда любители вводить в свои композиции вторичные фигуры — служанку, музу или оказавшуюся тут деву, и обычно это было во времена обращенности к классике, в живописи Македонского⁸ и Палеологовского Ренессансов⁹. Этот мотив встречается редко и в другие периоды¹⁰, вероятно, как отголосок прежних классических вкусов. В таких композициях подчеркивался момент и ситуация, снижалось чувство отвлеченного и вечного. Священное воспринималось через конкретное, чудо воплощалось в композициях жанровых, духовное переживалось как поэтическое.

Композиция в "Благовещении" впечатляет изобилием всевозможных архитектурных форм, а малый размер иконного поля способствует тому, что оно кажется предельно насыщенным. Однако композиция хорошо организована. При всей фантастичности деталей в ней доминирует порядок. Ясно выраженный центризм обеспечивает равновесие. Акценты и интервалы в расстановке

⁵Искусство Византии в собраниях СССР. № 936.

⁶Lazarev V. *Storia...* P. 368-369; Popova O. *Byzantinische Ikonen...* S. 12, Taf. 6.

⁷Этингоф О.Е. Указ. соч. С. 210.

⁸Например, миниатюра в Парижской псалтири (Paris. gr. 139) с изображением царя Давида, играющего на лютне, где присутствует и вдохновляющая муза, и притаившаяся за колонной дева. См.: Lazarev V. *Storia...* P. 139, 172, not. 47, pl. 107; *Лазарев В.Н.* История.. 1986 I. С. 69, 214, примеч. 47; II. табл. 101.

⁹Например, дева в сцене "Ласкание Марии" в росписи церкви Иоакима и Анны в Студенице, 1313-1314 гг. См.: *Кашанин М., Кораћ В., Тасић Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница Београд, 1986 P. 135

¹⁰Например, женская фигура - свидетельница события – в сценах "Встреча Иоакима и Анны у Золотых ворот" и "Встреча Марии и Елизаветы" во фресках Софии Киевской (перв. пол XI в.) См.: *Логвин Г.Н.* София Киевская. Киев, 1971. Т. 158.

фигур и форм подчиняются четкому ритму. Общая картина легко обозрима. Фигуры поставлены словно статуи на фоне архитектуры, а одна из них, служанка, совсем по-античному сопоставлена с колонной. Дева и колонна — одинакового размера и как будто по-древнегречески взаимозаменяемы. Ассоциация фигур с античными статуями возникает неизбежно, ибо фигуры столь же хорошо пропорционированы и столь же красиво задрапированы, выглядят тяжелыми и круглыми, как будто стоят в пространстве, имеют пластичные тела и эластичные одежды, обладают важным спокойствием, присущим монументам.

Классическим пристрастиям эпохи отвечают такие детали, как объемные формы зданий, пространственная среда перед архитектурой, увлечение колоннами, изобилие которых даже не отвечает возможностям изображенной архитектуры. К таким деталям принадлежит и завязанная пышным узлом ткань велума, кажется, готовая опуститься вниз и превратиться в занавес.

Классическим понятиям эпохи соответствует и большая красота всего изображенного мира. Действие происходит в нарядной обстановке, в атмосфере привлекательной, если не сказать — праздничной. Классическим вкусам отвечают многие особенности стиля мастера. Среди них — в целом прекрасные пропорции, разумная соотнесенность фигур и декораций, иллюзия конкретного, хорошо обозримого пространства, большая его плотность, частота ритмов, густота красок и насыщенность цветов, каждый из которых имеет интенсивный оттенок. Ни малейшей легкости, прозрачности, текучести. Во всем — стабильность, осязательность, вещественность, т.е. классические вкус и мера. Такие же ассоциации вызывает само письмо иконы, способы, которыми художник кладет краску и округляет форму, — живописное, густое, с сочной лепкой объема краской. Все это — старый античный иллюзионистический метод, выживший в Византии в течение веков и время от времени становившийся в ее искусстве самым любимым. Так было и в эпоху Палеологовского Ренессанса. Такие приемы усвоил и мастер "Благовещения".

Итак, классические черты составляют стержень выразительности иконы. Увлеченность ее мастера антиком заметна на разных смысловых уровнях. В композиции и форме много цитат из античных образцов, воспроизводимых не всегда точно и даже не всегда умело, зато с большой заинтересованностью и в изобилии (одних только колонн с коринфскими капителями в нижней половине сцены стоит 6 или 7 штук!). Столь буквальное использование античных тем сходно с филологическими увлечениями представителей гуманитарной элиты, со страстью занимавшихся штудированием и комментированием античных текстов¹¹. Преданность антику осязательна и в самом способе видения мира. Главное во всем строе иконы — человеческая мера (она же всегда — классическая мера). Отсюда — осязательность всех форм, что соответствует присущей человеческому взгляду конкретности. Отсюда — наглядность и обозримость всего художественного строя, что адекватно человеческому масштабу. Отсюда — порядок и равновесие, достигнутые даже при изобилии предметов, соответствующие классическим понятиям ясности и устойчивости.

¹¹Ševčenko I. Theodore Metochites, the Chora, and the Intellectual Trends of His Time // The Kariye Djami. Princeton, 1975. 4. P. 19-91. (там же - обширная литература по этому вопросу)



Рис. 1. Икона Благовещение. XIV в. ГМИИ им. А.С. Пушкина

Однако, несмотря на все сказанное, общее впечатление от иконы все же не классическое. Изменения по отношению к классике прослеживаются только в нюансах, но их много, они вторгаются в классическую структуру и создают в ней множество диссонансов. Черты художественного языка слегка утрируются, что лишает целое идеальной гармонии. Более того, слышны ноты пронзительные и заметна интонация тревожная. Свет бликует мелкими, чрезмерно частыми вспышками. Лучи его слишком острые по отношению к округлой форме и мягким тканям. Контуры драпировок часто белые, что создает вокруг фигуры легкую светящуюся ауру, одухотворяет материю и даже саму фактуру. Линии в моделировках одежд — короткие и стремительные вместо спокойных и плавных, что сообщает фигурам легкость, близкую к парению, и явно не согласуется с устойчивостью классической статуи. Драпировки избыточны, их слишком много для того, чтобы одеть фигуру или изобразить классическую модель. Они образуют излишние изгибы, усложняют контур, запутывают рисунок, иногда своими широченными разворотами (например, левый рукав Архангела) утяжеляют материю, всегда волнуют форму, лишают ее простоты и покоя. Их роль — взбудоражить, придать экспрессию, что противоречит необходимым законам классики.

Краски выглядят густыми и тяжелыми, все цвета плотные, каждый из них предстает в насыщенном непрозрачном оттенке, общий колорит интенсивный и слегка темноватый. В живописи палеологовского классицизма цветовые гаммы были светлее, нежнее и прозрачнее. Пропорции фигур немного, но все же вытянуты по отношению к классической статуарной форме, головы — чуть меньше, чем это бывает естественно, тела выглядят особо стройными. Их вертикальная устремленность подчеркнута также многими тонкими линиями, пронизывающими одежды. Фигуры совсем по-классически похожи на колонны, и это — главное в их осанке и в их положении в пространстве. Однако все, во что они облачены, все мелкие взволнованные складки, света, линии, зигзаги и узлы окутывающей их материи придают им очертания несколько зыбкие и трепетные, что уводит мысль и впечатление от устойчивых образов колонн, статуй, монументов.

Пространство чрезмерно загромождено, в нем всего, предметов и форм, слишком много; персонажам в нем явно тесно. К тому же архитектурные конструкции и ткани выглядят объемными и тяжелыми, что лишает даже то небольшое пространство, которое есть, желательной легкости. Кроме того, все поверхности и линии весьма динамичны и имеют при этом сложный разнонаправленный ритм. Все это затрудняет зрительное восприятие сцены, сообщает ей непростоту, непрозрачность, наделяет композицию чрезмерно концентрированной активностью и энергией.

Этих свойств не знало классическое искусство раннего XIV в. К тому же в композициях и в архитектурных формах последнего, при всей их ритмической сложности и даже фантастичности, всегда было легко проследить логику размещения всех частей и форм. В "Благовещении" именно логики в расстановке колонн, да и других архитектурных деталей, часто не видно. Они ставятся где попало, было бы побольше и плотнее. То ли это — от чрезмерного старания подражать уже ушедшему классическому идеалу, то ли мастер специально утрирует привычные классические приемы для того, чтобы создать совсем иную, чем вокруг классической модели, сгущенную атмосферу. Динамическое нагромождение форм, создающее ощущение насы-

ценного экспрессией пространства, интересует мастера явно больше, чем логическая осознанность пространства и архитектуры.

Наконец, последнее, и, может быть, самое важное: по сравнению с созданиями Палеологовского Ренессанса изменились типы образов. В лицах Архангела и Богоматери — подвижный ракурс, придающий чертам асимметрию, полное отсутствие иконной, и классической устойчивости. Скошенный взгляд Марии сообщает ее облику психологически тонкий, тревожный характер. Чувствительная складка ее губ вызвана острой эмоциональностью момента. Трогательная, нестандартная припухлость щек Гавриила, скользящий и ускользающий несильный свет, — все придает обликам выражение неустойчивости, интимное, очень личностное. Во всем этом — утрата незыблемости классических идеалов, новое ощущение искусства, более драматичное и острое.

Даже если бы у этой иконы не было аналогий, все равно, взглядыываясь в типы ее образов и в ее художественный строй, можно понять, что она создана тогда, когда Палеологовский Ренессанс уже кончился, или же на самом его исходе, т.е. не ранее 30-х годов XIV в. Однако аналогии есть. Самая близкая из них — миниатюра на тему "Благовещение" из *Минология*, созданного в Фессалонике для деспота Дмитрия Палеолога, т.е. между 1322 и 1340 гг. (Бодлеан. б-ка, MS. Gr. th. f. I)¹². К сожалению, именно этот лист *Минология* — плохой сохранности. Миниатюры на других листах (всего 103 изображения, из них 10 — в полный лист) сохранились прекрасно. Стиль их всех по индивидуальным особенностям иной, чем в иконе "Благовещение", тем не менее во всем основном близок последней.

Композиция в миниатюре с "Благовещением" устроена почти так же, как в иконе (только отсутствует служанка). Она также переполнена архитектурными портиками и перекинутым между ними велумом, причем некоторые формы построек и тканей совпадают в деталях. Она имеет такое же сгущенное, насыщенное энергией пространство. Стиль миниатюр *Минология*, как и стиль иконы, сочетает классическую основу со множеством мелких острых нюансов, выпадающих из круга классических представлений. Среди них — светящиеся контуры, внезапно вспыхивающий на всех предметах свет, пронзительные, как молнии, отсветы на горах, ломкие линии, множество зигзагов и углов, почти полное отсутствие округлостей и парабол, волнующиеся контуры, слишком пышные тяжелые драпировки, слишком бурное движение складок, слишком насыщенные оттенки каждого цвета вплоть до некоторой их ядовитости. Все это создает атмосферу взволнованную, слегка экзальтированную.

Возможно, в художественных мастерских Фессалоники была создана еще одна богато иллюстрированная рукопись: Новый завет с Псалтирью из Синадальной библиотеки (ГИМ. Син. гр. 407)¹³. К сожалению, в ней нет записи, как в *Минологии*, которая обеспечила бы абсолютно точную её атрибуцию. На

¹² *Hutter I. Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften: Oxford, Bodleian Library. Stuttgart, 1978. Bd. II. S. 1-33.*

¹³ *Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в московской Синадальной, бывшей Патриаршей библиотеке. М., 1885. Т. 3, табл. 11-26; Alpatoff M. A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow // The Art Bulletin. 1930. Vol. XIII. Sept. P. 207-218; Lazarev V. Storia... P. 371, fig. 509-517; Лазарев В.Н. История... Т. II. Табл. 524-533; Попова О С Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV века из Синадальной библиотеки (гр. 407) // ВВ. 1993. Т. 54. С. 127-139.*

основе анализа ее миниатюр (их — 26) мы пришли к убеждению¹⁴, что они написаны в 30-х годах, максимум — в 30—40-х годах в Константинополе или Фессалонике. Теперь мы хотели бы еще больше уточнить место создания манускрипта: это — Фессалоника.

Рукопись по всему своему облику столь поразительно похожа на Минологий Дмитрия Палеолога, что создается впечатление, будто оба манускрипта являются частями одного общего замысла, как бы двумя томами одного издания. У них похожий, нетипично маленький изящный размер и богатейшая украшенность иллюстрациями, выполненными самыми лучшими мастерами. Все миниатюры — высокого качества. Правда, художники этих двух рукописей были разные, у каждого из них в руках был свой кодекс. Однако работали они в одно время и, возможно — рядом: характер образов и стиля их миниатюр идентичен. В них сходно все то же особое сочетание классических вкусов, пришедших из недавнего периода Палеологовского Ренессанса, и совсем иных черт, рожденных новыми устремлениями сделать образы более спиритуальными, общую атмосферу — более экзальтированной.

Правда, мера соотношения этих двух начал в миниатюрах двух рукописей — чуть разная: в Новом Завете с Псалтирью из Синодальной библиотеки (гр. 407) преданности классике больше, чем в листах Минология. Точно также — и в иконе "Благовещение". В этих оттенках — разница индивидуальности трех мастеров. Однако и умонастроение, которое ими всеми владело, и художественный поиск, на который они все шли, — весьма сходной природы.

Есть и другие художественные создания этой узкой и яркой эпохи 30-х — 40-х годов XIV в. Их достаточно много: и фрески¹⁵, и иконы¹⁶, и миниатюры¹⁷.

¹⁴Попова О.С. Новый Завет с Псалтирью... С. 129.

¹⁵К искусству того типа, о котором идет речь в этой статье, принадлежат фрески в Банье Прибойской в Сербии (расширенные композиции "Распятие" и "Тайная вечеря", неопубликованы) Доклад о них сделал С.Джурич на XVIII Международном конгрессе византинистов (1991 г., Москва). По типологии образов и характеру стиля эти фрески значительно отличаются от всех других росписей круга краля Милутина.

¹⁶Гексаптих с изображениями двенадцатых праздников из монастыря св. Екатерины на Синае (*Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catharine. Athens, 1990. P. 121, pl. 72*). Д.Мурики дает этим иконам атрибуцию "около середины XIV века" Думаем, что они сделаны именно до периода "середина XIV в.", возможно - в 30-х или, максимум, 30-х — 40-х годах. В этот же период в аналогичном художественном ключе созданы иконы двенадцатых праздников для церкви св. Софии в Новгороде, выполненные около 1341 г. по заказу архиепископа новгородского Василия, несомненно, греческим мастером. См.: Филатов В.В. Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // Древнерусское искусство: Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 63-77; Он же. Праздничный ряд Софии Новгородской: Древнейшая часть главного иконостаса Софийского собора // Публикация одного памятника. Л., 1974; Византия, Балканы, Русь: Иконы XIII-XV веков... № 27 (1-3). К этому же периоду может быть отнесена икона с поясным изображением Иоанна Предтечи (из несохранившегося Деисуса), находящаяся в Эрмитаже (Попова О.С. Икона "Иоанн Предтеча" середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византия М., 1978. С. 245-261; Византия, Балканы, Русь: Иконы XIII - XV веков... № 31). Эту икону, ранее датированную мною серединой XIV в., теперь я хотела бы отнести ко времени чуть более раннему — до середины века, т.е. до его 50-х годов.

¹⁷Евангелие. Вена. Theol. gr. 300 (*Gerstinger H. Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926. S. 39, 48. Taf. XXI, XXII; Tikkanen J.J. Studien über die Farbgebung in der mittelalterlichen Buchmalerei. Helsingfors, 1933. S. 197-198; Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften. Leipzig, 1938. S. 63-67, Taf. XXXI, XXXII-1*); Евангелие монаха Менаса, Константинополь. Бодлеанская библиотека, Canon. gr. 38 (*Hutter I. Corpus... I. N 68. S. 109-111; Farbtafel V. Abb. 414-417*); Евангелие ок. 1330 г. Бодлеанская библиотека, Selden supra 6 (selden 5). (*Hutter I. Corpus... I. N 67. S. 107-109. Abb. 406-413*); Евангелие 1334-1335 гг. Патмос. Cod. 81. (*Mouriki D., Ševčenko N.P. Illustrated*

Для всех них характерен тот же тип образов и стиля. Они были созданы в разных местах: и в Константинополе, и в Сербии¹⁸, и, наверное, в других центрах, которые мы не всегда можем угадать точно. Для нас совершенно очевидно, что это был общий стиль эпохи, стиль совершенно особенный, просуществовавший недолго, только до середины века. Он был создан в специфической атмосфере жизни и культуры этих двух десятилетий, которые называют иногда эпохой церковных споров, иногда — эпохой застоя, иногда — смутным временем.

Мы выделили те произведения, которые возникли в Фессалонике. Именно в искусстве Фессалоники общие для этой эпохи поиски оказались выражены наиболее остро. Во всех них самым главным является все же не старая классическая база, а попытка выразить новые идеи: желание погрузить образ в состояние духовного экстаза, а всей художественной ткани, такой, казалось бы, классически привычной, сообщить импульсы мистического вдохновения и свечения. Такое искусство не случайно возникло в эти годы в Фессалонике. В 30-е годы именно здесь, едва ли не более, чем в Константинополе, были сосредоточены главные духовные проблемы времени. Рядом с Фессалоникой находится полностью в эти годы исихастский Афон. В Фессалонике, еще в 20-е годы, ученик Григория Синаита Исидор (будущий патриарх) создает исихастский кружок, куда входит и Григорий Палама¹⁹. Диспуты с Варлаамом, аргументации положений исихазма, доказательства в пользу богословской непогрешимости и исторической традиционности исихазма вырабатываются в 30-е годы именно здесь, в Фессалониках. И главный проповедник исихазма Григорий Палама живет в это время на Афоне и часто бывает в Фессалониках. В ходе споров с Варлаамом он составляет от имени всех афонских монастырей документ в защиту исихазма, который подписывают все афонские игумены (1339 или 1340 гг.)²⁰.

Фессалоникская церковь, а значит и искусство возвращаются в круг этих острых проблем. Похоже, что духовные вопросы были в 30-х годах в Фессалониках буквально стержнем жизни, а конфликты вокруг них накаляли атмосферу едва ли не так же, как гражданская война. На эту напряженную ситуацию в религиозной жизни художники отозвались своими способами и создали особый стиль, в котором много духовной и художественной инициа-

Manuscripts // *Patmos Treasures of the Monastery*. Athens, 1988. P. 293-295, pl. 41-45); Евангелие Исаака Асана Палеолога, 1346 г., императорский скрипторий в Константинополе Синай. Cod. 152 (*Beltz H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gessellschaft. Heidelberg, 1970. S. 58-59. Fig. 26; *Weitzmann K.* Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Collegeville (Mn), 1973. P. 29, fig. 42); Евангелие 1333 г. Афон, Лавра св. Афанасия, Cod. A 46 (*Πελεκανίδου Ε.Μ., Κρήστου Π.Κ., Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Καδά Ε.Ν., Κατσαρού Α.* Οί Θησαυροί του 'Αγίου όρους. Αθήνα, 1979, Τ. Γ, έκ. 31-34. Σ. 227-228); Евангелие X века с миниатюрами XIV в Патмос Cod. 82. Эти миниатюры, датируемые ранним XIV в. (*Mouriki D., Ševčenko N.P.* Illustrated Manuscripts... P. 292-293, pl. 39-40), очень близки миниатюрам Нового Завета с Псалтирью из Синодальной библиотеки (ГИМ. Син. гр. 407, см. о них выше), особенно листы с евангелистом Иоанном и, скорее всего, сделаны не в начале XIV в., а в тот же период 30-х годов XIV в. Мы перечисляем здесь не все иллюстрированные рукописи этого краткого периода и этого типа, но только важнейшие. Немного более полный их перечень см. *Попова О.С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в. Его связи с Византией. М., 1980 С 246-247. Примеч. 265-267 и ил. на с. 192-200

¹⁸ Например, фрески Бани Прибойской. См. примеч. 15.

¹⁹ *Meyendorff J.* Grégoire Palamas: Défense des Saints Hesychastes/ Introd. texte crit. trad. et notes. Louvain, 1959; *Idem.* Introduction a l'étude de Grégoire Palamas. P., 1959; *Idem.* St. Grégoire Palamas et la mystique orthodox. P., 1959.

²⁰ *Meyendorff J.* Introduction... P. 74-75, 350-351.

тивы. Этот стиль интересен как поиск, а не как окончательное обретение. У него не было большого будущего, хотя отголоски его переживались еще некоторое время после середины века, в 50-е—60-е годы (например, миниатюры Акафиста 1355—1362 гг.)²¹. Но в целом образы и язык искусства второй половины XIV в., эпохи торжества исихазма, стали совершенно другими. Описанное в этой статье художественное явление, к которому принадлежит и икона "Благовещение", осталось в рамках византийского искусства XIV в. особым феноменом, узким по времени существования и ярким по активности поисков нового.

²¹*Prochorov G.* A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin // DOP. 1972. 26. P. 239-252, pl. 1-8; *Liščeva V.* The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn // DOP. 1972. 26. P. 255-262, pl. 1-3; *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.* М., 1977. Вып. 3. № 990. С. 144-145, рис. 990; *Лихачев В.Д.* Византийская миниатюра. М., 1977. Табл. 44-49; *Прохоров Г.М.* Иллюминированный греческий Акафист Богородице // *Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции.* М., 1977. С. 153-174.