

В. Н. ЛАЗАРЕВ

**НОВЫЙ ПАМЯТНИК
КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ МИНИАТЮРЫ XIII в.**

В ленинградской Публичной библиотеке им. Салтыкова-Щедрина хранится интереснейшая греческая рукопись, обычно относимая к XII в. Это „Четвероевангелие“ и „Деяния и послания Апостолов“ (греч. 101, размер 0,24×0,185). Рукопись, распадающаяся на два тома, происходит из монастыря св. Афанасия на Афоне. Уже Монфокон¹ и Мюра² датировали ее XII в. Эту датировку приняли также арх. Амфилохий³, Н. П. Кондаков⁴, фон Соден⁵, Грегори⁶, А. И. Пападопуло-Керамевс, И. А. Бычков, Г. Ф. Церетели, В. Н. Бенешевич и Н. П. Попов⁷. Казалось бы, что мнение столь большого числа филологов и палеографов является окончательным. Между тем, в свете анализа миниатюр (рис. 1—11), несомненно одновременных с письмом манускрипта, эта ранняя датировка оказывается несостоятельной. Мы имеем здесь столь часто встречающийся в науке о византийском искусстве случай, когда взгляды палеографов резко расходятся с суждениями историков искусства. В действительности ленинградская рукопись была выполнена в конце XIII в. Ее миниатюры освещают тот этап в развитии византийской художественной культуры, когда последняя вступила в полосу нового подъема после долгих десятилетий застоя, вызванного падением Константинополя и разгромом его крестоносцами.

Миниатюры и заставки распределяются в ленинградской рукописи следующим образом:

¹ B. de Montfaucon. *Bibliotheca Coisliniana*, p. II, Parisii MDCCXV, pp. 249—250, MCXCVI.

² E. de Muralet. *Catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque Impériale Publique, St.-Pét.*, 1864, p. 56—57.

³ Арх. Амфилохий. О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях, М., 1870, стр. 27—31.

⁴ Н. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, стр. 255.

⁵ H. von Soden. *Die Schriften des Neuen Testaments*, I₂. Berlin, 1907, S. 1147—1160.

⁶ C. R. Gregory. *Textkritik des Neuen Testaments*, I, Leipzig, 1909, S. 179—180.

⁷ В Публичной библиотеке хранятся подробные рукописные описания Cod. Leningr. gr. 101, выполненные А. И. Пападопуло-Керамевсом (на новогреческом языке) и В. Н. Бенешевичем. А. И. Пападопуло-Керамевс датировал рукопись XII—XIII вв., все остальные — XII в. (Свое мнение о времени возникновения ленинградского манускрипта И. А. Бычков, Г. Ф. Церетели и Н. П. Попов любезно сообщили мне в устной форме). Ср. E. Colwell a. H. Willoughby. *The Four Gospels of Karahissar*, Chicago, 1936, I, p. 9, 106, 188, II, p. 29, 31, 34—35; В. Лазарев. История византийской живописи, М., 1947—1948, т. I, стр. 167, т. II, табл. 257—260.

1) ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ

лл. 5—9 — Каноны обычного типа, довольно посредственной работы.
 л. 10 об. — сидящий евангелист Матфей (рис. 1); на его коленях лежит раскрытое евангелие; справа стоит стол с письменными принадлежностями, слева возвышается простое здание, перекрытое двухскатной крышей; над евангелистом изображен в голубом овале восседающий Христос; вокруг Христа — четыре символа евангелистов (ангел, орел, лев и бык; около каждого из них имеются надписи: Мт Ἰϥ Μρ и Δ). Над венцом Христа подписано Ιϥ Χϥ, по сторонам венца Матфея — ὁ ἄγ Ματθεός, на лежащем на его коленях Евангелии — Β... γεv... (сокращенный текст 1-го стиха главы I евангелия от Матфея — Βιβλος τῆς γενεαλογίας...). Палитра яркая и пестрая. Преобладают лиловые, красные, синие и коричневые цвета.

л. 11 — заставка.

л. 50 об. — сидящий евангелист Марк, позади которого стоит апостол Петр (рис. 2)¹; Марк придерживает правой рукой свиток, лежащий на наложнике; слева и справа два повернутых под углом здания, соединенных сплошной стеной. Над фигурами надпись: Πέτρος ὁ ἄγ Μάρκος. Колорит строится на сочетании блеклозеленых, синих, красных и розовато-коричневых цветов.

л. 51 — заставка.

л. 76 об. — сидящий евангелист Лука, перед которым стоит благословляющий апостол Павел (рис. 3)². Лука пишет евангелие, лежащее на его коленях; слева возвышается здание, от которого вправо тянется стена. Над фигурами надпись: ὁ ἄγ Λουκάς Παῦλος. На евангелии весьма произвольно сокращенные слова:

ἐπιδὶ	ἤρισ
περ	νατα
πολ	
ἐπε	σθι

(сокращенный текст 1-го стиха главы I евангелия от Луки: Ἐπειδὴ περ πολλοὶ ἐπεχείρησαν ἀνατάξασθαι...).

л. 77 — заставка.

л. 116 об. — сидящий евангелист Иоанн Богослов (рис. 4); на его коленях лежит евангелие; подле евангелиста сидит на низкой скамеечке Прохор, поддерживающий полуоткрытое евангелие, в которое он вписывает первые слова (ев α...) ³; на

¹ Для иконографического типа ср. л. 88 об. евангелия XIV в. в афинской Национальной библиотеке (№ 151). См. P. Buberl. Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse, 1917 (60), 2 Abh., S. 23—25, табл. XXXI—89.

² Для иконографического типа ср. л. 105 об. евангелия XII в. в иерусалимской Патриаршей библиотеке (Γάφου 56) и л. 143 об. евангелия XIV в. в афинской Национальной библиотеке (№ 151). См. W. H. P. Hatch. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem, Cambridge, Mass., 1931, p. 87, табл. XXX и P. Buberl. Op. cit., S. 24—25.

³ Обычно диктующий Иоанн изображается стоящим, но иногда его фигура дается и сидящей. См. л. 158 евангелия XIV в. в афинской Национальной библиотеке (№ 71). Ср. P. Buberl. Op. cit., S. 23, табл. XXIX—81.

втором плане виднеются стена и две колонны, между которыми перекинут *velum*. Над фигурами подпись: ὁ ἄγ' Ἰωάννης ὁ Θεολόγος Прόχορος. На евангелии надпись: ἐν ἀρχῇ ὁ λόγος αἰ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν καὶ (сокращенный текст 1-го стиха главы I евангелия от Иоанна: Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς...). Колористическая гамма, пестрая и яркая, построена на сочетании лиловых, голубых, красных и розовато-коричневых тонов.

- л. 117 — заставка с полуфигурой Пантократора в медальоне и фигурой Иоанна в инициале.

2) АПОСТОЛ

- л. 1 об. — Сидящий евангелист Лука, пишущий Деяния апостольские (рис. 5); справа стоит столик с наложником, с которого свешивается свиток, исписанный неразборчивым текстом; на втором плане возвышается здание с тянущейся от него вправо стеной. Над фигурой надпись: ὁ ἄγ' Λουκάς. На лежащем на коленях Луки кодексе надпись: τὸν μὲν πρὸς Δόγον (сокращенный текст 1-го стиха главы I Деяний св. Апостолов: Τὸν μὲν πρῶτον λόγον...). Среди красок преобладают блеклозеленые, голубые, красные и розовато-коричневые цвета.
- л. 2 — заставка.
- л. 34 — стоящий апостол Иаков, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 6); правой рукой Иаков благословляет, в левой держит свиток со словами своего Послания: Ἰάκωβος θὺ καὶ κῦ ἰῶ χὺ δοῦλος (сокращенный текст 1-го стиха главы I Соборного послания апостола Иакова: Ἰακωβος θεοῦ καὶ κυρίου Ἰησοῦ Χριστοῦ δοῦλος ...) По сторонам нимба подпись: ὁ ἄγ' Ἰάκωβος. Сочетание розовато-красных и синих цветов.
- л. 38 — стоящий апостол Петр, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 7); правой рукой Петр благословляет, в левой держит свиток со словами своего Послания: Πέτρος ἀπόστολος ἰῶ χὺ ἐκλεκτοῖς Παρεπιδήμοις (1-й стих главы I Первого соборного послания апостола Петра). По сторонам нимба подпись: ὁ ἄγ' Πέτρος¹. Сочетание блекло-зеленых и голубых цветов.
- л. 44 — стоящий евангелист Иоанн Богослов, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 9); правой рукой Иоанн благословляет, в левой держит свиток со следующими словами: ὁ ἦν ἀπ' ἀρχῆς ὁ ἀκηκόαμ. ὁ ἐώ (сокращенный текст 1-го стиха главы I Первого соборного послания апостола Иоанна: ὁ ἦν ἀπ' ἀρχῆς ὁ ἀκηκόαμεν, ὁ ἐώρακαμεν...). По сторонам нимба подпись: ὁ ἄγ' ἰῶ ὁ Θεολόγος. Сочетание розовато-красных и серовато-зеленых цветов.
- л. 49 — стоящий апостол Иуда, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 10); правая рука приподнята,

¹ Для типа Петра ср. л. 182 об. евангелия раннего XIV в. в венской Национальной библиотеке (theol. gr., 300). См. P. Buberl u. H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften. 2. — Die Handschr. d. X—XVIII Jahrh., S. 67, табл. XXXI—4 (в серии „Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich. Der ganzen Reihe B. VIII: die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien. B. IV, Die byzantinischen Handschriften, Leipzig, 1937).

левая держит свиток с начальными словами Послания Иуды: *ἰὸδ χὺ ἰὺ δοῦλο ἀδελφ δε* (сокращенный текст 1-го стиха главы I Соборного послания апостола Иуды: *Ἰουδας, δοῦλος Ἰησοῦ Χριστοῦ, ἀδελφός δε...*). По сторонам нимба подпись: *ὁ ἄγ Ἰουδας*. Сочетание фиолетовых и голубых цветов.

- л. 51 — стоящий апостол Павел, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки: правая поднятая рука приложена к груди, левая держит свиток с осыпавшимися почти целиком начальными словами Послания Павла к Римлянам: *Παῦλος δοῦλος Χριστοῦ Ἰησοῦ...* По сторонам нимба подпись: *ὁ ἄγ Παῦλος*. Сочетание голубых и лиловых цветов.

Все миниатюры настолько близки друг к другу по стилю, что нет основания сомневаться в их принадлежности одному мастеру. Лишь фигура стоящего Иоанна Богослова обнаруживает менее опытную руку, в силу чего ее хочется приписать другому художнику. Орнамент современен письму и миниатюрам; отсюда с неизбежностью вытекает одновременность написания рукописи и возникновения ее декора.

Не надо обладать особо искусственным глазом, чтобы сразу же понять невозможность относить миниатюры ленинградского манускрипта к XII в. По своему стилю они решительно выпадают из рамок искусства времени Комнинов. Когда византийский художник XII в. изображает евангелистов, он делает предельно плоскими и сами фигуры, и окружающую их обстановку¹. Фигуры обычно даются в профильном положении; их движения стереотипны и застылы, одеяния ложатся сухими, тонкими складками, подвергнутыми сильнейшей линейной стилизации. Столь же плоско трактуются сведенные к нескольким стандартным типам кулисы и мебель. Их положение в пространстве остается не только неясным, но обычно они так скомпонованы, что кажутся расположенными в пределах одной, весьма неглубокой пространственной зоны. Всюду господствует каллиграфически тонкая линия. В этом искусстве настолько сильно сказываются восточные черты, что пережитки иллюзионизма македонской эпохи почти сходят на нет.

Нечто совсем иное мы находим в миниатюрах ленинградского манускрипта. Фигуры евангелистов свободно развернуты в пространстве (рис. 1—5). Они даны в трехчетвертном повороте, широкие одеяния ниспадают живописными складками, концы плащей образуют острые углы, либо беспокойные зигзагообразные линии. Такая трактовка приводит к тому, что фигуры приобретают совсем несвойственный образам XII в. объем. Столь же объемный характер получают и все предметы обстановки — столы, сидения, подножия. Последние проецируются уже не в одной плоскости, а оказываются расставленными в пространстве. Большому усложнению подвергаются архитектурные кулисы. Помимо традиционных домиков с двухскатными крышами они включают в себя и портики с колоннами, и изогнутые стены, и стены с перспективно намеченными карнизами, и столбы с колоннами, и перекинутый между ними эффектный красный *velum*. При этом все архитектурные элементы становятся весомыми и трехмерными: прежние условные постройки, легкие и плоские, превращаются в здания вполне реального типа. Наконец, меняется и манера письма. Сухая, каллиграфическая разделка формы уступает место широким живописным

¹ Наиболее типичные примеры см. в ст. A. Friend. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. Art Studies 1927 (5), рис. 144—147, 173—184.

приемам; особенно свободно написаны складки одеяний и лица, в которых умело использованы сочные блики. Все эти новые стилистические черты сближают эти произведения с памятниками XIV в., когда в византийском искусстве победило то направление, которое мы условно называем „Палеологовским Ренессансом“.

При всей пространственности миниатюр ленинградской рукописи, уподобляющихся иллюзионистическим картинам, в них все же нет строгой пространственной координации между фигурами и предметами. При разглядывании миниатюр невольно создается такое впечатление, что их автор позаимствовал из каких-то старых рукописей отдельные формы, но не сумел осмыслить до конца их пространственное значение. В этом плане особенно интересна миниатюра с евангелистом Лукой и апостолом Павлом (л. 76, об., рис. 3). Позади столика стоит Павел. Однако миниатюрист не хочет прикрывать его ног ножками столика, поэтому он приподымает столик, и последний оказывается как бы висящим в воздухе. Столь же неясно положение сидения по отношению к подножию и подножия — по отношению к столику. Аналогичные нарушения элементарной пространственной согласованности наблюдаются и на миниатюрах с апостолом Лукой (л. 1 об., рис. 5) и апостолом Марком со стоящим позади него Петром (л. 50 об., рис. 2). Более функционально решены пространственные задачи на миниатюрах с апостолом Матфеем (л. 10 об., рис. 1) и апостолом Иоанном Богословом с сидящим перед ним Прохором (л. 116 об., рис. 4). Но и здесь один предмет как бы налезает на другой, и между ними нет достаточных пространственных интервалов. При этом на всех миниатюрах предметы даются в обратной перспективе, и каждый из них взят со своей точки зрения. Все это приводит к тому, что художнику не удастся, несмотря на подчеркнутую пространственность отдельных форм, вызвать у зрителя впечатление единства пространственной среды. Последняя строится не путем использования центральной перспективы с единой точкой схода линий, а на основе разрозненных перспективных фрагментов, каждый из которых ведет как бы самостоятельное существование¹. Подобное понимание пространства типично для византийской живописи, но особенно характерно оно для живописи палеологовского времени, когда старые эллинистические пережитки, в первую очередь, — античного перспективного мышления, широко проникли в греческую миниатюру, фреску и иконопись. Даже в XIV в. византийцы не сумели создать научно обоснованную перспективную систему, и византийское искусство не дошло до той стадии развития, которая завершилась в Италии реформой Брунеллески и Мазаччо.

Если миниатюры ленинградской рукописи по всем своим стилистическим признакам тяготеют к памятникам палеологовского круга, то остается еще решить один существенный вопрос — о времени их возникновения. Имеем ли мы здесь работу раннепалеологовского периода, т. е. последней трети XIII в., или произведение „зрелой“ палеологовской эпохи, т. е. XIV в. Вопрос этот может быть решен лишь на основе сопоставления миниатюр ленинградской рукописи с родственными им миниатюрами какого-либо точно датированного греческого манускрипта. К счастью, такой манускрипт имеется. Это — евангелие от

¹ Cp. E. Panofsky. Die Perspektive als „symbolische Form“. Vorträge der Bibliothek Warburg, 1924—1925, Leipzig, 1927, S. 273, 274, 277; M. Bunim. Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, New York, 1940, p. 99—101, 127—128.

1285 г., хранящееся в Британском музее (Burney 20, рис. 12, 13)¹. По стилю миниатюр оно настолько близко к нашей рукописи, что можно без особого труда уточнить примерную дату ее исполнения.

Лондонское евангелие украшено изображениями четырех сидящих евангелистов, данных на фоне довольно сложных архитектурных кулисс. На этих четырех миниатюрах и типы сочно написанных лиц, и свободная живописная трактовка широких одеяний, и характер складок, и объемные формы зданий, и их орнаментика, и общая пространственность композиций (на миниатюре с евангелистом Марком, рис. 13, художник даже сделал попытку представить правую стену с дверью в ракурсе)² в такой мере схожи с тем, что мы находим на миниатюрах ленинградского кодекса, что сам собою напрашивается вывод о принадлежности обеих рукописей к одной школе. Вероятно, ленинградский и лондонский манускрипты были выполнены в одной мастерской. Стиль миниатюр, весьма передовой для 80-х годов XIII в., говорит о том, что эта мастерская была столичным скрипторием. Провинция вряд ли смогла бы выдвинуть столь совершенные художественные решения на столь раннем этапе развития.

Существует целая группа византийских лицевых рукописей XIII в., близких по стилю к ленинградскому и лондонскому манускриптам. Это, прежде всего, евангелие в Ивере на Афоне (№ 5), украшенное изображениями четырех евангелистов и развитого евангельского цикла³.

¹ Н. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, стр. 254; O. M. Dalton. *Byzantine Art and Archaeology*, Oxford, 1911, p. 476; J. Tikkane. *Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei*, Helsingfors, 1933, S. 196—197 (в серии, издаваемой "Societas scientiarum Fennica Commentationes Humanarum Litterarum", t. V, 1); В. Лазарев. История византийской живописи. М., 1947—1948, I, стр. 166, II, табл. 256.

² Это едва ли не единственный пример в византийской миниатюре изображения боковой стены с дверью в сильном перспективном сокращении. Если бы византийские художники продолжали свои эксперименты в этом же направлении, то они, несомненно, пришли бы к той же форме ящикообразного интерьера, которая получила такое широкое распространение в тречентистской живописи.

³ G. Millet. *Quelques représentations byzantines de la salutation angélique*. *Bulletin de correspondance hellénique*, 1894 (XVIII), p. 458; его же. *L'art byzantin*, p. 236 (В „Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours publ. sous la direction d'André Michel“. I, Paris, 1905); Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских, стр. XVIII (в „Трудах восьмого археологического съезда в Москве“, 1890, СПб., 1892); S. Lambros. *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, II, Cambridge, 1900, p. 1; Н. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, СПб., 1902, стр. 288—291; C. R. Gregory. *Textkritik des Neuen Testaments*. Leipzig, 1909, S. 235, № 990; G. Millet. *Recherches sur l'icôneographie de l'évangile aux XIV—XV et XVI siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*. Paris, 1916. Index s. v. Athos, Iviron, p. 736; O. Wulff. *Altchristliche und byzantinische Kunst*, II, Berlin—Neubabelsberg, 1914, S. 535; Д. Айналов. Византийская живопись XIV в. Пггр., 1917, стр. 96; H. Brockhaus. *Die Kunst in den Athosklöstern*. 2-е Aufl., Leipzig, 1924, S. 170, 186—188, 217—222; H. Gerstinger. *Die griechische Buchmalerei*, Wien, 1926, S. 32; F. Perilla. *Le mont Athos. Salonique*, 1927, p. 142; V. Lasareff. *Duccio and Thirteenth Century Greek Icons*. *Burlington Magazine*, 1931 (LIX); p. 159; 'Α. Ευγγρόπουλος. 'Ιστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγ. Ὁρους, Ἀθήναι, 1932, p. 7, табл. 12—57; K. Weitzmann. *Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest*. *Gazette des Beaux Arts*, 1944, p. 202—203; *Mönchsland Athos*. Hrsg. v. F. Dölger. München, 1943, S. 198—201; В. Лазарев. Указ. соч., стр. 164—165. — Большинство исследователей (кроме Милле, Д. В. Айналова, меня и Вейдмана) датировали Cod. Ivir. 5 XII в., что приводило к совершенно неверному определению места этой рукописи в истории византийского искусства. Как показал Ксениюпулос, на миниатюре с евангелистом Иоанном на месте выскобленных греческих надписей помещены латинские, из чего следует, что Иверский кодекс находился некоторое время в руках какого-то западного

Относимое обычно к XII в., оно в действительности является памятником зрелого XIII в., на что указывают его довольно четко выраженные „палеологовские“ черты, дающие о себе знать в пространственности композиционных построений, в усложнении архитектурных кулисс, в усилении движения, в свободной трактовке развевающихся одеяний. Типы евангелистов буквально повторяются в евангелии из парижской Национальной библиотеки (gr. 54), также содержащем обширный евангельский цикл¹. Более грубое и небрежное исполнение миниатюр этого кодекса не позволяет закрывать глаза на его большую стилистическую близость к Иверскому манускрипту. В эту же группу следует включить и богато иллюстрированную Книгу Иоанна в иерусалимской Патриаршей библиотеке (Αγίου Τάφου 5; вырезанная из этой рукописи миниатюра, с изображением Иоанна и Христа, попала в ленинградскую Публичную библиотеку, греч. 382)², а также такие манускрипты, как евангелие № 118, евангелие № 71 и евангелие № 80, хранящиеся в афинской Национальной библиотеке³, Хрисовул Андроника Палеолога от 1293 г. в Византийском музее в Афинах (№ 1)⁴, евангелие в Библиотеке Принстонского университета (из Андреевского скита, 753)⁵

прелата или крестоносца. Но этот факт ничего не дает для датировки рукописи, которую Вейцман, без достаточных оснований, относит к эпохе латинского владычества на Востоке.

¹ J. Labarte. *Histoire des arts industriels*, III. Paris, 1865, p. 76; H. Bordier. *Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 227—231; Н. Кондаков. *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей*, стр. 244—245; Н. Покровский. *Евангелие в памятниках иконографии...*, стр. XX—XXI; G. Millet. *Iconographie de l'évangile*. Index s. v. Paris, p. 745—746; H. Geringer. *Die griechische Buchmalerei*, S. 38; A. Grabar. *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928, p. 170; H. Omont. *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1929, p. 47—48, табл. XC—XCVI; J. Tikhonen. *Studien über die Farbengebung...*, S. 196—197; K. Weitzmann. *Constantinopolitan Book Illumination...*, p. 203—205; В. Лазарев. *Duccio and Thirteenth Century Greek Icons*, p. 165—166. Парижский манускрипт, по своей иконографии очень близкий к Иверскому кодексу, содержит параллельный греческий и латинский текст. Но отсюда преждевременно делать вывод о возникновении манускрипта в Италии. Он мог быть исполнен и на Востоке, в окружении какого-либо латинского прелата или крестоносца. Точки соприкосновения в стиле с Томичевой Псалтирью в Историческом музее и с сербской Псалтирью в Мюнхенской библиотеке склоняют к тому, чтобы принять гипотезу Милле о принадлежности парижской рукописи к македонской школе.

² W. H. P. Hatch. *Greek a. Syrian Miniatures in Jerusalem*, p. 113—120, табл. LVI—LXIII. Иерусалимская рукопись обнаруживает все признаки стиля, типичные для зрелого XIII в. Вырезанный из нее лист, хранящийся в Публичной библиотеке, имеет пометку чернилами, что он происходит из Иерусалима. Этот лист идет, как фрагмент отеческих творений, с толкованиями на полях (греч. 382). Нет никаких сомнения, что он принадлежит к Иерусалимской рукописи.

³ P. Buberl. *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, S. 21, 23—24, табл. XXX, XXIX—80, 81 и XXVIII—77; A. Delatte. *Les manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes*, p. 2, табл. I (в серии, издаваемой Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège, fasc. XXXIV, Liège—Paris, 1926); K. Weitzmann. *Constantinopolitan Book Illumination*, p. 197—198. — Буберль относит Cod. Athen. 71 и 118 к XIV в., что представляется мне слишком поздней датировкой.

⁴ Σωτήριος, Ὁδὴς Βυζαντινῶν Μουσείον. Ἀθήνη, 1924, p. 85, табл. 6; A. Grabar. *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 111, 272, табл. XXVI—2.

⁵ C. R. Gregory. *Textkritik des Neuen Testaments*, S. 1155, № 1530; S. de Ricci—W. J. Wilson. *Census of Medieval and Renaissance Manuscripts in the USA and Canada*, I. New York, 1935, p. 865, 2; K. W. Clark. *A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America*. 1937, p. 63; A. M. Friend. Заметка в „The Princeton University Library Chronicle“, 1942 (III), p. 133 и табл.; K. Weitzmann. *Constantinopolitan Book Illumination*, p. 201—202.



Рис. 1

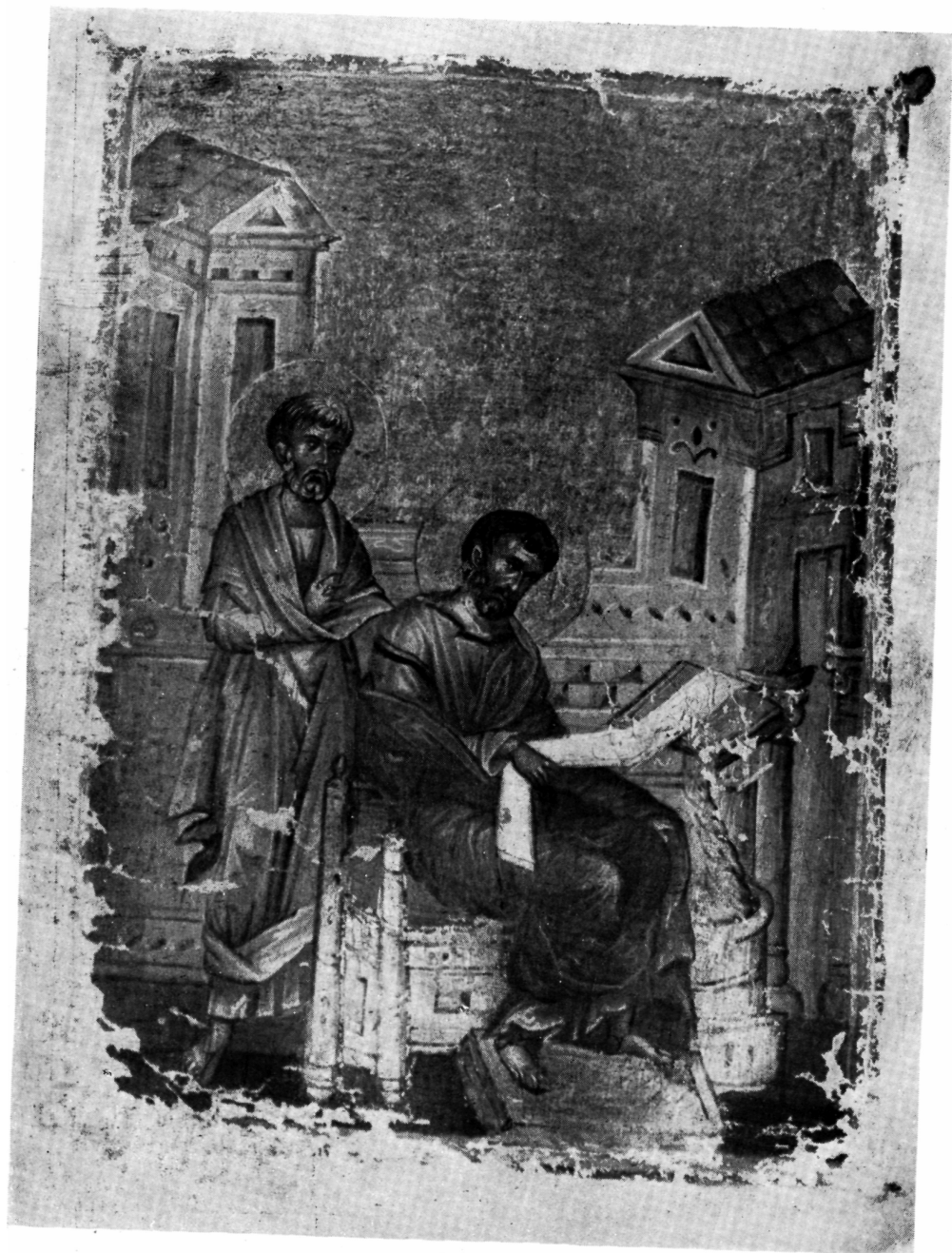


Рис. 2



Рис. 3



Рис. 4

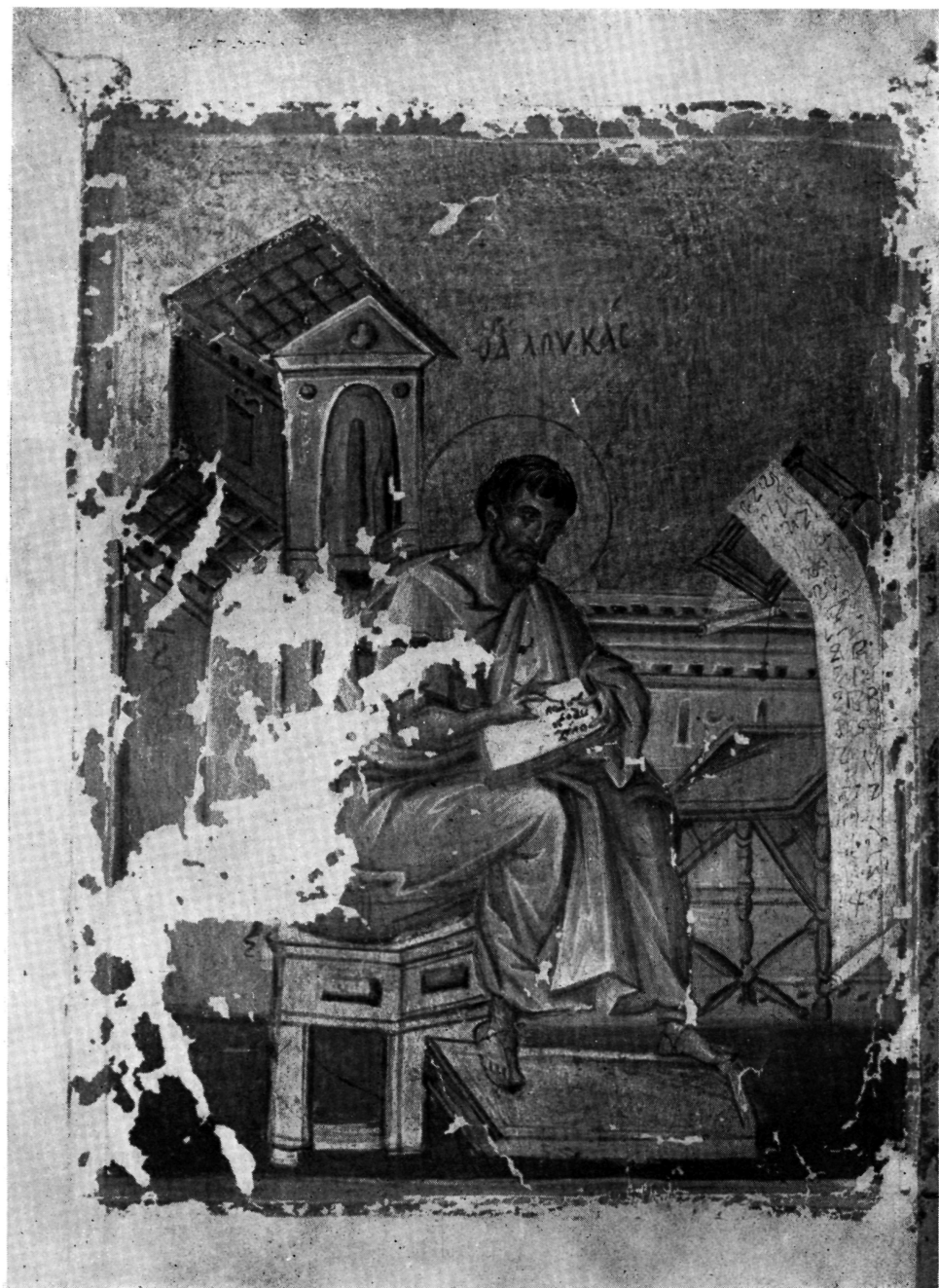


Рис. 5



ΚΑΘΟΛΙΚΗ ΕΠΙΤΟΛΗ ΙΑΚΩΒΟΥ ΑΓΓΕΛΙΟΝ ΤΟΙΣ ΕΛΛΗΝ

αἰχλωμοσθῶν καὶ κυῖον χυδύμασταισδοδ καφραῖσταισδρπ
 διασσορα· χαίρειν παύσαν χαράν ἡγήσασθε ἀδελφοί μου· ὅταν
 παύρασμοῖς πύρινος σπιντε ποικίλοι· γινώσκοντες ὅτι το
 δοκίμοι ἡμῶν τῶσ ποίσεως καὶ πύρινα ὅταν ἡσσομεν· ἡ
 δὲ ἡσσομεν ὅταν πύρινον ὅταν· ἵνα ἡμεῖς πύρινοι καὶ ὁμόκλη
 ροι



✠ ΕΠΙΤΟΛΑ ΧΑΛΚΟΦΩΛΟΥ ΠΕΤΡΟΥ :

Τὸ πρῶτον ἀποστολὴ τοῦ κυρίου ἡμεῖς οὖν ἀποστολὴν ποιῶμεν διὰ
 αὐτῶν τῶν πνευματικῶν καὶ κατὰ τὴν ἐκείνων ἀποστολὴν
 καὶ ἐκείνων καὶ πατέρων τῶν ἐκείνων ἐν ἀγαθῇ ἐπιστάσει
 εἰς τὴν κοινὴν καὶ βασιλείαν αἱμάτων τοῦ κυρίου ἡμεῖς καὶ
 εἰρήνην καὶ ἡμεῖς εἰς τὴν κοινὴν καὶ βασιλείαν τοῦ κυρίου ἡμεῖς
 ἡμεῖς

ἡμεῖς οὖν ἀποστολὴν ποιῶμεν διὰ τῶν πνευματικῶν καὶ κατὰ τὴν ἐκείνων ἀποστολὴν

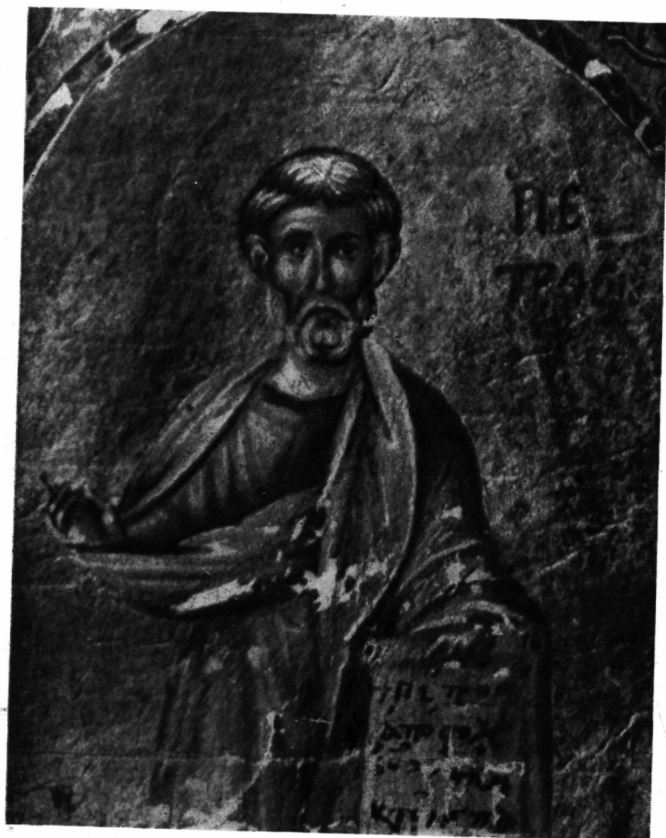


Рис. 8



ΔΙΕΠΙΣΤΑΤΩΝ ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΠΕΡΙ ΤΩ ΜΑΡΙΟΥΣ :

Π αὐμοσδοῦμεσιν ὑμῶν καὶ τοῦ ἀναστάσεως ἀφ' ὧν ἀμείβεσθαι
καὶ ἄλλοις· οὗτο δ' ὡς ἐπὶ τῇ ἡμέτῃ τοῦ ἰσχυροῦ τοῦ
αὐτοῦ ὁρῶμεν αἰσθάνεσθαι· τοῦτο δ' αὖτε τοῦ ἰσχυροῦ
μεθ' οὗτο καὶ ὡς ἐπὶ τῇ ἡμέτῃ τοῦ ἰσχυροῦ τοῦ ἰσχυροῦ
αὐτοῦ τοῦ ἰσχυροῦ καὶ ὡς ἐπὶ τῇ ἡμέτῃ τοῦ ἰσχυροῦ τοῦ ἰσχυροῦ

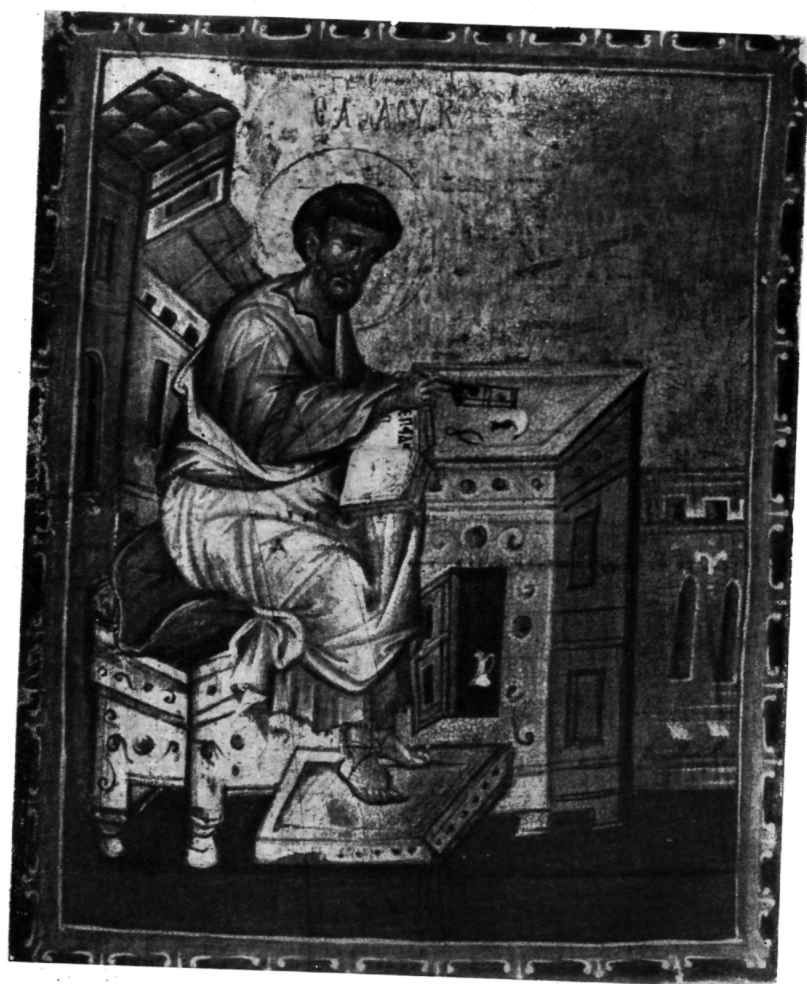


Рис. 12

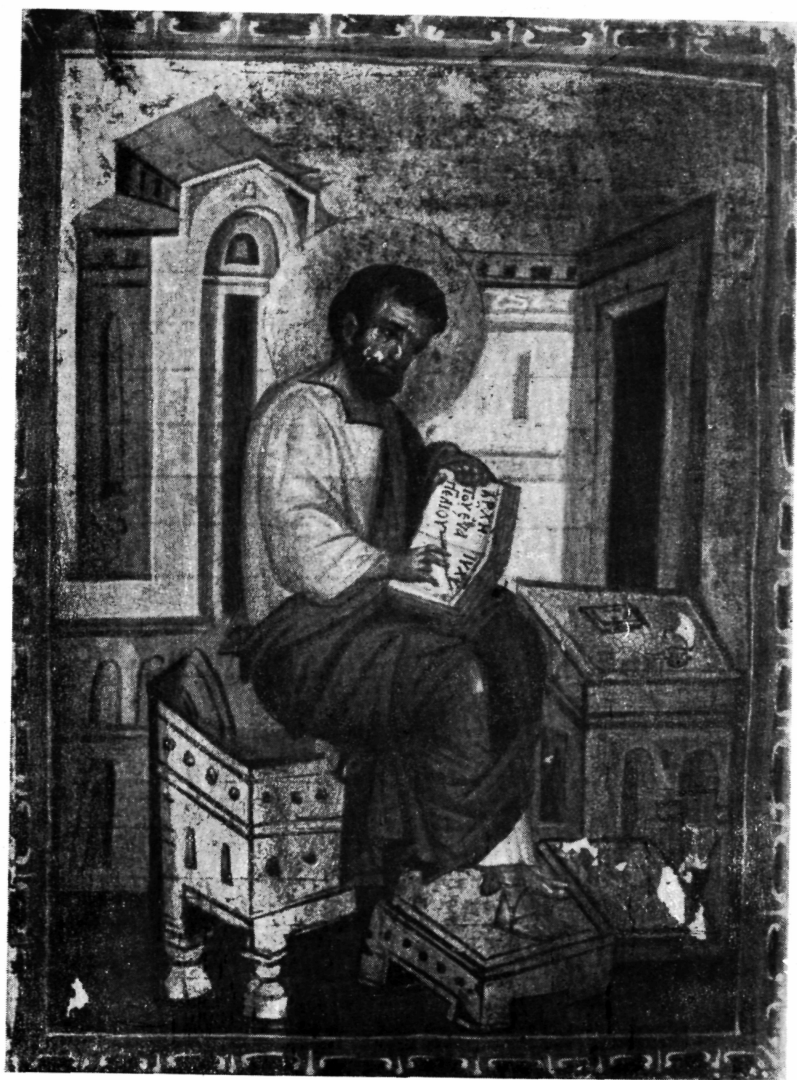


Рис. 13



Рис. 14



Рис. 15



Рис. 16

и евангелие из Филофеева монастыря (№ 5)¹. Все эти манускрипты представляют примерно один этап развития, хотя и вышли из разных мастерских. Данный этап несомненно совпадает со временем возникновения ленинградского и лондонского кодексов, т. е. с 80—90-ми годами XIII в.

У нас имеется теперь возможность установить *terminus post quem* для всей затронутой здесь группы рукописей. Последняя не могла быть выполнена ранее 60—70-х годов XIII в., когда из дворцового скриптория императора Михаила Палеолога было выпущено несколько точно датированных лицевых манускриптов (Новый завет от 1269 г. в парижской Национальной библиотеке, Coislin 200²; написанный около 1265 г. Новый завет в собрании Рокфеллера Мак-Кормик в Чикаго, *cod.* 2400³; евангелие из Карахиссара в ленинградской Публичной библиотеке, греч. 105, вероятно входившее в состав приданого Евдокии Палеолог, которая вышла замуж в 1282 г. за Великого Комнина Иоанна Трапезундского⁴; фрагменты евангелия от Матфея в афинском Византийском музее, *Ms.* 820⁵, Нового завета с псалтирью в парижской Национальной библиотеке, *suppl. gr.* 1335⁶, Нового завета с псалтирью в Лавре на Афоне, В 26⁷, евангелия в Британском музее, *Add. Ms.* 11836⁸). Хотя все эти рукописи были выполнены в Константинополе, и притом в дворцовом скриптории, стиль их почти целиком коренится в позднекомниновских традициях. Совсем плоские фигуры лишены моделировки, главным средством художественного выражения является линия, силуэты предельно упрощены, архитектурные и пейзажные фоны сведены к нескольким стандартным типам. Авторы миниатюр этих рукописей не ставят никаких новых художественных проблем, довольствуясь тем, что они получили в наследие от мастеров XII в.

¹ S. Lambros. *Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos*, I, p. 151; K. Weitzmann. *Constantinopolitan Book Illumination...*, p. 205—206. Повидимому к этой же группе принадлежит евангелие из библиотеки Пирпонта Моргана (*Ms.* 340). См. S. de Ricci a. W. J. Wilson. *Op. cit.*, II, p. 1430, № 340; K. W. Clark. *Op. cit.*, p. 149; The Walters Art Gallery. *Early Christian and Byzantine Art. An Exhibition held at the Baltimore Museum of Art*. Baltimore, 1947, p. 142, № 721, табл. CII.

² Berger de Xuyvrey. *Notice d'un manuscrit grec du XIII-é siècle*. Bibliothèque de l'Ecole des Chartres, 1863, XXIV, p. 97—118; H. Bordier. *Op. cit.*, p. 226; H. Willoughby. *Codex 2400 and its Miniatures*. *Art Bulletin*, 1933, p. 18—19.

³ E. Goodspeed, D. Riddle a. H. Willoughby. *The Rockfeller Mc Cormick New Testament*, I—III, Chicago, 1932; H. Willoughby. *Codex 2400 and its Miniatures*. *Art Bulletin* 1933, p. 1—74; Id. *Vagrant Folios from Family 2400 in the Freer Library of Philadelphia*. „Byzantion“, 1940—1941 (XV), p. 126—132.

⁴ Арх. Амфилохий. О миниатюрах и украшениях в греческих рукописях, стр. 32—51; Н. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, стр. 255; Н. Покровский. Евангелие в памятниках иконографии..., стр. XIX—XX; G. Millet. *Iconographie de l'évangile*. Index s. v. St-Petersbourg, p. 750; E. C. Colwell a. H. R. Willoughby. *The Four Gospels of Karahissar*, I—II, Chicago, 1936 (ср. рецензию Dölger'a в *Byzantinische Zeitschrift*, 1937, S. 390—394).

⁵ Α. Ευρύποουλος. Σπαράγματα ιστοριμένου Ευαγγελίου, Δελτίον τῆς χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, 1923, p. 3—16; H. Willoughby. *Codex 2400 and its Miniatures*. *Art Bulletin*, 1933, p. 63, рис. 64—74.

⁶ H. Willoughby. *Op. cit.*, p. 13, рис. 12, 13, 16, 61—63.

⁷ H. Brockhaus. *Die Kunst in den Athosklöstern*, S. 204—205; G. Millet et S. Der Nersessian. *Le psautier armenien illustré*. *Revue des études arméniennes*, 1929 (IX), p. 165, 178—179, табл. XV; H. Willoughby. *The Rockfeller Mc Cormick New Testament*, III, p. 296; Id. *Codex 2400 and its Miniatures*. *Art Bulletin*, 1933, p. 19. Дата — 1086 г. — не определяет времени возникновения манускрипта, так как она скопирована с более ранней рукописи.

⁸ H. Willoughby. *Op. cit.*, p. 65.

Если в такой консервативной манере работали в царьградской придворной мастерской, то нет решительно никаких оснований датировать затронутую нами группу манускриптов, включая и ленинградский и лондонский кодексы, эпохой 60—70-х годов XIII в. Эта группа рукописей могла возникнуть лишь в более позднее время, т. е. на протяжении последней четверти XIII в. Правильность данного предположения доказывает один мало известный памятник грузинской миниатюры, бросающий яркий свет на всю проблему раннепалеологовского искусства.

Этим памятником является так называемое Моквское евангелие, вывезенное в 1921 г. меньшевиками за границу и возвращенное в 1945 г. Советским правительством грузинскому народу (оно хранится теперь в Государственном музее Грузии)¹. Рукопись была переписана и иллюстрирована в 1300 г. в Мокви, по заказу архиепископа Даниила Моквского, портрет которого помещен в конце манускрипта: Даниил преклонил колени перед стоящей богородицей, держащей на левой руке младенца. Моквское евангелие богато разукрашено. Оно имеет 152 миниатюры (рис. 14—16) и 531 инициал. Миниатюры, заключенные в простые рамочки, разбросаны в тексте. Нарядные, тщательно выполненные инициалы выделяются своими крупными размерами. Этот интереснейший грузинский памятник неопровержимо свидетельствует о своеобразном характере искусства, непосредственно предшествовавшего мозаикам Кахриэ-Джами (около 1303 г.)² и об очень раннем проникновении передовой „палеологовской“ струи в Грузию. Автор миниатюр, повидимому, прошел выучку в Константинополе, где соприкоснулся с кругом новых художественных идей. Он работает в манере, очень близкой к манере того мастера, который разукрасил Иверский кодекс (№ 5). Его изящные фигурки написаны легко и свободно; они облечены в широкие одеяния с развевающимися концами, их движения разнообразны и непринужденны; архитектурные и пейзажные фоны сделались не только более естественными, но и более сложными. Точно датированное Моквское евангелие позволяет относить Иверский кодекс и всю группу близких к нему по стилю рукописей к 90-м годам XIII в. Тем самым мы получаем лишний аргумент против чрезмерно ранних датировок Вейдмана, склонного рассматривать большинство из затронутых нами рукописей как произведения, созданные еще в эпоху латинского владычества на Востоке³.

Если 60-е годы XIII в. являются для датировки интересующих нас манускриптов *terminus post quem*, то первое десятилетие XIV в. следует трактовать уже как *terminus ante quem*. Те точно датированные памятники, которые возникли в это время (как, например, евангелие

¹ Н. Кондаков и Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890, стр. 76—79; И. Толстой и Н. Кондаков. Русские древности в памятниках искусства, вып. IV. СПб., 1891, стр. 110—111; Жордания. Хроника и другие материалы, II, Тифлис, 1897, стр. 172—173 (на грузинском языке); Ш. Амиранашвили. Убиси. Материалы по истории грузинской стенной живописи, Тифлис, 1929, рис. 5 на стр. 33; Р. Шмерлинг. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 60—63, рис. 7—9, табл. XXIII; Ш. Амиранашвили. История грузинского искусства, т. I, М., 1950, стр. 207—208.

² Ф. И. Шмидт и Пирс открыли на здании в сцене „Чудо в Кане Галилейской“ арабскую надпись с датой 1303.

³ Подробную критику неоднократно мною цитированной статьи Вейдмана о константинопольской книжной иллюстрации в период латинского владычества я дал во II (XXVII) томе „Византийского временника“, стр. 367—373.

от 1301 г. в афонском монастыре Пантократора¹, мозаики Кахриэ-Джами, времени около 1303 г., евангелие от 1304 г. в Ватопеде² и др.)³, явно говорят о более зрелых решениях, освещающих следующий этап развития, по сравнению с которым изученная нами фаза представляется несколько архаической. Первое десятилетие XIV в. было для византийского искусства временем перерождения раннепалеологовского стиля в зрелый палеологовский, который продержался примерно до 50-х годов XIV в.

Основное историко-художественное значение ленинградской рукописи и всех затронутых в связи с ней манускриптов заключается в том, что они убедительно доказывают сложение палеологовского стиля уже на протяжении XIII в. — точнее на протяжении последней его четверти. Но этот стиль, именуемый нами раннепалеологовским, имеет ряд таких черт, которые заставляют отводить ему особое место. По сравнению со зрелым палеологовским стилем он скромнее, строже, статичнее. Изображаемые художниками фигуры еще сохраняют известную тяжеловесность, одеяния, даже когда они развеваются, еще не образуют беспокойного нагромождения складок; лица написаны хотя и живописно, но еще довольно сдержанно; архитектурные кулисы, при всем их усложнении, лишены еще динамизма позднейших построений, в которых получают преобладание кривые и изогнутые линии; пространственный момент еще не подчеркнут в такой мере, как в памятниках XIV в. Все находится *in statu nascendi*, и развитие протекает весьма равномерно — в направлении количественного накопления новых черт, незаметно переходящих в новое качество.

Раннепалеологовское искусство нашло живой отклик в Италии, где оно во многом определило стиль одного из выдающихся живописцев — Дуччо. Именно он проявил наибольшую чуткость к тому, что интересовало современных ему константинопольских художников и что он сумел творчески использовать в своих собственных целях — создания самого реалистического варианта *maniera greca*.

Оживление, наблюдаемое в византийском искусстве XIII в., не представляет местного и притом изолированного явления. Оно характерно для большинства западноевропейских стран, а также для Сербии, Грузии и Армении. Оно знаменует начало кризиса средневекового мировоззрения. Это процесс огромного размаха, процесс, который очень скоро приобрел сильнейшую инерцию. Но пути развития западноевропейского и византийского искусства были различными. В Западной Европе, особенно в Италии, рост реалистических течений был теснейшим образом связан с обращением к природе, с пристальным и любовным ее изучением. Использование античного наследия обычно помогало западным мастерам понять природу и познать ее внутренние закономерности. Нечто совсем иное находим мы в Византии. Здесь консервативный

¹ H. Brockhaus. Die Kunst in den Athosklöstern, S. 235; S. Lambros. Catalogue of the Greek Manuscripts on Mount Athos, I, p. 97; M. Vogel u. V. Gardthausen. Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance. Leipzig, 1909, S. 135—136; K. Weitzmann. Constantinopolitan Book Illumination..., p. 213.

Евангелие из монастыря Пантократора было написано Феодором Агиопетритес.

² H. Brockhaus. Op. cit., S. 235; S. Eustratiades a. Arcadios. Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos, Cambridge, 1924, p. 173; K. Weitzmann. Op. cit., p. 213.

³ Ранним XIV в. я склонен датировать и Cod. Vind. theol. gr. 300, который Герстингер и Буберль датируют серединой XIV в. См. P. Buberl u. H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften, S. 63—67, табл. XXXI—XXXII.

традиционализм так глубоко проник в сознание греков, что они были не в силах порвать со старым и смело выйти на широкий реалистический путь. Поэтому, когда византийцы стремились создать что-либо новое, они неизменно опирались на старое. Так было в X в., в эпоху сложения македонского неоклассицизма, когда обращение к позднеантичным рукописям явилось одним из источников нового стиля; так было и в XIII в., когда зародился „Палеологовский Ренессанс“, истоки которого восходят к тем же старым манускриптам. Не из природы, а из проникнутых эллинистическим духом памятников черпали византийцы творческие импульсы. Они пользовались готовыми формулами, отстоявшимися приемами, веками державшимися композиционными и иконографическими типами. Они видоизменяли их и освежали, но никогда не решались сдать их в архив истории, как это сделал Джотто. Вот почему на всем палеологовском искусстве лежит печать такого глубокого ретроспективизма. Как оно ни значительно, ему все же недостает той принципиальной новизны, которую принесло с собой искусство готики и проторенессанса.

Когда крестоносцы захватили в 1204 г. Царьград и подвергли величайшему унижению греческий народ, умы лучших византийских патриотов обратились к прошлому. Никея сделалась новой столицей и местом горестного изгнания. Здесь родилась и окрепла идея нового подъема эллинства. В этих условиях обращение к старым традициям, сознательно противопоставлявшимся ненавистой латинской культуре, было не только естественным, но в какой-то мере и неизбежным. Такое культивирование эллинского прошлого помогло византийцам отстоять независимость их идеологии. О пробуждении в Никее интереса к эллинской древности свидетельствует ряд фактов. Так, например, уже в XIII в. про Никею рассказывали, что „по обилию ученых людей она представлялась древними Афинами“, что она была „дивным и многожеланным источником учености“¹. В Никее писали на утонченном, перегруженном античными реминисценциями языке (Николай Месарит). Никейские императоры были воспитаны в идеях эллинизма и классической литературы, о чем свидетельствует хотя бы одно из писем Феодора II Ласкаря, в котором мастерски описывается глубокое впечатление от созерцания античных памятников Пергама². В Никею стягивали старые рукописи; в поисках за ними ездил, по поручению Иоанна Ватаца, на Балканский полуостров известный Никифор Влемид³. Когда столица была перенесена в 1261 г. из Никей обратно в Константинополь, этот интерес к старым манускриптам не ослаб, а усилился. Какие рукописи привлекли к себе в первую очередь внимание в Никее и в Константинополе? Ответ на этот вопрос дают манускрипты XIII в. Они ясно показывают, что в это время были популярны не только кодексы X в., но и более старые рукописи.

Уже проф. Милле обратил внимание на использование в *Cod. Ivir. 5* и *Cod. Paris. gr. 54* очень старых прототипов, близких к парижскому кодексу Григория Назианзина (*gr. 510, 880—886 гг.*)⁴. Внимательный стилистический анализ этих рукописей, и, особенно, ленинградского манускрипта позволяет сделать более далеко идущие выводы. Так,

¹ Gregorii Cyprii Sermo, res suas continens. Migne. Patrologia graeca, t. CXLII, col. 22.

² Theodori Ducae Lascaris. Epistulae LXXX. Ed. N. Festa, Firenze, 1898, p. 107.

³ А. Васильев. Латинское владычество на Востоке, Пгг., 1923, стр. 34.

⁴ G. Millet. Iconographie de l'évangile, p. 645.

например, в Cod. Ivir. 5, на л. 330 об., в сцене „Лепта вдовицы“, представлено на втором плане здание, увенчанное конхой. Эта совсем необычная для позднего византийского искусства форма встречается на л. 78 Cod. Paris gr. 510, восходящего к старой александрийской редакции¹. Весьма пространственная трактовка города в том же кодексе, на л. 403, в сцене „Вход в Иерусалим“, несомненно навеяна ранними образцами (ср. л. 409 об. Cod. Paris gr. 510)². Изогнутая стена и стоящая на высоком постаменте колонна позади евангелиста Иоанна на л. 116 об. ленинградской рукописи (рис. 4) напоминают старые эллинистические мотивы, фигурирующие и в Ватиканском свитке Иисуса Навина VII в. (Palat. gr. 431)³, и в парижском кодексе Григория (л. 104, 409 об., 452)⁴, и в парижской псалтири X в. (gr. 139, л. 1 об.)⁵, и в замечательном евангелии X в. из афонского монастыря Ставро-Никиты (№ 43, л. 13)⁶. Пространственно трактованное здание с более низкой боковой пристройкой позади евангелиста Луки на л. 1 об. (рис. 5) — излюбленный архитектурный мотив на страницах парижского кодекса Григория (напр., лл. 67 об., 332 об. и др.)⁷. Здание с портиком позади евангелиста Луки на л. 76 об. (рис. 3) представляет вольную переработку того же типа постройки на одной из миниатюр Cod. Paris gr. 510 (л. 174 об.)⁸. Можно было бы без труда продолжить эти аналогии и показать, что и мотивы драпировок, и предметы обстановки, и характер ракурсов на миниатюрах как ленинградской рукописи, так и примыкающих к ней манускриптов восходят если не к более старым кодексам, то, во всяком случае, к неоклассическим образцам македонской эпохи⁹. Мы сознательно остановились на архитектурных типах, так как они наиболее показательны и по-своему наиболее объективны при выяснении исторических корней стиля. Во всяком случае совершенно ясно, что мастера раннепалеологовского времени интересовались теми лицевыми рукописями, которые были ближе всего по духу их собственным творческим устремлениям и которые помогали им реализовать то, к чему они стремились. А стремились они к более реалистическому искусству. Их привлекало решение пространственных проблем. Им хотелось дать более объемную трактовку фигуры. И здесь они черпали живые творческие импульсы из не иссякавшего никогда на византийской почве источника. Этим источником был эллинизм. Обратившись к нему, мастера XIII в. обрели новые силы, позволившие им заложить основы для стиля „Палеологовского Ренессанса“. Они приспособили заимствованное из старых рукописей к задачам своего времени, они облегчили все формы и сделали их более хрупкими и вытянутыми; они никогда не ограничивались простым копированием старых кодексов. И все-таки использование и на этом заключительном этапе в развитии византийского искусства старых образцов сделалось фатальным: оно задержало весь художественный процесс, последний не приобрел того широкого размаха, который позволил бы преодолеть косный

¹ H. O m o n t. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, табл. XXIX.

² Ibid., табл. LIV.

³ Il rotulo di Giosuè... riprodotto a cura della Biblioteca Vaticana, Milano, 1905, табл. XI.

⁴ H. O m o n t. Op. cit., табл. XXXI, LIV, LX.

⁵ Ibid., табл. I.

⁶ A. M. F r i e n d. The Portraits of the Evangelists, табл. VIII.

⁷ H. O m o n t. Op. cit., табл. XXV, XLVII.

⁸ Ibid., табл. XXXVII.

⁹ Например, A. M. F r i e n d. The Portraits of the Evangelists, табл. VIII, IX, X.

традиционализм и вместо ретроспективных и утонченных формул утвердить живое и бесхитрое отношение к природе.

Здесь Византия лишней раз расплачивалась за отсталость своего социально-экономического развития. Робкие ростки реализма не переросли в ее искусстве в мощное реалистическое движение, как это произошло в Италии, где выдвинулся новый класс и где быстро стала складываться новая, передовая по тому времени буржуазная идеология. В Византии же старая феодальная знать сохранила господствующее положение и в XIV в., благодаря чему традиционные формы художественного мышления не получили столь же радикального обновления, как в Италии. Этим и объясняется глубоко компромиссный характер всего „Палеологовского Ренессанса“, в котором груз прошлого в такой мере довлел над сознанием художников, что мешал им выйти на широкий путь реалистического развития.
