

В. Д. ЛИХАЧЕВА

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФУНКЦИЯ БЫТОВЫХ ПРЕДМЕТОВ В ИКОНЕ „ТРОИЦА“ ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭРМИТАЖА

(К вопросу о развитии элементов реализма
в византийской живописи)

Византийская живопись начиная со второй половины XIII в. приобретает все более и более жизненные черты. Человеческие фигуры объединяются с архитектурными и пейзажными фонами в единое целое. В композиции отныне большое значение приобретает движение. Пространство постепенно углубляется. Эти черты палеологовского искусства неоднократно отмечались в литературе. Для темы нашей работы особенное значение имеет замечание В. Н. Лазарева, что «нередко религиозные сцены приближаются к чисто жанровым композициям»¹.

Прямое отношение к проблеме появления жанра имеет бытовая фон иконы: изображение посуды, обстановки, деталей одежды. Увеличивается ли количество этих предметов в палеологовское время, получают ли они новую художественную функцию? Следует обратить внимание и на то, условны ли эти бытовые элементы или взяты непосредственно из реальной жизни.

Чтобы ответить на эти вопросы, интересно рассмотреть бытовую фон изображений ветхозаветной троицы (ἡ Ἁγία Τριάς), на которых мы видим трапезу трех путников (согласно господствующему в восточном христианстве представлению — Христа и двух ангелов) в доме Авраама и Сарры. Типичным, наиболее полным и ярким примером решения этой темы в палеологовском искусстве является икона «Троица» Государственного Эрмитажа². Прежде чем обратиться к ней, следует рассмотреть историю иконографической композиции этой темы в живописи Византии и роль в ней бытовых предметов.

Самое раннее из известных изображений ветхозаветной троицы находится в церкви Санта-Мария Маджоре в Риме (IV в.)³. Композицию «Троицы» в Санта-Мария Маджоре, очевидно, использовал мозаичист, представивший эту же сцену на алтарной стене церкви Сан-Витале в Равенне (VI в.)⁴. В обоих этих произведениях художники трактуют тему троицы, подчеркивая гостеприимство Авраама. Сцена дается в ряду многочисленных эпизодов из жизни Авраама, и символика события ото-

¹ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. I. М., 1947, стр. 210.

² Музейный номер J I, размер 53×35 см. Икона поступила из Государственного Русского музея (№ 1806), до поступления в Русский музей находилась в собрании Н. П. Лихачева.

³ А. M a t è j e k. Art and Architecture in Europe. London, 1960, цветная вклейка.

⁴ В. Н. Л а з а р е в. История византийской живописи, т. II. М., 1948, табл. 30.

двигается на второй план. Тема раскрывается в повествовательно-историческом аспекте. Странники сидят за столом и смотрят на Авраама, изображенного в левой части сцены под раскинувшимся над ним мамврийским дубом. Авраам подносит ангелам угощение, и они жестаами выражают ему свою признательность. В обеих композициях еще сильны античные реминисценции, проявляющиеся особенно сильно в детальном пейзаже. В книге Бытия⁵ рассказывается, что Авраам, велев Сарре замесить хлеба, поставил перед странниками масло, молоко и приготовленного теленка. Далекие от натуралистической передачи византийские художники в иконографии троицы ограничивались лишь изображением посуды на столе.

Деревянный стол, с продольной стороны которого тесно сидят три путника, высок, с тонкими ножками и перекладинами между ними. В Санта-Мария Маджоре Сарра, стоящая позади Авраама, приготовляет, в соответствии с библейским рассказом, за отдельным столом хлеба, некоторые из которых уже лежат на столе перед ангелами. Этот повествовательный мотив незнаком более позднему искусству. На каждой столешнице изображено по три предмета одинаковой формы, не связанных между собой и введенных лишь для некоторого заполнения плоскости. Поэтому говорить даже об элементе натюрморта здесь не приходится. При этом следует учитывать, что появление натюрморта связано с переходом от разрозненного изображения предметов к созданию из них единой композиции. Ее появление не зависит от пассивного изменения количества предметов. Но художник начинает учитывать их форму, окраску и размеры. Он расставляет их, согласуясь с композиционными принципами, выбирая способы геометрической симметрии, асимметрии или пространственного равновесия масс. При этом часто вводятся компоненты, несущие объединительные функции.

В двух рассматриваемых произведениях можно видеть лишь подробную иллюстрацию библейской легенды без обычной в более позднем искусстве символической ее интерпретации. Бытовые детали вводятся как совершенно необходимые при повествовательном подходе к изображению. При этом, однако, мебель не используется в построении композиции. Она имеет второстепенное значение. Обычный для этой композиции натюрморт, как было указано, еще отсутствует.

Л. Брейе отмечал, что сюжет ветхозаветной троицы встречается в византийском искусстве довольно редко вплоть до XV в.⁶ Но тема троицы почти полностью отсутствует лишь до начала палеологовской эпохи, т. е. до середины XIII в.

К тем немногочисленным изображениям ветхозаветной троицы, которые созданы до палеологовского периода, относится миниатюра в гомилиях Иакова Коккиновафского (парижская Национальная библиотека, гр. 1208, XII в.)⁷. В этой рукописи мы встречаемся уже с символической трактовкой сюжета. На высоком троне сидят три ангела. Ангелы, расположенные сбоку, слегка повернулись и обратили свои взоры к фронтально и торжественно сидящему центральному ангелу. Сцене придается лишь символический характер, подчеркивающий таинство триединства бога, поэтому отсутствует изображение трапезы, а вместе с ней Авраама и Сарры.

⁵ Книга Бытия, 18, 16, 8.

⁶ L. Bréhier. L'art Byzantin. Paris, 1924, p. 65.

⁷ Ibid., fig. 22. Как справедливо указал Н. В. Малицкий («К истории композиции ветхозаветной Троицы». Seminarium Kondakovianum, II, 1928), М. В. Алпатов («La Trinité dans l'art Byzantin et l'icône de Roublev». «Echos d'Orient», XXX, 1927) ошибается, принимая за изображение «Троицы» миниатюру этой рукописи, представляющую возвращение ангела после благовещения.

Но скромные бытовые подробности здесь не исчезают. Все предметы быта имеют строго подчиненное значение. Спинка трона украшена светлой орнаментированной занавесью. Нижняя часть сиденья покрыта богатой резьбой по дереву. Ноги ангелов свободно и разнообразно расположены.

Позднее, в самом конце XII в., рассматриваемая нами тема была распространена в мозаиках Сицилии. Художники, изобразившие эту сцену в Монреальском соборе⁸ и в Палатинской капелле⁹, следуют в иконографии ранним произведениям Италии — Санта-Мария Маджоре в Риме и Сан-Витале в Равенне. В восточной части южной стены Палатины изображено гостеприимство Авраама. Как и в раннеитальянских памятниках, три странника тесно сидят по одну сторону прямоугольного стола. Прижимая руки к груди, крайний левый ангел благодарит Авраама, стоящего под мамврийским дубом. Легкие повороты ангелов, их непринужденные жесты вносят в сцену разнообразие и жизненность. В этом изображении обращенная к зрителю опора стола представляет прямоугольную доску, сплошь покрытую богатой резьбой. Стол уставлен сосудами и чашами с едой. Круглые хлеба, традиционно изображенные в ортогональной проекции, напоминают хлеба Сан-Витале. В отличие от предшествующих памятников здесь уже можно говорить об элементе натюрморта. Стоящие на столе удлинённые сосуды с вытянутыми горлышками, широкие чаши на низких ножках образуют единую живописную композицию. Однако выделяется манера изображения хлебов, не связанных с остальными предметами, представленными в перспективной проекции. Сильный жанровый акцент вносится тремя морковьями с необрезанной зеленью, положенными среди сосудов. Изображение овощей, включенных в композицию, в произведениях византийского искусства никогда ранее не встречалось. Их появление следует связать с зарождением натюрморта.

Почти одновременная с палатинской «Троица» в Монреале вносит много нового в иконографию бытовых деталей. Стол имеет не прямоугольную, а сигмаобразную форму. Он покрыт скатертью, которая свисает до пола мягкими складками. Слева виден богато украшенный мелкой резьбой стул. В центре стола поставлена широкая чаша с головой жертвенного тельца. Рядом — оригинальный сосуд сложной профилировки, не встречающийся в это время в произведениях чисто византийского искусства. Авраам подносит ангелам уже знакомый нам круглый хлеб, представленный ортогонально. Фронтально изображен лишь центральный ангел, остальные слегка повернулись к нему. Они держат в руках ранее не изображавшиеся в рассматриваемой сцене тонкие посохи.

Как и в раннеитальянских произведениях, в сицилийских мозаиках тема ветхозаветной троицы имеет повествовательный характер и еще воспринимается как рассказ о гостеприимстве Авраама.

Бытовые детали как в IV, так и VI в. объясняются историко-повествовательным характером изображения. В отличие от ранних произведений с изображением троицы в мозаиках Сицилии уже появляются элементы натюрморта, который окончательно сложился лишь в палеологовское время. Разнообразие по форме и цвету сосудов на столе, появление овощей, являющихся важным объединяющим элементом, следует связать с зарождением натюрморта. Но предметы еще слишком разобщены и взаимно не обусловлены, вся группа распадается на самостоятельные части и не изменится, если прибавить или убрать одну из чаш. Одновременное введение ортогональной и перспективной проекции в изображении предметов на столе еще сильнее подчеркивает отсутствие здесь единой композиции.

⁸ O. Demus. The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950, pl. 103.

⁹ Ibid., pl. 33.

Особенное распространение получила тема ветхозаветной троицы в палеологовскую эпоху. Возможно, что необходимость объединения страны после изгнания латинян, рост национального самосознания греков способствовали популярности этого сюжета, символизирующего идею единства. Сцена троицы, трактуемая не как иллюстрация к библейской легенде, а как повод к изображению догмата о троичности, давала возможность художнику воплотить — как и в Московской Руси XIV—XV вв.¹⁰ — представление о государственном единстве. Изображение дружбы ангелов воспринималось как призыв к сплочению.

К палеологовскому времени относятся изображения этой темы в фресковом цикле Сопочан¹¹, в росписи Периблеты в Мистре¹², две иконы «Троицы», хранящиеся ныне в Афинах¹³, панагия во Флоренции¹⁴, икона собрания Государственного Эрмитажа¹⁵, миниатюры евангелия Иверского монастыря на Афоне № 5¹⁶ и сочинений Иоанна Кантакузина в парижской Национальной библиотеке (gr. 1242)¹⁷ и целый ряд других памятников.

В 1958 г. началась расчистка фресок капеллы богородицы монастыря Иоанна Богослова на острове Патмосе. В тимпане здесь было открыто изображение ветхозаветной троицы¹⁸. Афинский византолог С. Орландос¹⁹ относит фреску к началу XIII в. Сцена троицы представляет трех ангелов, сидящих вокруг круглого стола, являющегося композиционным центром фрески. Симметрия произведения, подчеркивая более крупной фигурой среднего ангела, сохраняется и при изображении предметов на столе. Центр стола отмечен большой чашей, наполненной пищей. Перед каждым ангелом лежит по круглому хлебу, свернутой салфетке и прямому ножу. Принцип чрезвычайно строгой симметрии в расположении предметов является единственным связующим элементом при объединении всех вещей, стоящих на столе. В связи с этим приходится говорить лишь о некоторых элементах натюрморта в этой сцене.

Одним из самых ранних изображений ветхозаветной троицы палеологовского времени является миниатюра Иверской рукописи (вторая половина XIII в.). Ангелы сидят вокруг низкого прямоугольного стола. Стулья и подножия просты и лаконичны по форме. Фоном служит суровая и строгая архитектура. Сочетание прямой перспективы в изображении здания справа с обратной перспективой левого строения соответствует стилю палеологовского периода. Свободные и легкие повороты фигур крайних ангелов контрастируют с несколько выпадающей из общего стиля торжественной фронтальной фигурой в центре. Мягко склоненные головы боковых ангелов, их скрещивающиеся взгляды, протянутые на столе руки объединяют всю сцену. Композиция разворачивается по кругу. Поставленные в профиль и вытянутые вперед ноги боковых ангелов составляют нижний полукруг, который продолжается вверх округлой линией крыльев и слегка опущенных голов. Центральная диагональ круга

¹⁰ Н. А. Демина. Троица Андрея Рублева. М., 1963, стр. 40.

¹¹ G. Millet. La peinture du moyen âge en Jugoslavie. Paris, 1954, pl. 3(6); В. J. Буррић. Сопочани. Београд, 1963, pl. LI.

¹² G. Millet. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910, II, pl. 113.

¹³ A. Grabar. Byzantine painting. Geneva, 1953, p. 192.

¹⁴ В. Ласагев. Byzantine painting of the fourteenth and fifteenth centuries. «The Burlington Magazine», 1937, CDXVII, pl. IV.

¹⁵ А. В. Банк. Альбом «Византийское искусство». Л., 1960, табл. 108—109

¹⁶ В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. II, табл. 248.

¹⁷ Там же, табл. 328.

¹⁸ A. Orlandos. Fresques byzantines du monastère de Patmos. «Cahiers archéologiques», XII, 1962, fig. 7.

¹⁹ Ibid., p. 301—302.



Рис. 1. Икона «Троица» Государственного Эрмитажа

подчеркнута прямо сидящей и несколько увеличенной по размеру фигурой среднего ангела. Композиционному объединению ангелов соответствует и их внутреннее единство. Они показаны в момент тихой и как бы безмолвной беседы, а не только трапезы, как в ранних произведениях. Тема единства пронизывает собой, таким образом, всю композицию и подчиняет себе изображение бытовых предметов. Архитектура и мебель своими строгими и прямыми линиями также способствуют четкому и ясному восприятию произведения. Разнообразные предметы на столе изображены не разрозненными, а составляют здесь, впервые в собственно византийском искусстве, единый натюрморт.

Одним из наиболее ярких и интересных произведений позднего палеологовского периода является икона «Троица» музея Бенаки в Афинах²⁰, относящаяся к XIV в. Изображение отличается необыкновенной тонкостью письма. Мебель украшена богатой резьбой. Верхние части подножий сплошь золотые. Мебель имеет красноватый оттенок, который в сочетании с красно-розовыми одеяниями ангелов и ярко-красными *скара́вля* придает золотистый тон всему колористическому строю. Стол, вокруг которого свободно расположились ангелы, вытянут в длину, соответственно удлинённой форме иконы. Натюрморт на столе живописен и многообразен. Стол покрыт белой, тонкой, почти прозрачной на сгибах скатертью. Предметы, составляющие натюрморт, маленькие и изящные. Центр отмечен золотистой, орнаментированной киноварными линиями чашей. По размерам она несколько больше, чем богато украшенные кувшины с изогнутыми ручками и стеклянный графин. Среди этих предметов лежат ножи и несколько морковей. Салфетки у ангелов такие же, как в уже упомянутой миниатюре рукописи Иоанна Кантакузина и в «Троице» Эрмитажа, речь о которой пойдет позднее. Так же как и там, салфетка у правого ангела уже использована и скомкана. В иконе музея Бенаки много воздуха и широты. Действие разворачивается на фоне довольно сложной, особенно в сравнении с другими композициями «Троицы», архитектуры, которая, однако, отодвинута на второй план и не мешает восприятию основной сцены. Среди всех остальных более строгих и суровых изображений троицы в палеологовскую эпоху икона выделяется своей аристократичностью, богатством и пышностью деталей, яркостью колорита.

Еще более отчетливо черты палеологовского искусства сказываются в превосходной иконе «Троица» собрания Государственного Эрмитажа, которая датировалась Д. В. Айналовым²¹ на основании сходства с миниатюрой той же темы в рукописи Иоанна Кантакузина концом XIV в. С мнением русского ученого полностью согласился в 1925 г. Ш. Диль²². О. Вульф и М. Алпатов²³ отнесли икону к XV в., отметив ее близость к иконе «Георгий и Димитрий» Эрмитажа. Икону «Троица» датировал в 1928 г. А. П. Смирнов²⁴ XV веком, при этом было подвергнуто сомнению ее константинопольское происхождение. В. Н. Лазарев²⁵ относит эрмитажное произведение к началу XV в., указывая на особенности ее стиля, порвавшего с живописной традицией первой половины XIV в. А. В. Банк

²⁰ A. Grabar. Byzantine painting, p. 192.

²¹ Д. В. Айналов. Византийская живопись XIV столетия. Пг., 1917, стр. 90, 91.

²² Ch. Diehl. Manuel d'art byzantin. Paris, 1923, II, p. 867.

²³ O. Wulff, M. Alpatoff. Denkmäler der Ikonenmalerei. Dresden, 1925, S. 131.

²⁴ А. П. Смирнов. Памятники византийской живописи. Л., 1928, стр. 16, 28.

²⁵ V. Lasarev. Op. cit., p. 256; В. Н. Лазарев. История византийской живописи, т. I, стр. 229.

датирует памятник XIV в.²⁶ Уточнение датировки могло бы составить предмет особой работы, для нас же важно, что в общем все исследователи относят икону к эпохе развитого палеологовского стиля.

На иконе изображены ангелы, сидящие за столом и беседующие друг с другом. Авраам и Сарра подносят им угощение. Вся сцена разворачивается на фоне строгой и лаконичной по своим формам архитектуры. Центральная часть композиции подчинена полукругу, образуемому склоненными головами ангелов, Авраама, Сарры и повторяемому в нагнувшихся над ними деревьях. Нижняя граница полукруга создается краем иконы и подчеркивается параллельной ему столешницей, горизонтальными перекладами стульев и подножия справа. Этот полукруг вписывается в прямоугольник иконы, боковые края которой акцентированы вытянутыми справа и слева геометрическими формами зданий.

Нижняя часть изображения кажется несколько укороченной. Это впечатление создается не только тем, что сцена как бы резко срезается нижним полем, к которому вплотную подходит изображение. Этому же способствуют приземистые пропорции мебели и несколько укороченные нижние части фигур.

Оба стула и стол в «Троице» Эрмитажа простые, даже грубые, сравнительно большие по размерам. Они сбиты из широких досок и толстых перекладин; их не украшают никакие орнаменты, никакая резьба. Когда-то их почти сплошь покрывали довольно широкие линии шраффировок, проведенные с большими интервалами. Ныне линии эти сохранились лишь в левой части произведения. Эта суровость мебели, очевидно, смутила иконописца, и он, проводя штрихи, дал несколько небрежных и еле заметных завитков орнамента на левом стуле.

Суровость и тяжесть мебели играют роль в художественном решении произведения. Скамья и стол противостоят мягким драпировкам одежды, складкам шелковых тканей на сиденьях. Мебель вносит ритм прямых линий, которые держат всю композицию. Линии эти гармонируют со строгими аскетическими лицами изображенных, контрастируют с живописным натюрмортом на столе. Темно-коричневая окраска, которая обычно применялась для мебели в течение всей истории византийского искусства, притом не только в иконописи, но и в монументальной живописи и в миниатюре²⁷, также подчинена общей задаче. Сильно вытянутому прямоугольному формату иконы соответствует и вытянутый в длину стол, на широкой плоскости которого, изображенной в обратной перспективе, расположен натюрморт. Все предметы поставлены на столе уравновешенно, соответственно рациональному построению всей иконы. Центр натюрморта составляет большая красно-коричневая евхаристическая чаша на низкой ножке. Справа стоит чаша меньшего размера, зеленоватая по цвету, а также графин и стакан. В левой части композиции — такая же зеленоватая чаша и кувшин без стакана. По краям стола около ангелов лежат белые салфетки с красными полосками. Аналогичные салфетки есть в уже упомянутых нами «Троице» Афинского музея и в рукописи Иоанна Кантакузина. Правая салфетка во всех приведенных изображениях скомкана. Этот мотив смятой салфетки взят непосредственно из жизни. Он сделался каноническим моментом, повторяющимся в ряде сцен «Троицы», но не

²⁶ А. В. Банк. Византийское искусство, табл. 108—109. Н. Харалампус-Мурке (N. Χαράλαμπος-Μουρίκη. 'Η παράσταση τῆς φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ σὲ μίᾳ εἰκόνᾳ Βυζαντινοῦ Μουσείου. «Δελτίο τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας». Ἀθήναι, 1963), исходя из поверхностного сходства с иконами «Троицы» Нарбонны и Афин, необоснованно датирует икону концом XV в.

²⁷ J. Tikkanen. Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei. Helsingfors, 1933, S. 157.

утратившим своей связи с реальной жизнью. Левая сложенная салфетка занимает меньше места, в свободном углу стола над ней расположена вытянутая рука ангела. Особенно интересна морковь, лежащая на краю стола. Изображение овощей в сюжетных композициях произведений собственно византийского искусства появляется лишь в палеологовский период. Они представлены в сценах «Тайной вечери»²⁸ и «Брака в Кане» в Митрополии в Мистре²⁹ и в «Тайной вечери» в Бронтохионе в Мистре³⁰. В XIII в. овощи показаны на миниатюре «Тайной вечери» в евангелии парижской Национальной библиотеки (gr. 54, л. 96 об.)³¹ и во многих других памятниках. Их появление связано с появлением натюрморта, и поэтому они становятся почти обязательными в сценах трапезы. Это обычно морковь или репа, которые изображаются всегда вместе с зелеными хвостиками³². Они не только объединяют предметы, но и вводят живописный элемент, контрастируя с замкнутой линией контура сосудов.

Несомненно, что формы мебели и предметов на столе взяты непосредственно из жизни. Здесь изображен стул без спинки, с перекладинами между ножками. Он относится к типу *τὰ σκάμνα* или *τὰ σκαμνία*, которые назывались так потому, что первоначально делались из тутового дерева (*ἡ συκαρινέα*). Эти скамейки существовали очень длительное время и упоминаются у авторов разных эпох. Сиденья стульев в «Троице» покрыты тканью, что делалось для удобства и красоты. Такие ткани назывались *τὰ σκαμνάλια*³³. Ткани эти бывали часто из шелка, центрами производства которого были Константинополь, Пелопоннес и Фивы³⁴. Подножие, которое изображено на эрмитажной иконе, называлось *τὸ ὑποπόδιον*. Иногда на такую скамейку клали подушку или ковер, а позднее — кожу. В некоторых случаях такая скамейка имела отверстие, под которое ставилась жаровня с углями, чтобы обогреть ноги³⁵. На эрмитажной «Троице» изображены такие скамейки самого простого типа, т. е. без подстилок и отверстий.

Посуда «Троицы» — керамическая, какая была обычно в бедных домах, в то время как состоятельные люди ели на серебре и золоте. Но, по свидетельству Никифора Григоры, в поздний период византийской истории «наступила такая бедность, что не было золотых и серебряных блюд и сосудов, но некоторые деревянные и большинство — керамические»³⁶. Форма чаш и кувшина близка к красноглиняным изделиям XIII в., найденным во время раскопок в Херсонесе и хранящимся ныне в Государственном Эрмитаже (инвентарные номера X, 352; X, 358; X, 905; X, 288)³⁷.

Итак, иконографически тема ветхозаветной троицы развивается от ее трактовки как эпизода священной истории к чисто богословской ин-

²⁸ G. Millet. Op. cit., II, pl. 67.

²⁹ Ibid., pl. 78.

³⁰ Ibid., pl. 103.

³¹ Д. В. Айналов. Указ. соч., табл. XXII.

³² Изображение репы или моркови в научных трактатах известно в Византии начиная с VI в. (Венский Диоскорид; cod. Vind. med. gr. I, f. 89). См. Е. Э. Липшица. Геопоники. М.—Л., 1960, табл. 17.

³³ См. Ph. Koukoules. Vie et civilisation byzantines, t. II, 1. Athènes, 1948, p. 78—81.

³⁴ А. П. Рудаков. Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии. М., 1917, стр. 147.

³⁵ Ph. Koukoules. Op. cit., p. 81.

³⁶ Ibid., p. 65.

³⁷ А. Л. Якобсон. Средневековый Херсонес (XII—XIV в.). МИА, № 17, 1950, табл. XXXIII, 136; XVIII, 67; XVII, 65; XI, 49.

терпретации положения о троичности божества. Однако в эстетической интерпретации этой темы замечается склонность к усилению роли бытовых элементов. Самая функция предметов быта из формально-символической становится более реальной. Но интересно, что никакого увеличения количества бытовых предметов не происходит.

Мебель начинает играть большую роль в схеме построения. Она удерживает и связывает прямолинейностью своих форм отдельные закругляющиеся линии и цветовые пятна композиции. Ее стиль (суровый или нарядный) соответствует настроению, передаваемому художником. Живописный и единый, окончательно сложившийся в это время натюрморт заполняет плоскость стола.

Из этих двух, казалось бы, противоположных изменений в иконографии и трактовке темы ветхозаветной троицы (усиление символического значения сюжета и увеличение роли бытовых элементов) наибольшее значение для истории искусства имеет второе, отражающее более общие и типичные явления в развитии живописи палеологовского времени. Роль бытовых предметов усиливается не за счет увеличения их количества, а за счет изменения их художественной функции.

Весьма возможно, что количество бытовых предметов потому не увеличивается в иконографии «Троицы» в палеологовский период, что этому препятствует символическая трактовка этого сюжета. Ранневизантийская его интерпретация как историко-биографического давала большой простор для внесения в него бытовых элементов. Таким образом, можно предполагать, что две противоположные тенденции — одна общая, характерная для византийского искусства палеологовского времени (стремление к жанровости), и другая частная (развитие сюжета ветхозаветной троицы в сторону его символической трактовки), — по-видимому, нейтрализовали друг друга.

Исследование других иконографических сюжетов (рождество богородицы, рождество Иоанна Предтечи, благовещение, усение и др.), как нам кажется, подтвердит выводы, сделанные на примере пока только одной иконографии «Троицы».