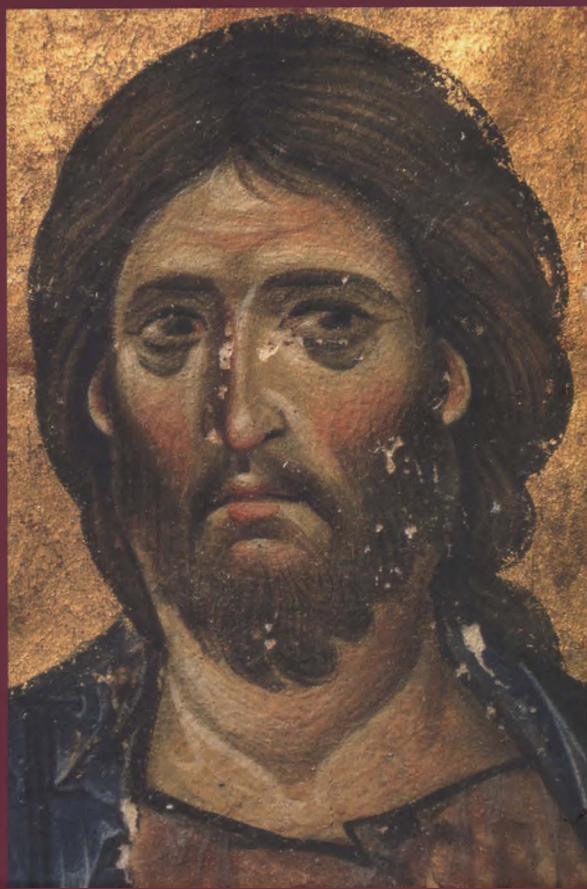


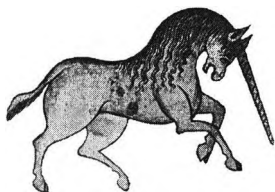
О. С. ПОПОВА

ВИЗАНТИЙСКИЕ
И
ДРЕВНЕРУССКИЕ
МИНИАТЮРЫ



О. С. ПОПОВА

ВИЗАНТИЙСКИЕ
И
ДРЕВНЕРУССКИЕ
МИНИАТЮРЫ




O. S. POPOVA

BYZANTINE
AND
OLD RUSSIAN
MINIATURES

Ο. Σ. ΠΟΠΟΒΑ

ΒΙΖΑΝΤΙΥΣΚΙΕ
Ι
ΔΡΕΒΝΕΡΥΣΚΙΕ
ΜΙΝΙΑΤΥΡΥ

Βιβλιοθήκη
«Χριστιανική τέχνη»
 Νο 0140



ΜΟΣΚΥΑ «ΙΝΔΡΙΚ» 2003

УДК 73/76
ББК 85.14
П58

*Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда
(проект № 01-04-16084)*

Попова О. С.

Византийские и древнерусские миниатюры. — М.: «Индрик», 2003. — 336 с.; ил.

ISBN 5-85759-233-X

В книгу вошли работы автора о византийских и древнерусских иллюстрированных манускриптах. Каждая глава посвящена исследованию миниатюры (в некоторых случаях — миниатюр и орнамента) какой-то одной рукописной книги: греческой, возникшей в Византии в X, XI и XIV вв., или славянской, созданной на Руси в XI—XV вв. Последняя глава представляет собой краткую историю древнерусской миниатюры и охватывает большую часть русских лицевых рукописей до XV в. включительно.

Анализируя художественный стиль произведений, автор стремился выявить типологию и содержание образов, создававшихся в разные периоды византийского и древнерусского искусства, а также существовавшие в нем направления и ориентации.

Книга рассчитана как на специалистов в области византийского и древнерусского искусства, так и на широкий круг читателей, интересующихся историей христианской культуры.

ISBN 5-85759-233-X

© О. С. Попова, 2003
© Издательство «Индрик», 2003

Оглавление

От автора.....	7
----------------	---

ВИЗАНТИЙСКИЕ МИНИАТЮРЫ

Греческий иллюстрированный кодекс (Евангельские чтения) второй половины X в. из Парижской Национальной библиотеки (Coislin 31).....	11
Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее (Син. гр. 518).....	28
Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (Син. гр. 407).....	45
Византийские иллюстрированные манускрипты второй четверти XIV в. Стиль, проблемы локализации.....	62
Греческая иллюстрированная рукопись второй четверти XIV в. из Венской Национальной библиотеки (theol. gr. 300).....	73
Образ Исаака Сирина в афонской миниатюре. Византийская аскеза и искусство XIV в.....	87

ДРЕВНЕРУССКИЕ МИНИАТЮРЫ

Миниатюры Хутынского служебника раннего XIII в.	107
Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в.	123
Новгородская рукопись 1270 г. (миниатюры и орнамент).....	152
Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством.....	184
Новгородские миниатюры второй четверти XIV в.	205
Новгородские миниатюры второй половины XIV в. и второе южнославянское влияние.....	231
Миниатюры Московского евангелия начала XV в.	251
Русская книжная миниатюра XI–XV вв.	259
Указатель рукописей.....	309
Список сокращений.....	316
Список иллюстраций.....	318
Resume.....	326

Contents

Author's note	7
---------------------	---

BYZANTINE MINIATURES

A Greek Illuminated Lectionary from the Bibliothèque Nationale in Paris (Coislin 31).....	11
A Byzantine Manuscript (Book of the Gospels) from the second half of the 11 th Century in the State History Museum (Sin. gr. 518).....	28
A New Testament and Psalter: a Greek Codex of the first half of the 14 th century from the Synodal Library (Sin. gr. 407).....	45
Byzantine Illuminated Manuscripts of the second quarter of the 14 th century. Style and Problems of Localisation.....	62
A Greek Illuminated Manuscript of the second quarter of the 14 th century from the Vienna National Library (theol. gr. 300).....	73
The image of Isaac of Nineveh (Isaac Syrus) in an Athonite Miniature. Byzantine Ascetism and Art of the 14 th century.....	87

MEDIAEVAL RUSSIAN MINIATURES

Early 13th-century Miniatures in a Leitourgikon from the Khutyn Monastery	107
Miniatures in a Galicio-Volhynian Aprakos Gospel of the First Third of the 13 th Century	123
A Novgorodian Manuscript of 1270 (Miniatures and Ornament).....	152
A Novgorodian Miniature of the early 14 th century and its Connection with Palaeologue Art.....	184
Novgorodian Miniatures of the second quarter of the 14 th century.....	205
Novgorodian Miniatures of the second half of the 14 th century and the second South Slav Influence.....	231
Miniatures in an early 15 th -century Moscow Gospel.....	251
Russian Book Miniatures of the 11 th to 15 th centuries.....	259
Index of Manuscripts.....	309
List of Abbreviations.....	316
List of Illustrations	318
Resume	326

От автора

Состав этой книги обусловлен моей большой любовью к средневековым рукописям, греческим, русским, южнославянским и латинским, украшенным миниатюрами и орнаментами. Эта любовь возникла давно, в юности, и прошла через всю мою жизнь. Первым местом моей работы, сразу после университетских аудиторий, был Отдел рукописей Ленинской библиотеки (теперь — Российская Государственная библиотека), в стенах которого я провела пять лет, с 1960 по 1965 г., провела целиком и полностью, в буквальном смысле слова: наша работа начиналась в 9 часов утра, и этот час в те годы соблюдался строго, а кончалась в 17.30, но уходить не хотелось, рукописи как будто притягивали, и кое-кто из нашего небольшого коллектива, в том числе и я, покидал библиотеку часто только в 10 часов вечера, когда она закрывалась и запиралась на ночь.

Думаю, мне необыкновенно повезло, что я начала свою научную жизнь с работы в таком нестандартном и романтичном месте, как Отдел рукописей. Он располагался тогда в левом флигеле бывшего Румянцевского музея, помещавшегося в знаменитом доме Пашкова. Мой служебный стол находился в интерьере, более похожем на кабинет Фауста, чем на место службы. Кругом стояли в старинных шкафах и лежали горками на всех столах древние рукописные книги в потертых кожаных переплетках, а некоторые, редкие среди них, сохранили свои серебряные драгоценные оклады. Наша маленькая «древняя группа» состояла из специалистов разных профессий: два филолога, лингвист, палеограф, два историка и искусствовед (последним была я). Благодаря такому разнообразию знаний, сосредоточенному в одном камерном, но очень насыщенном научном пространстве, каждая рукопись изучалась и описывалась с разных сторон и точек зрения. Можно было многому научиться, тем более, что все, кроме меня, тогда очень юной, были чрезвычайно ученые и опытные люди, и все они благородно и охотно делились со мной своими знаниями. От всей души я выражаю им всем, уже ушедшим в мир иной, свою великую благодарность, — Николаю Борисовичу Тихомирову, Владимиру Борисовичу Кобрину, Илье Михайловичу Кудрявцеву. Именно там, в этом единенном замкнутом мире, жившем в Москве 60-х гг. своими совсем особыми интересами, гораздо более похожем на средневековый ученый монастырь, чем на советский коллектив, я получила, помимо университетского искусствоведческого образования, еще и «рукописное воспитание»; именно там выросла во мне любовь к рукописям, которой я осталась навсегда верна.

Правда, на протяжении жизни я изучала отнюдь не только лицевые рукописи, не только историю миниатюры или, говоря словами Н. П. Кондакова, «историю византийской живописи по миниатюрам греческих рукописей» (добавлю — и древнерусской живописи по миниатюрам русских рукописей). Меня, как историка искусства Византии и стран византийского круга, интересовали и протекавшие в этом искусстве процессы, и возникавшие в нем различные направления, и отдельные крупные и/или оригинальные явления. Для понимания всего этого требовался разнообразный материал (и мозаики, и фрески, и иконы), относящийся к той или иной эпохе, а не только иллюстрированные рукописи. Впрочем, во всех изучавшихся мною темах, где основным материалом были иконы или монументальные ансамбли, всегда присутствовали также и иллюстрированные рукописи как дополнительный, но весьма важный фактор художественной жизни того или иного периода. И все же значительная часть написанных мною работ посвящена специально манускриптам. Их я и решила собрать вместе в этой книге.

В ней объединены исследования о греческих и русских лицевых рукописях, написанные мною в разные периоды жизни, и в юности, когда мне не было еще и 25 лет,

и сейчас, когда перевалило за 60. Все работы о русских рукописях писались в первой половине жизни, о византийских — во второй.

В этой книге нет какой-либо одной темы, которая являлась бы стержнем всего повествования, как это бывает в монографии. Здесь много разных тем, так как каждая из глав этой книги посвящена какой-то одной рукописи, а исследование любой иллюстрированной рукописи непременно включает в себе некую основную проблему, дополненную целым рядом других, не менее интересных.

Каждая рукопись, ансамбль ее миниатюр и орнаментов, предстает в моем воображении как средоточие воззрений и художественных установок той или иной эпохи. Думается, что можно составить некоторые суждения о мировосприятии людей в столь далекие времена, даже если не сохранилось каких-либо исторических свидетельств. Возможности для этого дает анализ художественных произведений, характер образов и специфика стиля средневековых мастеров. Это и было всегда моей целью — попытаться представить себе особенности религиозного сознания определенного времени, исходя из типологии образов и художественной ткани произведения. Эта цель более последовательно осуществлена мною в статьях, посвященных греческим манускриптам. В работах о русских рукописях такие же, в сущности, устремления выражены менее четко из-за слишком обширного стилистического анализа, которым я была увлечена в молодости. Но это — только разница опыта и профессионального умения, а не принципов подхода.

Я хотела бы выразить признательность столь многим людям, что перечисление всех их имен оказалось затруднительным. Я благодарна всем, кто оказывал мне какую-либо помощь, профессиональную и человеческую, кто был дружелюбен и внимателен к моей работе. Особо теплые чувства я испытываю к хранителям Отделов рукописей всех библиотек и музеев, где мне приходилось заниматься, ко всем тем, кто приносил по моим просьбам из хранения в читальный зал манускрипты, в том числе и самые древние, и оказывал мне тем самым большое доверие: Государственного Исторического музея (Москва), Российской Государственной библиотеки (Москва), библиотеки Московского Государственного Университета имени М. В. Ломоносова, Российской Национальной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург), библиотеки Российской Академии наук (Санкт-Петербург), Центральной научной библиотеки Национальной Академии наук Украины (Киев), Парижской Национальной библиотеки, Венской Национальной библиотеки, Британской библиотеки (Лондон), Бодлеанской библиотеки (Оксфорд), Афинской Национальной библиотеки, библиотеки монастыря св. Иоанна Богослова на острове Патмос, Ватиканской библиотеки (Рим), Валичеллианской библиотеки (Рим), Амброзианской библиотеки (Милан), Палатинской библиотеки (Парма), библиотеки Чарторыйских (Краков), Университетской библиотеки в Лейдене, Университетской библиотеки в Утрехте, Национальной библиотеки в Гааге. В большей части этих рукописных отделов я пользовалась и гостеприимным приемом, и полезными консультациями. Коллегам во всех этих хранилищах древних рукописей я приношу свою сердечную благодарность.

Наконец, мне хочется выразить особую признательность моему молодому другу, Анастасии Викторовне Пахомовой, осуществившей компьютерное редактирование всей этой рукописи; без ее неоценимой помощи эта книга еще долго не могла бы быть передана в издательство.

P. S. Библиография ко всем частям этой книги оставлена в том виде, в каком она существовала во время написания этих работ. К текстам статей, написанных давно, добавлены послесловия (*Post scriptum*), в которых кратко обозначена новая проблематика, если за это время она появилась.

ВИЗАНТИЙСКИЕ
МИНИАТЮРЫ

Греческий иллюстрированный кодекс (Евангельские чтения) второй половины X в. из Парижской Национальной библиотеки (Coislin 31)

Греческий кодекс Coislin 31¹, содержащий тексты евангельских чтений, представляет собой пергаменный манускрипт крупного размера (37×25,7 см), в 283 л., написанный красивым литургическим унциалом, в два столбца, с большими свободными полями, обрамляющими текст. Кодекс украшен четырьмя миниатюрами с изображениями евангелистов и многочисленными орнаментами. Палеографические особенности определяют время создания рукописи как вторую половину X — начало XI в.² Художественное оформление кодекса в целом вполне согласуется с такой датой, но, быть может, способно ее немного уточнить.

ил. 1;
1–14*

Рукопись не содержит, к сожалению, записи писца с указанием места и времени ее создания. В конце кодекса, на л. 282^v, есть владельческая запись, написанная по-славянски: «Писал аз грешный поп Димитру»³. Правописание этой фразы — болгарское или сербское; точно сказать затруднительно из-за малого количества слов. Палеография указывает, что запись сделана в конце XIV — первой половине XV в.⁴

Можно на основании автографа славянского священника Димитрия попытаться представить себе некоторые моменты из биографии манускрипта: в конце XIV в. или в первой половине XV в. кодекс мог принадлежать одной из греческих церквей, находящихся где-то в землях со славянским населением, например в Македонии. Но так как манускрипт этот по роскоши декорации обладает высокородным достоинством, то можно думать, что поп Димитрий читал служебные тексты по этому кодексу отнюдь не в провинциальной церкви, что рукопись находилась скорее всего в каком-то крупном центре, например в Фессалониках. Разумеется, это только предположения, на которых невозможно настаивать: рукопись могла находиться и в Константинополе, в одном из монастырей или церквей которого мог служить «грешный поп Димитрий». Кроме того, хотя все это весьма интересно как исторически, так и просто по-человечески, однако отстоит от времени возникновения рукописи минимум на четыре столетия и мало что дает для узнавания места, условий и даты ее рождения⁵.

* Римскими цифрами обозначены номера цветных иллюстраций, арабскими — черно-белых.

Рукопись представляет собой великолепный, богато оформленный кодекс, один из наиболее дорогих экземпляров византийского книжного мастерства, созданный, возможно, по заказу какого-то именитого лица. Не исключено, что это была персона из императорского дома: ряд листов (7^v–10^v) написан красно-вишневыми чернилами, очень похожими на пурпур (подлинный это пурпур или имитация его — на глаз определить не представлялось возможным). Несомненно, это Евангелие-апракос принадлежит к числу кодексов, украшать которые поручалось лучшим мастерам. Об этом говорит не только богатый характер заказа, но и изысканность вкуса в декорации листов и тонкость всей художественной работы. Все это наводит на мысль, что манускрипт мог быть изготовлен в Константинополе, возможно — в императорском скриптории.

Рукопись украшена изобильно. Орнаментальная декорация ее состоит из больших заставок перед Евангельскими чтениями, инициалов, начинающих тексты этих евангелий (ил. 1, 3, 5, 8, 12), малых заставок-разделителей текстов (ил. 10б, 11, 14а, в), малых инициалов внутри чтений (ил. 10а, б, 11, 13, 14а, б, в), крупных орнаментальных композиций, в которые заключены миниатюры (ил. 1; 4, 6, 7), фигурных инициалов с птицей (буква «А» на л. 246^v, 249^v, 277^r) (ил. 10а) и с благословляющей рукой (буква «I» на л. 6^v, 7^v) (ил. 3, 14б).

Иногда мотив декоративного украшения листа — это большая композиция из двух великолепных павлинов по сторонам от чаши (ил. 2), расположенная свободно, без всякой рамы, внизу листа, под правым столбцом текста (7^r). Вместо простой привычной декоративной концовки здесь размещена большая аллегорическая сцена, известная в византийском искусстве по множеству вариантов, где птицы, звери, все твари пьют из фонтана, амфоры, чаши или какого-либо иного сосуда «воду живую», приобщаясь тем самым к Божественному источнику духовной жизни. Заметим попутно, что павлины в этой сцене и по своему виду, и по незаурядному для листа книги масштабу похожи на аналогичную композицию в Изборнике Святослава 1073 г., хотя там они помещены не только на заставку⁶, как это чаще всего и было принято, но и в совсем необычные места — сидят на куполах храма⁷ или парят над его кровлей⁸.

Орнаментальный декор на листах с миниатюрами имеет облик архитектурного мотива (ил. 1; 4, 6, 7). Сцены с фигурами евангелистов не просто окружены декоративными рамами, как это чаще всего бывает, но помещены в некий идеальный интерьер с золотым пространством, обрамленный драгоценными колоннами и сводами, сплошь заполненными орнаментами, как будто сложенными из эмалей и даже самоцветов. Верх такого орнаментального сооружения-рамы по величине, пропорциям и месту на поле листа представляет собой заставку, которая могла бы быть помещена над текстом.

Главный мотив во всех четырех заставках над портретами евангелистов — это комбинация арок, по две, три или даже четыре в каждой из них, при этом две арки всегда опираются на колонны, обрамляющие композицию с боковых сторон и являющиеся ее рамой. Нижняя сторона такой рамы — это орнаментальная база всей композиции, на которой стоят колонны.

Орнаментальные композиции всех четырех листов с миниатюрами созданы по типу таблиц канонов согласия евангелий, оформлявшихся, как известно, наподобие мотивов триумфальной арки. В таблицах канонов на крышах и кар-

низах обычно стоят или расхаживают птицы. Точно так же — в миниатюре с Матфеем в Парижском кодексе.

Подобное обрамление миниатюры, над которой как будто сооружена крыша или, лучше сказать, арки сводов, а держащие эти своды колонны являются рамами, встречается в византийских кодексах весьма редко⁹. Такие архитектурно-орнаментальные рамы, вероятно, призваны создать некую имитацию священного церковного интерьера, в отличие от гораздо более широко распространенных сцен, где евангелист помещен в обычную обстановку: он сидит и пишет в своем кабинете.

Кроме того, использование в миниатюрах такого типа узорных рам рождает еще один и притом очень сильный эффект: впечатление красоты и роскоши, создаваемое цветами орнамента, в буквальном смысле слова сверкающими, густо и плотно заполняющими все поверхности арок, сводов, стен и колонн. Такое изобилие великолепных узоров невозможно было бы создать, если использовать обычные прямоугольные рамы миниатюр, между тем к нему явно стремились, потому и поместили сцены с евангелистами в орнаментальные композиции, обыкновенно предназначаемые для первых листов рукописи с таблицами канонов. Вероятно, в этом проявился вкус к изобильному и вместе с тем утонченному богатству, столь свойственный императорской Византии.

Ко всем перечисленным видам декоративного убранства Парижского кодекса нужно добавить еще отдельные немаловажные детали. На некоторых листах текст целиком написан золотом (6^r, 6^v, 7^r) (*ил. 1, 2, 14б*), на других, как уже было отмечено, пурпуровыми чернилами (7^v–10^v) (*ил. 3, 13*). На целом ряде листов многие буквы, иногда почти сплошь, превращены в узоры, украшены разными простыми мелкими украшениями иного цвета, чем буквы, синими и золотыми, так что буквы кажутся инкрустированными, что придает листу большую нарядность.

Наконец, еще одна хитроумная и редкая деталь: на каждом листе с миниатюрой к внешнему его краю с двух сторон листа наклеены небольшие золотые листочки фигурной формы, похожей на трезубец, каждый кончик которого имеет еще особое украшение в виде синей капли. На обрезе книги остается золотая сердцевина этих тоненьких листочков, и по такой отметине лист с миниатюрой легко отыскивается среди всей толщи обреза книги. Все это сделано весьма деликатно, мастерство воистину ювелирное. Можно догадаться, как хотели находить в книге образы евангелистов и как при этом берегли манускрипт, не желая пролистывать его лишний раз. А может быть, просто любили удобства и искали комфорт даже в мелочах. Должна сказать, что ни в одной другой рукописи я столь элегантной отметины листов никогда не встречала¹⁰.

Правда, эти оригинальные красивые закладки в форме трезубцев были сделаны не одновременно с самой рукописью: ничего подобного в кодексах X в. не встречается (впрочем, возможно, просто не сохранилось); кроме того, и это самое важное, переплет рукописи — не первоначальный, но создан в XVI в.¹¹, когда, видимо, предприняли ее реставрацию¹².

Однако золотые закладки листов — единственные детали во всем художественном убранстве кодекса *Coislin 31*, которые возникли позже, чем он был создан; при этом они сделаны столь тактично, что нисколько не противоречат

общему характеру декора, и столь прекрасно, что с успехом приумножают его великолепие.

Как видим, кодекс украшен щедро, узоров разного назначения в нем много. Почти все узоры в этой рукописи — орнаменты одной типологии, так называемого лепесткового стиля, или *Blütenblattstil*¹³, с различными комбинациями лепестков, похожих на эмали¹⁴. Такой вид орнамента, самый эффектный и одновременно самый распространенный, настолько типичен для византийского книжного дела всех веков, начиная с X в., что ассоциируется даже с самим понятием «византизм». Он состоит из разнообразных наборов больших и малых цветков, всегда густого плотного синего цвета, чем вызывает ассоциации с эмалями. Синие лепестки чуть-чуть оттенены вкраплениями красного (впрочем, это необязательно), иногда обрисованы тонкими светлыми контурами, белыми или голубыми, всегда окружены синими стеблями, вполне живыми, растительными, однако создающими четкий геометрический рисунок всего поля. Эти стебли чаще всего обрисовывают кругами синие цветки, выделяя их, преподнося как драгоценность. Каждый из цветков вызывает ассоциации с натурой, даже очень близок ей, но никогда не воспроизводит ее полностью, однако и не удаляется от нее к абстракции, к геометрическому вымыслу. Походя на природу, каждый из них, однако, предстает как идеальный.

В синих цветах нет легкости, а в орнаментальной композиции — прозрачности. Напротив, все — тяжелое, сгущенное, вся материя обладает особой плотностью, вызывает ассоциации не только с ювелирными изделиями, достойными вкусов императорского двора, но и с видениями райского сада.

Все это относится, разумеется, к декору не только Парижского кодекса, но ко всем орнаментам такой типологии, популярным в греческих рукописях вплоть до XIV в., лишь в конце которого они будут заменены совершенно другими по выразительности узорами плетеного типа. Все это хорошо известно тем, кто имел дело с греческими манускриптами.

Разумеется, типология таких орнаментов, оставаясь постоянной, имеет небольшие вариации¹⁵ в зависимости от конкретных времени, места и человеческой среды, в которых возникла рукопись. Надо отметить, что орнаменты именно этого типа свой настоящий, полноценный образ имеют только в самых высококордных, из императорского скриптория вышедших книгах, и дело тут не столько в высоте мастерства (оно практически почти всегда было качественным), сколько в самом замысле этих орнаментов, в том, что художественная идеальность и есть необходимая черта их образа райской красоты, без нее этот образ не осуществится, исчезнет, останется только более или менее удачный узор.

Именно к таким, самым лучшим созданиям орнаментальных композиций лепесткового стиля принадлежат узоры Парижского кодекса *Coislin 31*, причем они относятся к первой, ранней фазе развития этого орнамента¹⁶.

Судя по датированным рукописям, византийский орнамент лепесткового стиля появляется около середины X в.¹⁷ Примерами могут быть следующие манускрипты: Афон, Ватопед, *cod. 949, 948 г.*¹⁸; Афон, Ивирон, *cod. 70, 954 г.*¹⁹; Афон, Дионисиу, *cod. 70, 955 г.*²⁰. Примеры есть также в рукописях, не имеющих точной даты, но по ряду признаков относящихся ко времени око-

ло середины X в.: Афины, Национальная библиотека, cod. 56²¹; Берлин, Прусская Государственная библиотека, cod. Phillipps 1538²².

Этот орнамент существует на протяжении второй половины X в. и приобретает иногда уже достаточно сложные формы. Датированные манускрипты второй половины X в.: Афон, Лавра, cod. 70, 984 г.²³; Москва, Исторический музей, Син. гр. 104 (Вл. 101), 990 г. (есть также инициал «А» с птицей — л. 118, 166 об., 272; отмечаем этот факт потому, что инициалы точно такого же типа есть в исследуемом нами Парижском кодексе Coislin 31)²⁴; Афины, Национальная библиотека, cod. 263, 991 г. (есть также инициал «А» с птицей — л. 106 об., 140)²⁵; Москва, Исторический музей, Син. гр. 108 (Вл. 104), первая половина X в.²⁶; Лондон, Британская библиотека, Harley 5598, 995 г.²⁷; Париж, Национальная библиотека, Coislin 224, 975–1025 г.²⁸. Недатированные манускрипты второй половины X в. с различными вариантами орнамента лепесткового стиля: Афон, Дионисиу, cod. 588²⁹; Лондон, Британская библиотека, Agundel 547³⁰; Афины, Национальная библиотека, cod. 59³¹; Ватикан, gr. 1157³²; Оксфорд, Бодлеанская библиотека, Canon gr. 85, конец X в.³³.

В раннем XI в. этот орнамент встречается уже весьма часто: Афон, Иви-рон, cod. 46, 1007 г.³⁴; Венеция, Марчиана, cod. gr. 17, ок. 1020 г.³⁵. Некоторые недатированные рукописи начала XI в.: Афины, Национальная библиотека, cod. 67, 91, 240, 414³⁶ и др.

Однако в X в. орнамент лепесткового стиля еще отнюдь не превалирует, но сосуществует с более старыми узорными формами и только к концу века все более вытесняет их. Эти старые виды орнаментов, которые можно увидеть в манускриптах не только X в., но даже еще и раннего XI в., трудно назвать одним термином. Тут есть и плетение, и геометрия, и сочетание разных, как будто резных, всегда небольших форм, условно называемых мною «штучный набор» (Афины, cod. 455, начало XI в.³⁷), и цветочный орнамент, но совсем других типов, чем «эмальерные» синие цветы (Синай, cod. 213, 967 г.³⁸).

Есть и включения разных фигурок: рыб (Афины, Национальная библиотека, cod. 60, вторая половина X в.³⁹), птиц (Синай, cod. 213, 967 г.⁴⁰; Афины, Национальная библиотека, cod. 60, вторая половина X в.⁴¹; Лондон, Британская библиотека, Agundel 547, конец X в.⁴²; Милан, Амброзиана, cod. С. 2 Sup., конец X в.⁴³; Мадрид, Эскориал, cod. Y-111-5, 1014 г.⁴⁴), человечков (Синай, cod. 213, 967 г.⁴⁵; Афон, Лавра, cod. 86⁴⁶), драконов (Синай, cod. 213, 967 г.⁴⁷), павлинов у вазы (Синай, cod. 213, 967 г.⁴⁸); часто и на протяжении длительного времени встречаются изображения руки (отметим эту деталь только в некоторых рукописях интересующего нас периода: Афины, Национальная библиотека, cod. 60, вторая половина X в.⁴⁹; Синай, cod. 213, 967 г.⁵⁰; Лондон, Британская библиотека, Agundel 547⁵¹, конец X в.; Афины, Национальная библиотека, cod. 414, начало XI в.⁵²; Афины, Национальная библиотека, cod. 455, начало XI в.⁵³), ног человека (Лондон, Британская библиотека, Agundel 547, конец X в.⁵⁴). Есть и растительный орнамент из различных чередований стилизованной ветки (или так называемый лобзиковый), иногда простых, но часто — сложных форм (Афины, Национальная библиотека, cod. 56, середина X в.⁵⁵; Ватикан, gr. 1675, 1018 г.⁵⁶; Афины, Национальная библиотека, cod. 2209, 1018 г.⁵⁷).

Иногда заставки напоминают мраморные инкрустированные панели со стилизованными цветами (Берлин, Прусская Государственная библиотека, cod. Phillipps 1538, середина X в.⁵⁸; Оксфорд, Бодлеанская библиотека, Stomwell 16, середина X в.⁵⁹). Такие композиции всего более похожи на заставки с орнаментом лепесткового стиля, однако всегда отличаются от них и более геометрическим рисунком цветов, и колоритом; в них нет той поразительной густой синевы, которая всегда характерна для узоров типа «Blütenblatt», вызывающих ассоциации с эмальями.

Манускрипты, приводимые здесь в качестве примеров различных типов орнамента, — только отдельные, по тем или иным причинам избранные экземпляры. Число их, разумеется, могло бы быть умножено. Однако в рамках данной статьи это, к сожалению, невозможно.

Все перечисленные здесь элементы орнаментов, не относящихся к лепестковому стилю, могут встречаться в рукописях X в. в любых сочетаниях. Общей вид листа с такой декорацией всегда принципиально иной, чем в рукописи с новыми, появившимися в X в. лепестковыми орнаментами. Страницы с прежними орнаментами выглядят занимательно для разглядывания, в них много разнообразия и фантазии, но в них нет такого великолепия, величия и блеска, какой имеют листы манускриптов с заставками, рамами и инициалами, сложенными из орнаментальных, похожих на драгоценные эмали лепестков и цветов.

Парижский кодекс Coislin 31 буквально насыщен декорацией этого нового типа. Правда, здесь есть отдельные элементы, пришедшие из другой, старой орнаментальной традиции. Например, заставочка из простой вьющейся ветки (57^v) (ил. 14а); инициалы, сложенные из «штучного набора» перевязанных жгутов (103^v) (ил. 10б); буква, состоящая из геометрической фантазии (216^v) (ил. 14в); инициал с плетеной и с веткой-отростком (7^v) (ил. 13); фигурные инициалы в виде благословляющей руки (6^v, 7^v) (ил. 3, 14б) или с птицей (246^v, 249^r) (ил. 10а). Все эти малые детали имеют аналогии в рукописях X в. с декорацией старого типа. Бывало, конечно, что в кодексах этого времени прежние и новые мотивы существовали рядом, но всегда что-то доминировало. Даже мотив с павлинами у вазы принадлежит старой системе декора (Синай, cod. 213, 967 г.⁶⁰), хотя в Парижском кодексе он приобрел укрупненный масштаб и очень импозантный вид, превратившись из малого рядового декоративного мотива в большую сцену, приближающуюся по важности к миниатюре.

Все эти малые детали, аналогичные узорам X в. старого типа, разнообразят Парижский кодекс, придают его декорации большую живость, однако главным в ее системе является лепестковый, похожий на эмаль орнамент, притом воплощенный в блестящих по качеству и чрезвычайно развитых формах. Такие крупные и сложные композиции этого орнамента для X в. — пока еще редкость. Монументальный размах вместе с изощренностью форм он приобретет в манускриптах XI в., особенно второй его половины. Однако сложные его формы, как мы видели, встречаются, хотя и не часто, уже во второй половине X в. (Афины, cod. 59⁶¹; Дионисиусу, cod. 588⁶²; Лондон, Британская библиотека, Harley 5598, 995 г.⁶³). Очевидно, что именно во второй половине X в. была найдена художественная выразительность эмальерного орнамента и придуманы его основные идеальные формы. Дальше будут меняться, усложняться и де-

тализируются его схемы, но его образная сущность, как и его основные компоненты, останутся надолго, пока он будет востребован.

Миниатюры в Парижском кодексе — это портреты четырех евангелистов перед текстами из их евангелий. Они расположены, как обычно в рукописях такого содержания, в следующей последовательности: Иоанн (5^v) (ил. 1), Матфей (68^v) (ил. 4), Лука (99^v) (ил. 6), Марк (135^v) (ил. 7). Евангелисты сидят в креслах, перед ними — столики для работы, около некоторых из них — коробы для свитков. На попитрах у каждого — кодекс, на коленях — кодекс или свиток, на которых Матфей, Лука и Марк пишут. Только Иоанн в момент, изображенный художником, отложил перо; он погружен в размышления, он пребывает в тишине и молчании, в знак чего поднес палец к губам. Трое других евангелистов работают. На столике стоят только чернильницы двух типов, очень простых форм, и больше ничего на них нет; лишь у Луки есть еще маленькая колбочка с чернилами. Немного позже, в XI в., особенно в раннекомниновскую эпоху, появится вкус к подробным и занятым изображениям писцовых столиков⁶⁴. В X в. они были несколько проще. Но и среди миниатюр X в. в Парижском кодексе — одни из самых скромных писцовых принадлежностей. И это при том, что рукопись оформлена богато и изощренно⁶⁵.

Золотые, почти пустые поверхности столов сливаются с золотым фоном, отделены от него только контуром. Тем самым пространство не только не сокращается, но даже как бы увеличивается и несомненно доминирует в композиции. Созданию того же эффекта служит и очень легкая мебель, вся на каких-то тонких точеных ножках, и отсутствие линии пола, которая могла бы хоть немного конкретизировать обстановку.

Фигуры евангелистов — небольшие в сравнении с полем изображения, в котором главное — золотое пространство и роскошные орнаменты. Недавно, в период Македонского Ренессанса, любили монументальную импозантность, статуарность и конкретность фигуры. В Парижском кодексе, возникшем немного позже, заметно уже стремление к выразительности большого, как можно более свободного золотого фона, становящегося светящимся и бесконечно глубоким пространством.

Фигуры евангелистов выглядят совсем небольшими в сравнении с богатыми орнаментальными рамами, их окружающими. Именно орнаменты создают такую роскошную красоту листов, что изображения евангелистов кажутся малозначительными. Однако таково лишь беглое первоначальное впечатление. При взглядывании в изображения евангелистов понимаешь, сколь грамотно и уверенно они написаны. Все они сидят в креслах в свободных живых позах; их фигуры благодаря легким поворотам хорошо обозримы и выглядят естественно. С точки зрения классической нормы пропорции — правильны, ракурсы — натуральны, анатомические критерии учтены и продуманы. Фигуры предстают как объемные и пластически полновесные.

Каждая из сцен могла бы восприниматься как реальность, если бы не золотая сфера, в которую она погружена. Классической натуральности фигур противоречит и такая мелочь, как их явно неудобное сидение на крашке стульев, так что они, кажется, сейчас с этих сидений соскользнут и окажутся без опоры в золотом пространстве.

За драпировками одежды евангелистов, хитонами и гиматиями, хорошо ощутимы классические пропорции фигур. Ткани выглядят мягкими, ложатся широкими складками. Очерчивающие их линии — длинные и немногочисленные, никаких нюансов нет, выделены лишь те детали, которые необходимы, чтобы одежды казались натуральными и удобно укрывали бы фигуру.

Свет падает на ткани широкими потоками, сообразно форме складок, обрисовывает их крупно; никаких частых, острых ритмов свет не образует. Он далек от естественного света, но так удачно совпадает с движением материи, с расположением всех ее драпировок, что как будто сливается с ней, становится ее неотъемлемой частью, как это бывает в жизни. В таком свете — пока еще больше естественности, чем символики, хотя сама структура светов, как и положено, условная: это не натуральные блики, а придуманные геометрические лучи.

Евангелисты облачены в голубые одежды (*ил. Л*). На всех — голубые хитоны. Цвет гиматиев — немного разный, хотя доминирует в нем голубая основа, но к ней добавлены различные оттенки: лиловые у Матфея, Луки и Иоанна, причем у Иоанна этот лиловый нюанс — совсем легкий, только как некий рефлекс от основного голубого; у Марка к цвету хитона, в основе своей голубо-лиловому, как и у трех других фигур, примешан еще и зеленоватый тон, в результате чего получается сложный и красочно обогащенный колорит.

Цвет одежд евангелистов, густой, очень похожий на голубизну цветков в орнаментах, однако, не имеет эмальерной однородности и плотности, но переливается нюансами, рефлексует, очаровывает живописностью. Эти качества, родственные искусству периода Македонской классики, скоро сменятся утонченностью и прозрачностью трудноуловимых оттенков, которые станут характерны для миниатюр начиная с середины XI в. и особенно во второй половине XI в., но появляются уже во второй половине X в. (например, миниатюры Нового Завета, Лондон, Британская библиотека, Add. 28815⁶⁶) и особенно в конце X в. — начале XI в. (например, миниатюры кодексов рубежа X и XI вв.: Евангелие, Синай, cod. 204⁶⁷; Евангелие, Афон, Дионисиу, cod. 588⁶⁸).

Живописностью отличается и художественный почерк мастера. Он рисует крупно, немногими линиями, не вдаваясь в детали, а краску кладет густо, не стремясь к ее прозрачности на каждом маленьком участке. Как будто это рука не ювелира, а фрескиста, хотя мы видели, каким искусным ювелиром он был, когда вырисовывал и раскрашивал орнаменты. Правда, можно предположить, что миниатюры и орнаменты в этой рукописи делали два разных человека, вдвоем, по очереди работавших на одном листе, — факт допустимый, но, конечно, совсем необязательный.

В этой живописной манере интересны не столько индивидуальные приметы почерка мастера, сколько выживание традиций искусства Македонского Ренессанса, которых в миниатюрах Парижского кодекса достаточно много. Именно эти традиции составляют ту классическую основу стиля миниатюр, которую мы и хотели показать.

Однако к эпохе Македонского классицизма эти миниатюры ни за что не причислишь, и совсем не только из-за орнаментов, характерных, как мы видели, для более позднего периода. Некоторые не свойственные никакой классике

черты уже отмечались: роль золотого пространства, способы его увеличить и обеспечить его доминирующую роль в композиции; отсутствие опоры для фигур и предметов, т. е. стремление подчеркнуть инородность священного бытия, его непричастность к законам привычного мира.

Еще одно и, наверное, самое существенное отличие от Македонской классики — это облики евангелистов и характер их образов. Из четырех миниатюр только на двух уцелели лица: у Иоанна и Луки (ил. 9а, б). Лик Матфея утрачен полностью, лик Марка (ил. 9в) — частично, но в столь значительной степени, что говорить о нем затруднительно.

Облики Иоанна и Луки, при всей мелкости масштаба изображения, привлекают натуральной выразительностью лиц, живым блеском глаз, мягкостью телесного тона, прекрасно понятым сочленением головы и шеи, пластической точностью формы, — словом, такими чертами, которые были обязательны для классического искусства первой половины X в. Более того, некоторые нюансы, обычно свойственные классическим образцам, в них будто специально подчеркнуты. Например, у евангелиста Луки — полные красные губы с особым красивым изгибом, характерным еще для древних греческих статуй.

Однако общее впечатление от обликов евангелистов, особенно Луки, — иное: превалирует не классическая красота со свойственным ей спокойствием, но острая характерность с присущим ей напряжением. Такой эффект достигнут минимальными средствами: вопрошающий взгляд, сдвинутые брови, тревожное выражение лица. В искусстве Македонского Ренессанса таких лиц не было.

Всех описанных небольших изменений оказывается достаточно, чтобы придать художественному строю миниатюр иную, чем в предшествующий период, более акцентированную интонацию. Более углубленное, чем раньше, содержание образа интересует теперь не меньше, чем классическая форма.

В той или иной мере эта характеристика может быть отнесена буквально ко всем иллюстрированным рукописям второй половины X в. Их миниатюры дают исключительно интересный материал для понимания процессов в искусстве этих десятилетий, поисков художниками новой выразительности и способов воплотить новое содержание образов. Отметим сразу, что при всем разнообразии таких путей цель — всегда одна: любыми средствами придать образу как можно большую углубленность, подчеркнуть в нем черты духовной личности.

Приведем некоторые примеры, показывающие различные варианты подобных поисков. В некоторых миниатюрах Трапезундского евангелия⁶⁹, в основном своем составе еще вполне классических, использованы необычные ранее средства выразительности, особенно в листе с портретом Марка⁷⁰: измененные, вытянутые пропорции, длинные кисти и маленькие стопы, деформированная пластика, субтильная, будто бескостная форма рук, плоские штрихи как средство моделировки, очень темный, ранее не встречавшийся цвет карнации в лице, создающий напряженность образа уже только благодаря сгущенной гамме, и, самое главное, выражение лица, характер облика и образа с драматическим, едва ли не с трагическим, и, несомненно, с экспрессивным акцентом. Ничего подобного не было в искусстве Македонского Ренессанса. Трапезундское евангелие сделано, судя по ряду признаков, позже середины X в., т. е.

ил.
15, 16

уже в постренессансный период, но вряд ли отстоит от него особенно далеко во времени. Можно предложить приблизительную дату возникновения такого искусства: 50–60-е гг. X в.

ул. 17,
216 В миниатюрах Евангелия-апракос из Британской библиотеки (Arundel 547)⁷¹ конца X в. или, возможно, даже начала XI в. нельзя не увидеть совсем другие способы переориентации классического стиля. Среди них — густая, ставшая чрезвычайно активной сеть пробелов, далеко ушедших от классических представлений о мягком иллюзионистическом свете и принявших облик геометрической схемы; тип лиц евангелистов, с крупными чертами, иногда с преувеличенно большими глазами (Лука), с обобщенной пластикой, отчетливым рисунком и однотонной коричневой карнацией. При безупречной классической основе пропорций, моделировок и других элементов стиля очевидно стремление к его большей, чем раньше, строгости.

ул. 18,
21а Сходные поиски нового типа образа — в миниатюрах, по всей вероятности, конца X в., вшитых в евангелие первой половины X в. из Парижской Национальной библиотеки, Coislin 20⁷². Евангелисты представлены как мощные монументы, с повышенной пластикой лиц, строящейся не на перетекании тонов и красочной лепке, как всегда бывает в любом искусстве классического типа, а на сопоставлении больших пластических частей, т. е. приеме более схематичном, чем живописное построение округлой формы. В образе подчеркиваются величие и масштаб, в пластике — энергия и обобщенность, в письме лиц — концентрированность темных охр и рисунок высветлений, соответствующих выпуклостям крупной формы. Искусство такого типа, вызревшее во второй половине X в. и особенно к концу X в., никогда в специальной литературе не выделявшееся как особый феномен, но, несомненно, им являющиеся, в сущности предвещает великие образы 30–40-х гг. XI в., такие как в Сиос Лукас, в Софии Киевской, в Софии Охридской, в Неа Мони на Хиосе, когда станут еще больше укрупнены художественные процессы, начавшиеся, как мы видели, в позднем X в. и имеющие целью усиление внутренней и внешней интенсивности образа, более того — его аскетизацию.

ул. 19,
21а К несомненным находкам в искусстве этого времени можно отнести интенсивные света в лицах, положенные отрывистыми белыми вспышками и контрастные по отношению к основному коричневому цвету, приобретенному подчеркнутую, несколько суровую сдержанность. Этот прием можно видеть в миниатюрах ряда кодексов второй половины X в. или, быть может, точнее — конца X в.: например, в евангелии из монастыря Дионисиу, cod. 588⁷³, или в Книге пророка Исайи, с толкованиями, из Ватиканской библиотеки (gr. 755)⁷⁴, особенно на листе последней из них (л. 1), где изображены пророк Исайя (стоящая фигура, в рост) и четыре святителя (маленькие поясные портреты в медальонах), толкования которых на текст Исайи приведены в этом манускрипте (Василий Великий, Кирилл Александрийский, Евсевий Кесарийский и Феодорит Кирский). Такой прием, как известно, станет широко распространенным в византийской живописи и обретет максимальную символическую и стилистическую выразительность в XII и XIV вв. Однако впервые его оценили в искусстве именно того времени, о котором здесь идет речь, — во второй половине X в. или — уже — в последней четверти и конце X в.

Наконец, еще об одном важном обретении в искусстве этого периода. В Синайском кодексе № 204⁷⁵ — евангелии около 1000 г. — наряду с образами Христа, Богоматери и евангелистов есть миниатюра с изображением некоего св. Петра преподобного, как установил К. Вайтман, местно почитаемого святого из монастыря Монбарон (или Монобарон) около Понта (между Понтом и Арменией). Суровый облик Петра, напряженный глубокий взгляд, строгая малоцветная живопись лика, построенная на контрастах темных охр и белил, — все создает образ аскета, далекий от классических понятий, близкий мистическим граням восточнохристианской духовности. Такой образ, хорошо известный в палеологовском искусстве XIV в., во времена последнего подъема византийского исихазма, был найден именно в это время, на рубеже X и XI вв.

Когда всматриваешься в этот обильный и разнообразный рукописный художественный материал второй половины X в. и рубежа X—XI вв., становится ясно, как много всего было найдено и сформулировано в этот период, от основных больших понятий до отдельных малых приемов. У каждого из них было свое будущее, иногда — большое или даже великое, иногда — более камерное, на уровне тонких приемов, обеспечивающих нюансы образа и стиля. Это был живой процесс поиска художественного языка, адекватного особенностям византийского духовного сознания. Невольно хочется сравнить его с аналогичным процессом, протекавшим в искусстве раннехристианского и ранневизантийского времени, особенно в V в.

В этой работе мы перечислили, разумеется, не все варианты новых черт образа и стиля, как и не все новые художественные приемы, которые были рождены в византийском искусстве после Македонского Ренессанса. Их существует больше, однако отнюдь не безграничное количество, ибо они возникли не из-за личных вкусов мастеров, но от необходимости выразить существенные понятия. Все эти варианты — весьма определенные; каждый из них со временем приобретал большую или меньшую, но всегда — типичность. Все они — свидетели художественной атмосферы некоего особого, продолжавшегося примерно около полувека (или на одно-два десятилетия больше) периода. В искусстве это было время активного поиска такой выразительности образа, которая соответствовала бы его спиритуалистической сущности. Не забудем, что именно в это время жил, учил и писал свои сочинения Симеон Новый Богослов (949—1022), мистик и духовидец, одна из самых поразительных личностей византийской духовной жизни. Можно предполагать, сколь сильным было излучение и от его вдохновенных проповедей, и от всего его необычного, нестандартного духовного опыта на многих византийцев.

В этой статье мы рассматривали художественный материал всего периода второй половины X в. как некое единое целое, не стараясь распределить его по более тонким хронологическим этапам и проследивать его постепенную эволюцию. Мы отдаем себе отчет в неизбежной условности такого подхода, однако считаем его возможным, так как думаем, что процесс развития художественного образа и стиля в течение всего этого времени был единым. Это был путь обретения собственно византийского художественного языка, пригодного для выражения спиритуалистического содержания религиозного образа. Такой процесс был необходим и даже неизбежен в византийском искусстве после

Македонского Ренессанса. Он занял более полувека, во всяком случае — до 20-х гг. XI в., когда были созданы фрески Панагии тон Халкеон в Фессалониках (1028); в них оказались уже сформулированы все основные понятия и приемы нового спиритуалистического византийского стиля. Искусство же второй половины X в. и раннего XI в. — это какой-то сплошной непрерывный поиск новой выразительности, новых образных характеристик, типов лиц, стилистических возможностей и художественных приемов. Ни в одной из упомянутых нами рукописей нет использования какого-либо одного приема, они возникают как будто все сразу, во множестве, и применяются художниками-миниатюристами в любых, самых разных сочетаниях. Иногда только одна или две из миниатюр могут нести в себе новшества, остальные же вполне соответствуют старому стилю македонского классицизма. Все это дало нам право рассматривать искусство второй половины X — начала XI в. как бы в едином общем потоке, без мелких тонких хронологических рубежей, и подчеркивать в нем новации, разбросанные по разным рукописям.

Хотелось бы использовать и другой путь исследования всего этого материала: попытаться распределить все манускрипты по хронологии, буквально почти по десятилетиям, и вслед за этим постараться понять, был ли процесс создания нового типа образа и стиля эволюционным. К сожалению, для такого подхода у нас слишком мало данных, ибо все привлекаемые рукописи не датированы, и их относительная датировка может быть только гипотетической. Более того, отнесение их к тому или иному этапу неизбежно будет зависеть от большей или меньшей степени их преданности нормам македонского классицизма.

Если исходить из таких установок, то миниатюры Парижского евангелия-апракос (Coislin 31) будут выглядеть как наиболее ранние в ряду всех рассмотренных манускриптов. Мы совершенно готовы были бы датировать их столь же ранним этапом, как и Трапезундское евангелие (50–60-е гг. X в., т. е. сразу после Македонского Ренессанса), если бы не некоторая претенциозность столь узкой и столь точной атрибуции. Поэтому мы предпочитаем не сужать столь чрезмерно возможную дату возникновения этого манускрипта, но оставить ее в пределах второй половины X в.

Примечания

1. Краткое описание рукописи: *Devresse R. Bibliothèque Nationale. Département des manuscrits. Catalogue des manuscrits grecs. 2: Le fonds Coislin. Paris, 1945. P. 26.*
2. Консультацию по палеографии рукописи я получила у Б. Л. Фонкича, за что приношу ему сердечную благодарность. В каталоге Р. Девресса (примеч. 1) эта рукопись датирована XI в.
3. В каталоге Р. Девресса эта запись не приведена, указано только, что на листе 282^v есть несколько славянских слов.
4. Сердечно благодарю А. А. Турилова за консультацию по палеографическим и лингвистическим особенностям этой славянской записи.
5. Весьма вероятно, что рукопись находилась в одном из монастырей на Афоне, где могла быть приобретена, как и значительная часть фонда Coislin, в середи-

не XVII в. греческим монахом-униатом Афанасием Ритором, жившим в Париже. Однако это — не единственная возможность, ибо Афанасий приобретал рукописи и в других греческих монастырях (на Патмосе, в Метеорах). Кроме того, рукопись могла попасть в коллекцию герцога Куалена и каким-либо другим путем, не из Греции; так, например, она могла быть куплена во Франции (см. примеч. 12) или в Италии (Афанасий Ритор направлялся для приобретения рукописей в Грецию через Италию). За консультацию по всем этим вопросам выражаю большую благодарность А. А. Турилову.

6. Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. М., 1983. Л. 4^г.
7. Лазарев В. Н. Киевская Русь // История русского искусства. М, 1953. Т. I. С. 101; Изборник Святослава... Л. 3^у.
8. Изборник Святослава... Л. 128^у; *Popova O. Russian Illuminated Manuscripts. London, 1984. № 8.*
9. Такой мотив в миниатюрах рукописей столь ранних, как Парижский кодекс Coislin 31, почти не встречается (говорю «почти» только потому, что не уверена в этом полностью, так как не могу учесть весь материал; кроме того, исключения всегда могли быть). Этот мотив используют иногда, и то не часто, в миниатюрах первой половины XII в. Таковы, например, миниатюры в Новом Завете (Codex Ebnerianus) из Бодлеанской библиотеки (Auct. T. Inf. 1.10): *Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1977. Bd. 1. № 39. P. 59–67. Abb. 225, 236–246.* Такого же типа архитектурно-орнаментальные рамы в миниатюрах евангелия из Исторического музея в Москве (Син. гр. 47) второй четверти или середины XII в. Интересно отметить, что такие орнаментальные заставки, превратившиеся в рамы миниатюр, любими в книжном искусстве именно первой половины XII в., когда в миниатюрах все черты стиля — и композиция, и форма, и цвет — приобрели особую насыщенность, густоту, плотность.
10. В греческих пергаменных манускриптах нередко встречаются отметины листов (их называют закладками), особенно важных для пользователя; чаще всего это начала чтений, иногда миниатюры. Такие отметины — это наклеенные на лист с двух сторон кусочки кожи, нередко довольно толстой, обычно подкрашенной какой-либо краской, чаще всего зеленой или синей. Приведем как примеры несколько манускриптов со Словами Иоанна Златоуста, все — X в: ГИМ, Син. гр. 101 (Влад. 102), середина X в.; Син. гр. 104 (Влад. 101), 990 г.; Син. гр. 100 (Влад. 108), 993 г., и др. Такие вклейки обычно имеют чисто функциональное назначение и не обладают столь элегантной формой, как в кодексе Coislin 31.
11. *Devresse R. Bibliothèque Nationale... P. 26.*
12. В XII в. рукописи дали новый, обтянутый красной кожей переплет вместо старого, видимо обветшавшего. Для работ с переплетом должны были подравнивать, то есть обрезать листы всего книжного блока. Скорее всего тогда же и прикрепили к четырем листам с миниатюрами эти изящные золотые закладки. Мы не знаем, где этот кодекс находился в XVI в., то есть где производились все эти работы. Он мог быть в одном из греческих монастырей, где и приобрел его Афанасий Ритор примерно в середине XVII в. Однако трудно себе представить, что греческие монахи в XVI в. могли предпринять такую реставрацию и тем более что они пожелали дополнить кодекс столь прихотливыми изысканными деталями. Сам характер, стиль такой реставрации (как и кожа переплета) скорее соответствуют вкусам Франции XVI в., где вполне мог находиться этот роскошный греческий кодекс. Но мы, к сожалению, не распо-

- лагаем сведениями о приобретении греческих рукописей Афанасием Ритором в странах Западной Европы.
13. Терминология К. Вайцмана; *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts.* Wien, 1996. S. 22–32. (Nachdruck der Ausgabe: Berlin, 1935).
 14. Словом «эмальерный» раньше называли весь орнамент такого облика. Теперь это название, сменившееся словом лепестковый, применяют только к определенной разновидности таких орнаментов, когда узорное поле делится на ячейки, напоминающие эмалевые (рукописи второй половины XI в.). Тем самым обозначение «эмальерный» получило смысл типологического термина. Между тем оно весьма удачно соответствует стилю такого орнамента, причем всех его типов. Такой орнамент вызывает ассоциации с искусством эмалей отнюдь не только композициями, состоящими из ячеек, но многими своими чертами: интенсивностью цвета, его однородностью, его особой плотностью, гладкостью цветového пятна, не имеющего рефлексов, наконец, драгоценной роскошью. Термин «эмальерный» столь подходит для характеристики образа и стиля такого орнамента, что мы позволяем себе иногда употреблять его, и притом по отношению к узорам не только второй половины XI в.
 15. Схемы византийских узоров лепесткового стиля, принадлежащих целому ряду греческих манускриптов X–XII вв., приведены в работе: *Frantz A. Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology // The Art Bulletin.* March, 1934. Vol. 16. № 1. P. 55. Pl. VII–VIII, XI–XII, XVI–XVIII; к сожалению, в числе изученных манускриптов нет кодекса Coislin 31.
 16. На то, что эти орнаменты принадлежат именно к раннему типу узоров так называемого лепесткового стиля, мне указала Э. Н. Добрынина, за что сердечно ее благодарю.
 17. Об этом же: *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei...* S. 22.
 18. *Spatharakis J. Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453.* Leiden, 1981. № 9. I. P. 11. II. Pl. 24–25.
 19. Ibid. № 12.
 20. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts.* Athens, 1974. Vol. 1. Pl. 130–138; *Spatharakis J. Corpus...* № 14.
 21. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece.* Athens, 1978. Vol. 1. № 1. Fig. 7.
 22. *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei...* Abb. 105, 112, 113.
 23. *Spatharakis J. Corpus...* № 23.
 24. *Spatharakis J. Corpus...* № 25; *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei...* Abb. 242.
 25. *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei...* Abb. 243–246; *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch. Catalogue...* Athens, 1997. Vol. 3. № 9. Fig. 105–129.
 26. *Spatharakis J. Corpus...* № 30.
 27. *Spatharakis J. Corpus...* № 31; *Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei...* Abb. 200–203.
 28. *Spatharakis J. Corpus...* № 34.
 29. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. The Treasures of Mount Athos...* Athens, 1974. Vol. 1. Pl. 278–281, 285, 289.

30. *Madigan S. P.* The Decoration of Arundel 547: some observations about «Metropolitan» and «Provincial» book illumination in tenth-century Byzantium // Byzantium. 57 (1987). P. 336–359 (рукопись датирована началом XI в.); Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture from British Collections / Ed. by David Buckton. London, 1994. № 150. P. 140–141.
31. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 4. Fig. 25–29 (рукопись датирована X в.).
32. *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... Abb. 145.
33. *Hutter J.* Corpus... № 24. Abb. 132–133.
34. *Spatharakis J.* Corpus... № 37.
35. Ibid. № 43.
36. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 10. Fig. 89–92 (cod. 67); № 11. Fig. 100–104 (cod. 91); Vol. 3. № 14. Fig. 147 (cod. 240); № 12. Fig. 130–136 (cod. 414).
37. Ibid. Vol. 3. № 13. Fig. 143–146.
38. *Spatharakis J.* Corpus... № 18. Pl. 42; *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts. Princeton, 1990. Vol. 1. № 14. Pl. XLI. Fig. 60.
39. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 3. Fig. 15.
40. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... № 14. Pl. XLIII. Fig. 74, 77.
41. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 3. Fig. 20.
42. *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... Abb. 475, 477.
43. Ibid. Abb. 576.
44. Ibid. Abb. 577.
45. *Spatharakis J.* Corpus... № 18. Pl. 43; *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... № 14. Pl. XLIII. Fig. 74.
46. *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... S. 46–48. Abb. 319.
47. *Spatharakis J.* Corpus... № 18. Pl. 43; *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... № 14. Pl. XLI. Fig. 61, 63; Pl. XLII. Fig. 64–67, 69; Pl. XLIV. Fig. 79.
48. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... № 14. Pl. XLIII. Fig. 73.
49. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 3. Fig. 19, 23, 24.
50. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... Pl. XLI–XLIII. Fig. 60, 66, 70, 72, 74, 79.
51. Byzantium. Treasures of Byzantine Art... № 150.
52. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 3. № 12. Fig. 135, 136, 140.
53. Ibid. № 13. Fig. 146.
54. См. примеч. 51.
55. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 1. Fig. 2.
56. *Spatharakis J.* Corpus... № 41. Pl. 80–82.
57. *Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 3. № 15. Fig. 352–354.

58. *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... Abb. 104, 107–110.
59. Byzantium. Treasures of Byzantine Art... № 149.
60. См. примеч. 48.
61. См. примеч. 16.
62. См. примеч. 31.
63. См. примеч. 29.
64. См. примеч. 27.
65. Прекрасными примерами являются стилистически близкие миниатюры в двух евангелиях второй половины XI в.: Афины, Национальная библиотека, cod. 57 (*Morava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Vol. 1. № 26. Fig. 216–219) и Москва, Исторический музей, Син. гр. 518 (*Лопова О. С.* Византийский кодекс второй половины XI века в Государственном Историческом Музее // Музей. Художественные собрания СССР. № 7. М. 1987. С. 130–146).
66. Byzantium. Treasures of Byzantine Art... № 147.
67. *Weitzmann K., Galavaris G.* The Illuminated Greek Manuscripts... № 18. P. 42–47. Colorpl. III–VIII, Pl. XLVII–LV.
68. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos... Vol. 1. Pl. 283–284, 286–288; Treasures of Mount Athos: Catalogue of the Exhibition. Thessaloniki, 1997. P. 199. № 5.2.
69. *Лухачева В. Д.* Византийская миниатюра. М., 1977. С. после табл. 4. Табл. 5–10; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1. С. 70; Т. 2. Табл. 105–106.
70. *Лухачева В. Д.* Византийская миниатюра... С. 7.
71. *Madigan S. P.* The Decoration of Arundel 547... P. 357–358; Byzantium. Treasures of Byzantine Art... № 150. Миниатюры этой рукописи принадлежат двум разным мастерам. Первая из них — Иоанн — совершенно отличается от трех других (Матфей, Лука и Марк) и размером, и окружающей композицией рамой, и, главное, стилем. Высказывалось мнение, что лист с Иоанном создан в XIV в. (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 1. С. 215. Примеч. 68) и даже более точно — в середине XIV в. (Byzantium. Treasures of Byzantine Art... P. 150, с указанием литературы). Существует также мнение К. Вайцмана (впрочем, белло, в одном из примечаний высказанное), что все миниатюры этой рукописи созданы приблизительно в XII в. до XIII в. и принадлежали двум разным манускриптам (*Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... S. 70. Anmerk. 417). Высказывались также суждения о происхождении рукописи в Каппадокии (Ibid.), в Италии (*Grabar A.* Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne. IX^e–XI^e siècles. Paris, 1972. № 32. Fig. 214–219) и на Афоне (*Madigan S. P.* The Decoration of Arundel 547...). Между тем миниатюры этого манускрипта, как и все его декоративное оформление, выглядят как создания отнюдь не провинциальной, но центральной культуры. Лист с изображением евангелиста Иоанна, отличающийся и размером, и всем своим видом, несомненно вставлен в рукопись. Но, возможно, три других листа с миниатюрами, представляющими Матфея, Марка и Луку, тоже присоединены к кодексу после его изготовления, как это нередко бывало (проверить это трудно из-за слишком тугого позднего переплета). Во всяком случае, однако, ясно, что последние три миниатюры, даже если они и вставные, принадлежат тому же времени, что и сам кодекс (конец X — начало XI в.), или чуть более позднему

(первая четверть XI в.). Между тем миниатюра с изображением Иоанна действительно является созданием XIV в., только несомненно не середины XIV в., как было предложено, но его начала или первой четверти. В круге искусства XIV в. этот образ может принадлежать только культуре Палеологовского Ренессанса. Это мнение в целом совпадает с выводами С. П. Мэдиган.

72. *Omont H.* Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1929. Pl. LXXX.
73. См. примеч. 68.
74. *Кондаков Н.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 257; *Μιλλοz A.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma. Firenze, 1906. P. 24–29. Tav. 6; *Ebersolt J.* La miniature byzantine. Paris, 1926. P. 32, № 2; *Friend A. M.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts // *Art Studies.* 1927. Vol. 5. P. 128. Pl. 83; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... S. 12. Abb. 62.
75. См. примеч. 67.

Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее* (Син. гр. 518)

Греческое Четвероевангелие из собрания Московской Синодальной библиотеки № 518 (теперь в Государственном Историческом музее в Москве, Син. гр. 518) принадлежит к числу роскошно оформленных византийских кодексов XI в.¹ Греческая запись 1760 г. (л. 1^р) говорит о том, что в это время рукопись находилась в Лавре св. Афанасия на Афоне². В другой, русской записи (л. 1^р) граф В. Орлов-Давыдов свидетельствует, что получил это Евангелие в 1835 г. в подарок «в монастыре святой Лавры»³. В 1871 г. он пожертвовал рукопись в Московскую Синодальную библиотеку. Судьба ее до XVIII в. остается неясной. Точно так же неизвестны точные дата и место ее создания.

ил. 26, 28, 30; Евангелие представляет собой крупную по формату книгу (22,5×17 см), состоящую из 340 листов тщательно выделанного пергамента. Текст, обрамленный широкими полями, написан великолепным литургическим минускулом, получившим за свою ювелирную красоту образное название «Perlschrift»⁴.
II; Книга включает в себя пять миниатюр: портреты евангелистов перед каждым из четырех евангелий (л. 14^в, 103^в, 160^в, 251^в) и образ Христа Пантократора в заставке перед текстом от Иоанна (л. 250^р)⁵. Разнообразные орнаменты украшают 18 листов кодекса. Узорные рамы крестообразной формы обрамляют 4 страницы послания Евсевия Кесарийского к Карпиану, помещенного перед евангелиями (л. 4^р–5^в). Затем на 10 страницах идут Евсевиевы таблицы канонов согласия евангелий (л. 6^р–10^в). Наконец, каждое из четырех евангелий начинается крупной заставкой, занимающей большую часть страницы, заглавием, написанным золотом, и изящным, похожим на эмалевое изделие инициалом, открывающим текст (л. 15^р, 104^р, 161^р, 252^р).
III Художественное убранство кодекса придает ему характер редкого драгоценного создания, где соединились изысканный вкус, дорогостоящая роскошь и блеск мастерства. Текст расположен на листах несестенно, композиции страниц безупречны. Орнамент и почерк совершенно родственны, и сами строки кажутся узором, увенчанным пышной заставкой или заключенным в оправу орнаментальной рамы. Строки заглавий подобно нитям золотых бус лежат на тонких листах прекрас-

* Эта работа была написана в 1978 г., а напечатана под тем же названием в 1987 г.: Музей 7. Художественные собрания СССР. М., 1987. С. 130–146.

ного белого пергамента. Орнаменты, сложенные из разнообразно варьированных пальметт, похожи на матово мерцающие эмали. В затейливых таблицах канонов богатые заставки опираются на изящные сдвоенные колонны, а сверху, на карнизах, расхаживают красивые птицы и пьют воду (символический источник христианства) из всевозможных чаш, ваз и фонтанов. Весь лист своей мажорной сияющей красотой походит на райский сад, хотя в нем, кроме птиц, нет ни одной иллюзионистической детали. Архитектоника всего листа и каждой отдельной орнаментальной композиции сочетается с тончайшей, чисто книжной каллиграфической отделанностью частей, восприятие страницы как ансамбля — с любованием мелочами. Торжественность листов, щедрость их наряда, сверкающий блеск их декора не лишают индивидуальной привлекательности каждую мелкую каплю и точку узоров. Блестящие твердые поверхности всех бесчисленных византийских цветков и лепестков окружены сложными, почти тающими и ускользающими контурами, что создает волшебную игру и выдает прихотливость утонченного вкуса. Все это, и самый образ рукописной книги, и множество деталей, чрезвычайно похоже на константинопольские иллюстрированные манускрипты второй половины XI в. Как известно, их сохранилось достаточно много. Они вышли из разных скрипториев (наиболее известны императорский и Студийского монастыря), поэтому некоторая, впрочем лишь тонко уловимая, разница в их оформлении существует. И все же общих черт в них явно больше, чем нюансов, зависящих от навыков каждой мастерской. Черты, общие для всей рукописной художественной продукции столицы, определяют облик Евангелия из Исторического музея.

Однако среди всего обширного мира греческих манускриптов второй половины XI в. есть рукопись, с которой наш кодекс обнаруживает совершенно конкретное сходство. Это — Евангелие второй половины XI в. из Афинской Национальной библиотеки, cod. 57⁶. Таблицы канонов в них обоих имеют одинаковую форму. Совпадают и общие композиции, и отдельные детали. Узорный верх опирается на парные, как бы инкрустированные колонки, соединяющиеся в середине идентичными капителями, узлами или масками. Длинные, выходящие за контуры композиции прямые линии пролегают между колоннами и орнаментальным верхом. В обеих рукописях они имеют одинаковый размер, впечатляют своей строгой прямизной и похожи на архитектурные антаблемнты. На их концах, как и в нижних и верхних углах всего сооружения, вырастают похожие, а в ряде листов одинаковые акротерии — листья аканфа. Заставки, лежащие на колоннах в таблицах канонов, в обеих рукописях чрезвычайно похожи или даже тождественны. Как обычно в византийских таблицах канонов⁷, в прямоугольную форму вписана полукруглая арка, опирающаяся на опоры и напоминающая свод. Внутри же могут разыгрываться разные орнаментальные комбинации. В обеих рукописях и рисунок, похожий на проекцию сводов, и орнаментальное заполнение, соответствующее то плоским стенам, то углубленным нишам, часто полностью совпадают. В той и другой книге первая таблица канонов имеет совершенно одинаковую заставку: в большую арку вписаны две меньшие, предназначенные для надписей, все они покрыты цветочным узором, а оставшееся между ними поле — геометрическим. В таблицах канонов на листе 10^v Евангелия Исторического музея

ил. 35,
36, 37

(ил. 23) и на л. 10^v кодекса Афинской библиотеки⁸ (ил. 36) общи как типы «архитектурных конструкций», как бы в разрезе прочерченных в прямоугольных заставках (полуциркулярная арка и вписанная в нее трехлопастная), так и все орнаментальные детали, цветочные и геометрические. Точно так же на листе 7^r Евангелия Исторического музея и на листе 10^r Афинского кодекса⁹ (в том и другом случае — это третья таблица канонов), где арка, вписанная в прямоугольник заставки, превращена в пространственную сферическую нишу благодаря перспективному сокращению цветов орнамента.

В таблицах канонов обеих рукописей идея конструкции ясно видна и никогда не растворяется в аморфности коврового декора. Разумеется, в греческих евангелиях листы канонов построены всегда тектонично, так как они воспроизводят архитектурный мотив¹⁰. И все же в большинстве рукописей такие композиции выглядят менее конструктивно, чем в двух рассматриваемых кодексах. Четкая осознанность основных тектонических линий, выделенных, кажется, с помощью линейки и циркуля, делающая композиции похожими на архитектурные чертежи, так же как и уподобление заставки пространственной нише, как бы орнаментально выложенной мозаиками, — придает обоим рукописям сходный и явно индивидуальный характер.

Близость таблиц канонов в этих двух кодексах усиливается еще и благодаря похожести птиц, обитающих на крышах сооружений. На некоторых листах живут пернатые явно одной породы. Например, птицы с длинными раздвоенными хвостами на л. 10^v¹¹. Афинского евангелия (ил. 36) — точно такие же, как на л. 9^r московской рукописи (ил. 24), где одна из них лакомится не то плодом, не то насекомым и забавно помогает себе лапой справляться с добычей.

Мир живых существ, чаще всего певчих, реже — мирных животных и еще реже — хищных, населяющих листы канонов греческих рукописей, всегда весел и занимателен, в нем много изящества, остроумия, пасторального очарования и никогда нет ничего пугающего, гротескного, что так характерно для изобразительного искусства романского Запада. Почти на каждом листе греческих евангелий XI—XII вв. с таблицами канонов — пара крылатых какой-то особой породы; они редко повторяют друг друга и развлекают глаз своим бесконечным разнообразием. Кажется, это искусно возвращенный птичий заповедник, где можно встретить и разбойников-петухов, и благородных павлинов, и кокетливых цапель, и десятки пород разноцветных диких уток. Среди всего этого пестрого и красивого царства крылатых птицы в Московском кодексе не только не затеряются, но, наоборот, окажутся самыми холеными, воплощенными с наиболее расточительной фантазией и намеренным, чуть манерным изяществом, что кажется излишним для простого монастырского вкуса. Присутствие в рукописи павлинов — излюбленных царских птиц, с великолепными коронами хохолок и роскошными хвостами, заставляет задуматься, не в императорском ли скриптории создана эта книга?

ил. 27, 29, 31, 32
ил. 44

В двух кодексах, Московском и Афинском¹², начальные листы четырех евангелий сходны так же, как и таблицы канонов. На каждом — большая квадратная заставка, под которой расположен текст, начинающийся очень похожими некрупными орнаментированными инициалами. В обеих рукописях заставка намеренно велика, даже огромна в сравнении с небольшим полем тек-

ста. Ее величина, величие и богатство создают образ листа, торжественность которого созвучна блеску византийского церемониала. Лишь небольшие различия есть в композиции первых двух страниц евангелий в этих рукописях. Оно обусловлено тем, что в Московском кодексе каждое Евангелие начинается золотым заглавием, поэтому под ним расположены только 4 строки текста, а в афинской рукописи заглавие помещено в рамке внутри заставок, и евангельское повествование пишется сразу под ней, занимая 7 строк на листе.

В обоих манускриптах заставки одинаково «прорастают» по углам листами аканфа, сверху похожими на крепкие бутоны, снизу — на большие эмалевые кресты или, быть может, свечи.

Вверху, над заставками, на их горизонтальных карнизах, являются символы евангелистов¹³ — редкие в византийских рукописях изображения, известные нам именно в такой иконографии только в двух евангелиях — Московском и Афинском.

В московской рукописи заставки имеют окна для надписи разной формы: квадрат, круг, четырехлистник. В Афинском кодексе — только квадратные, и их пропорции — точно такие, как в листах Московского евангелия. Аналогична в них и композиция орнамента: две рамы, по внешним контурам и по внутреннему проему, заключают между собой разнообразные вариации крупных и мелких пальметт и маленьких четырехлистников. В обеих рукописях узоры в заставках совпадают подчас вплоть до деталей, например, на л. 161^r (ил. 31) в Московском кодексе и л. 16^r в Афинском¹⁴, где сочетаются геометрический и цветочный орнаменты, или на л. 252^r (ил. 32) Московского евангелия и 10^r, 107^v (ил. 39) Афинского¹⁵, где тяжелый плотный узор рамы, кажущейся почти рельефной, составлен из мелких густых листьев и розеток; этот насыщенный пышный узор встречается в греческих рукописях не часто и кажется созданным каким-то личным вкусом.

Как видим, все орнаментированные листы в обеих рукописях совершенно родственны по типам и композициям декора. Более того, похожа индивидуальная манера рисовать схему и раскрашивать все эти ювелирные завитки и лепестки, похожи стиль исполнения и личный почерк орнаментатора. Все орнаментальные поля аккуратно ровные, с четкими схемами, с твердыми линиями, с подчеркнутым геометризмом контуров, с чеканной ясностью драгоценного узора. Тончайшая и точнейшая каллиграфия придает орнаменту блестящую холодную красоту; точность линий граничит с чертежной логикой, не становясь сухой, но обретая совершенство; плотные сверкающие краски сгущены до мыслимого предела, чуждого природному миру; продуманность и построенность общей схемы и всех деталей столь завершены, что невозможна никакая личная и лишняя игра воображения, и столь идеальны, что разглядывание неизобразительных узоров погружает ум в сферу высокой отвлеченной гармонии. Так византийские идеи воплощались не только в большом искусстве, но и в каждом малом художественном создании.

Подобных листов в византийских рукописях XI—XII вв., разумеется, очень много. Орнамент их всех в большей или меньшей мере похож. Весь он построен на бесконечном варьировании византийского, или эмальерного, цветка — совершенно своеобразного порождения византийской орнаментики, где связь с природной

моделью или античным листовым узором не потеряна, но живой мотив стал как бы отвлеченным своим образом, на грани непосредственного впечатления и умственной схемы, чувственной природы и абстракции, никогда не склонившись ни в ту, ни в другую сторону, как это было в средневековой Европе.

Орнамент можно рассматривать просто как узор, без скрытого многозначного подтекста, столь характерного почти для всех проявлений духовного, интеллектуального и художественного византийского мира, именно поэтому в нем особенно ярко воплотилась парадная и роскошная внешность византийской культуры. Эта его черта, как и неизменно светлый, праздничный, «пасхальный» его характер, всегда чувствуется во всех декорированных богатых греческих рукописях XI–XII вв., в каких бы центрах и скрипториях они ни были созданы. Однако некоторые отличия в орнаментах несомненно есть. Например, во многих кодексах, хранящихся в монастырях Афона¹⁶, казалось бы, такие же орнаменты выглядят менее отточенными. В них допускаются неровные линии, детали их наивны и крупны или однообразны и мелки, вместо элегантно пальметт по углам заставок вырастают целые кусты и букеты совсем реальных цветов, во всем больше непосредственности и свежести.

Стиль орнаментов в Московском и Афинском евангелиях — совсем иной. Он исполнен непогрешимого вкуса и большого расчета. Основные его черты — точность, граничащая с жесткостью, что создает кристаллическое свечение поверхности и идеальное равновесие идеальных форм, являющееся отблеском Божественной гармонии Рая.

Итак, листы с орнаментами в двух евангелиях из Исторического музея и из Афинской библиотеки настолько похожи, что возникает вопрос, не один ли художник их создал. Вряд ли это единство можно объяснить наличием общих образов, слишком близок индивидуальный стиль. Еще более замечательно, что в этих рукописях почерк не менее сходен, чем орнамент¹⁷. Искусная и искусственная отработанность почерка такого типа, отрететированная стандартность приемов и высочайший профессионализм писца затрудняют окончательный вывод. И все же можно предположить, что оба кодекса написаны одной рукой и, во всяком случае, несомненно в одном скриптории. К сожалению, ни в афинской¹⁸, ни в московской рукописи писец не записал, в каком именно скриптории он работал. Однако почерк обоих манускриптов частично рассказывает о том, чего не счел нужным сообщить писец. Из возможных сравнений этот почерк ближе всего тому, которым написан Новый Завет 1072 г. из Библиотеки им. Горького Московского университета¹⁹, созданный, как известно, в императорском скриптории²⁰. На вероятную принадлежность к царской мастерской указывает и роскошь оформления листов, и артистический блеск этого искусства, и такая профессиональная мастеровитость, какая была только на самой вершине византийского художественного мира.

В миниатюрах Евангелия из Исторического музея больше отличий от изображений Афинского кодекса, чем в орнаменте и почерке. В греческих миниатюрах, как и в иконах, как и в мозаиках и фресках, образы никогда не повторяются точно. В них могут быть сходны иконографические типы, или детали, или некоторые физиогномические черты, или даже духовное содержание; и все же каждый образ-портрет остается совершенно индивидуален. Было бы тшет-

но искать миниатюрам Московского кодекса точные эквиваленты, как это возможно было для орнаментов. Наоборот, отличий от афинской рукописи много, и именно они сразу бросаются в глаза. Евангелисты в Афинском кодексе²¹ — это крупные фигуры, сидящие в креслах перед рабочими столиками, четко рисующиеся на больших золотых фонах. Композиции свободны и монументальны, в фигурах много классического величия. В кодексе Исторического музея евангелисты (ил. 26, 28, 30; II) также сидят в креслах за работой, пишут или обдумывают свои сочинения. Однако за ними — не безграничные золотые фоны, но архитектурные, сильно стесняющие пространство. Фигуры менее крупны, а окружение их — более сложно и разнообразно. Множество форм, предметов и деталей разного масштаба и назначения развлекают глаз: здания с вогнутыми нишами и с выпуклыми апсидами, открытые и закрытые двери, провисающие велумы и даже шторы, завязанные тяжелыми узлами и подвешенные на петлях — последняя деталь очень редка в византийских изображениях. Обстоятельность, повествовательность композиции, развитые архитектурные кулисы, ограничение пространства до столь камерных размеров, что оно становится конкретным, — все это признаки другой иконографической редакции, чем в изображениях афинской рукописи.

ил. 38,
39, 40,
41,
42а, б,
43а, б

Оба иконографических типа, как известно, были распространены в искусстве Македонской эпохи, в обоих, хотя и по-разному, проявился классицистический вкус. В одном — в пластической четкости статуарной фигуры, эффектно выделяющейся на свободном фоне, в другом — в интересе к архитектурным фоновым построениям, напоминающим эллинистические мотивы, в ограничении пространства и конкретизации сцены. Оба иконографических типа, пережив период македонской классики, пришли в искусство XI в., с его иной духовной и художественной программой, правда несколько изменились, утратили свою откровенную ориентацию на классическое прошлое. Некогда перспективные и пространственные архитектурные сооружения становятся более условными декорациями, лишенными нужного масштаба и реальной массивности, призванными не замыкать пространство, а скорее намекать на него. Все это заметно в миниатюрах Московского кодекса, однако не слишком сильно. Их крупные кубические и округлые здания, избыточная наполненность сцен создают ощущение спокойной атмосферы скриптория и образ трудящегося в нем писца и возвращают к воспоминаниям о миниатюрах X в.

Очень похожая иконография евангелистов — в миниатюрах Евангелия в Парижской Национальной библиотеке (гг. 64), датируемого чаще всего началом XI в.²², но, судя и по миниатюрам, и по всему декору кодекса, созданного во второй половине XI в. или скорее в его конце.

Все остальные расхождения миниатюр с портретами евангелистов в московской и афинской рукописи — незначительны²³.

Отличается и состав миниатюр. В Афинском кодексе их четыре — портреты авторов текстов. В Московском, как говорилось, их пять — образ Пантократора помещен в круге в центре заставки перед Евангелием от Иоанна. Близкая аналогия этому изображению — лист с таким же погрудным изображением Христа, но только не в круге, а в прямоугольной заставке, тоже начальный к Евангелию от Иоанна, хранящийся сейчас в Государственной

ил. 32 +
цв. на
обложке
ил. 45 +
цв. на
обложке

Третьяковской галерее²⁴. Первоначально он принадлежал кодексу с текстами Нового Завета и Псалтири из монастыря Пантократора на Афоне и был привезен с Афона в XIX в. В. Григоровичем. Сама рукопись в настоящее время находится в собрании Dumbarton Oaks (Ms. 3)²⁵; на одном ее листе — заставка с таким же погрудным образом Христа (миниатюра имеет большие утраты)²⁶. Рукопись создана в 1084 г., несомненно в Константинополе, хотя и неизвестно, в каком именно скриптории.

Подобное изображение Христа Пантократора в заставке в греческих рукописях встречается не часто, и по преимуществу именно во второй половине XI — XII в.²⁷

Христос Вседержитель в заставке Московского кодекса, изображенный погрудно и в круге, напоминает образ Пантократора в куполе храма и, по всей вероятности, именно этот образ монументального искусства и воспроизводит. Орнаментальная рама, обрамляющая круг, дополняет это сходство. Случаи использования программы монументального декора в миниатюрах рукописей известны²⁸. Из сохранившихся монументальных ансамблей XI в. образ Христа на миниатюре Московского кодекса ближе всего Пантократору в куполе церкви монастыря Дафни, мозаики которой выполнены константинопольскими художниками около 1100 г.

Вернемся к сравнению миниатюр двух кодексов, Московского и Афинского. Оно отнюдь не может быть исчерпано описанными отличиями. Мы намеренно подчеркнули сперва разницу миниатюр и выделили все то, что мешает приписать их одному художнику. Между тем черт сходства в них также много.

Во всех миниатюрах в обеих рукописях с великой тщательностью выписаны мелкие детали. Их много и они разнообразны. На столах размещены целые натюрморты из письменных принадлежностей, на листах обеих рукописей часто совершенно одинаковых. Все предметы аккуратно разложены, детально прописаны и очень занимательны для разглядывания. Здесь и циркули, и ножички разной формы, прямые и кривые, и рулоны пергамена, и клубки ниток, предназначенные для того, чтобы сшивать его в тетради, и закладки для манускриптов, и пеналы для перьев, кистей и красок, чернильницы и кувшинчики разной формы с чернилами разного цвета, красными и черными, и маленькие сосудики с кисточкой для приготовления красок, и специальные ножи для распрямления и разглаживания пергамена, и еще какие-то предметы, которые определить затруднительно и которые похожи на резинки для стирания чернил. На коленях евангелистов и на пюпитрах лежат свитки или кодексы, в большинстве листов — и то и другое. Подвесная чернильница затейливой формы свешивается с пюпитра Луки в московской рукописи. В руках у евангелистов — одинаковые перья с раздвоенным концом, и запас таких перьев лежит на столе у Иоанна в Афинском кодексе. Столики, резные, деревянные, совершенно похожие в миниатюрах обеих рукописей, либо заперты, и иногда весьма прочно, на накладные замки, с ключами (иногда целой связкой!), торчащими из скважин, либо распахнуты, и тогда хорошо видно, что стоит внутри на полках. Здесь сосуды с чернилами, свитки и кодексы, — т. е. все сокровища скриптория и материалы для работы писца.

Разумеется, не только в этих двух рукописях можно увидеть такое обилие интересных предметов, составляющих необходимую обстановку писцовой мастерской. Их любили изображать византийские миниатюристы и в Х в., но именно в XI в. пристрастие к таким «писцовым натюрмортам» становится настоящей модой времени. Иногда интерес к обстановке, в которой сидит и работает писец, передается через наивные и очаровательные детали. В Евангелии Парижской Национальной библиотеки, гл. 64²⁹, в «мастерской» Иоанна небольшая лестница ведет в соседнее помещение, а за балюстрадой балкона видны деревья и травы; в той же рукописи за спиной Луки поставлена крохотная тумбочка с запасной склянкой чернил. В миниатюрах второй половины XI в. всех этих предметов становится особенно много, и передают они с подчеркнутой точностью, детальностью и изяществом. Живость, занимательность, повествовательность можно отметить и в литературе XI в., когда писатель рисует яркие, более того — индивидуальные характеры, хочет сделать их подвижными³⁰, и в миниатюрах, особенно принадлежащих дворцовой мастерской³¹, сюжеты которых становятся необычайно разветвленными и разнообразными. Эти же черты чувствуются и в самых маленьких деталях, в настольных и комнатных предметах, излюбленных миниатюристами. В передаче этих мелких предметов — и бережность ремесленника к орудиям своего труда, и характерный для византийца вкус к всевозможным вещам, насыщающим, украшающим жизнь и быт. Что и говорить, византиец не был анахоретом, равнодушным к земному материальному окружению. Мы имеем в виду, конечно, не монаха, а городского жителя, и тем более принадлежащего к столичной элите. Многочисленные предметы тонких ремесел, прикладных художеств рассказывают, как он любил вещи и понимал в них толк. Византийское пристрастие к роскоши, к малым изящным формам — хорошо известно. В свое время оно поражало людей Запада, вызывало восхищение и презрение, очарованность и зависть. В бесчисленных прекрасно выписанных атрибутах деятельности писца, размещенных на листах с портретами евангелистов в греческих рукописях второй половины XI в., мы видим проявление того же самого истинно византийского вкуса к мелким, иногда — дорогим, всегда хорошо и внимательно сделанным вещам, которых, видимо, было много в жизни состоятельного жителя империи. Набор таких необходимых для писца и художника предметов, находящихся в разных рукописях, достаточно велик, и остроумный и наблюдательный историк материальной культуры Византии мог бы рассмотреть в них много любопытных и уж конечно вполне реальных для того времени деталей. В двух интересующих нас кодексах такой набор очень разнообразен и почти одинаков, как будто художники этих манускриптов нарисовали на своих листах все то, что лежало на соседних столах или принадлежало их общей мастерской.

Кроме всех этих внешних аксессуаров, связанных с личным вкусом мастеров, в миниатюрах обеих рукописей есть и более существенное сходство: в типах лиц и в образах некоторых евангелистов. Правда, не всех. Портреты Марка и Луки в двух кодексах — разные (ил. 33б и 42б; ил. 34а и 43а). Облик же Матфея там и там во многом похож (ил. 33а, 42а), а образ Иоанна совершенно сходен, более того — настолько близок, что это как бы два варианта одного портрета (ил. 34б, 43б). Крупная голова столь пластична, что ее можно было бы пред-

ставить себе в пространстве как круглую скульптуру. Широкое лицо с огромным лбом, нависающими бровями и большими скулами напоминает облики евангелистов в рукописях X в. Реальность и живость лица, в котором нет никакой унифицированности, вызывает ассоциации даже с эллинистическим или раннехристианским искусством. Образ исполнен внутренней энергии, источающейся в сосредоточенности и устремленности взгляда, и пластической энергии, чувствующейся в отчетливой телесности значительных черт лица. Однако при всем внешнем сходстве облик по самому существу отличается от портретов евангелистов Македонского Ренессанса; их внутренняя индифферентность сменилась подлинным вдохновением. Оно проявляется через определенные внешние приемы — огненный взор, эффектный жест, драматический порыв. Это искусство ясных, пластически очерченных характеров и сильных возвышенных эмоций, всеми нитями связанное с классическим образом и художественным языком. Наиболее совершенные возможности его осуществились в мозаиках Дафни. К облику Иоанна невозможно даже применить понятие «спиритуальный» — в нем совсем нет еще той тончайшей, внутренне спрятанной созерцательной духовности, сопряженной с полным внешним покоем, которая будет свойственна образам византийского искусства чуть позже, в XII в.

Эту характеристику можно с некоторыми нюансами отнести к любому из портретов евангелистов в обоих кодексах, Московском и Афинском, хотя все они выглядят совсем по-разному именно потому, что каждый воспринимается отнюдь не только как иконографически неизменный тип, но как индивидуальный портрет. Образ Иоанна, столь же примечательно характерный, как все другие, и вместе с тем почти одинаковый в обеих рукописях, выдает по меньшей мере то, что оба манускрипта возникли в одной и притом узкой художественной среде.

Наконец, в миниатюрах обоих кодексов кажется похожим и стиль письма. Здесь будет говориться о нем на примере московской рукописи.

Пропорции фигур правильны и благородны, позы непринужденны, все формы полны, все объемы тяжелы, фигуры выглядят органично, их существование в пространстве убедительно. Основные контуры плавны, гибки и соответствуют строению человеческого тела или драпирующим его античным хитонам и тогам. Широкие свободные ткани облегают фигуры, следуя их движению. Полупрозрачные и легкие, окрашенные светлыми нежными тонами, ткани просвечивают друг через друга и образуют множество рефлексов. Кажется, что материя иногда (например, в одеждах Иоанна) вбирает свет естественно и непринужденно; он широко ложится прозрачным белильным слоем, похожим на лессировочный, и составляет еще один колористический нюанс в бесконечно богатой и утонченной цветовой поверхности. Мягкие притенения углубляют и моделируют форму. Соотношения света, тени и цвета лишены контрастов, какой-либо резкой стилизации, кажутся гибкими, эластичными, подобными тем, что бывают не в мире символов, а в реальной природе или, быть может, даже в мире совершенной гармонии.

Во всех этих чертах угадывается классическая модель или, точнее, византийский образец предшествующего времени, такой модели подражавший. Вероятнее всего, что между нашими миниатюрами и этой воображаемой моделью

стоит не одно, а целая цепь византийских произведений. И все же влияние классического источника ясно чувствуется.

Однако в целом стиль уже далек от принятого в X в., при македонском классицизме, хотя отдельные приемы почти совпадают. Но общий результат — иной. Художественная система буквально пронизана легкой, взволнованной импульсивностью; она сообщает и образу и, кажется, самой живописной ткани тончайшую одухотворенность. Для этого использованы очень delicate приемы. Они нигде еще не нарушают органичность формы, сохраняющей пластическую целостность. Все краски — прозрачные, легкие. Каждый цвет трудно определим точным колористическим понятием и является скорее полутоном. Мастер любит светлый розовато-лиловый и придает ему воздушные атмосферические эффекты (стена у Матфея, одежда у Марка), избирает жемчужные или перламутровые переплетения неопределенных оттенков светло-сиреневого, голубого, пепельного, белого (плащ Иоанна). Все цветовые нюансы согласованы, легко переходят друг в друга, общая гамма кажется переливающейся. Ускользящая неопределенность цвета вносит в художественный строй ощущение имматериальности или, во всяком случае, снимает материальную увесистость пластики. Кроме того, цвет, его оттенки слегка разбелены, благодаря чему кажутся насыщенными светом, что лишает все ткани обычной плотности. Одежды евангелистов моделированы привычными византийскими пробелами, имеющими форму острых углов и зигзагов. Все они проложены мягко, тонким кроющим слоем белил, и походят на оттенки цвета в этом сложном колористическом созвучии или на скользящие блики естественного света. Законам пластической формы и иллюзии падающего на нее света они как будто подчиняются еще не меньше, чем символике Божественного света, наложенного на форму строгой условной схемой. Но, кроме них, все ткани пронизаны святыми линиями, белыми, тоненькими, совсем необязательными для моделирования фигуры и одежды. Эти хрупкие световые нити зрительно легко вливаются в колористическое разнообразие гаммы, становятся одним из ее рефлексов. Они лишены еще экзальтированного подчеркивания световой энергии. И все же их очертания пронизывают все одежды, а иногда даже описывают силуэт светящимся контуром (Лука), тем самым лишают фигуры реальной тяжести, очищают форму от излишней материальности, грубой природной фактуры. Замените мысленно эти тонкие белые света золотым ассистом, форму которого они иногда повторяют, — и фигура станет совсем бесплотной, между тем как в наших миниатюрах она сохраняет еще солидную пластичность, однако лишенную плотской природы, — трудно достижимая грань, воплощенная здесь с подлинным артистизмом.

Лица, выглядящие столь скульптурно, исполнены письмом живописным и пластическим. Краска движется в соответствии со скруглениями формы, самым течением своим определяя объем. Общий цвет — коричневый, темный. При умеренной сдержанной тональности в нем много оттенков, все они — в пределах строгой темно-охряной гаммы, градации их соответствуют требованиям пластики. Разнообразно использованные светлые уточняют строение формы. Почти прозрачные белила как лессировочный слой лежат в наиболее освещенных выпуклых местах лиц поверх охры, осветляя их верхний слой. Этот пласт белил тем

не менее отчетлив, поэтому воспринимается именно как падающий на лик свет, а не как верхний слой вохрения, какой бывает в плавах. Этот свет охватывает форму мягко, не нарушая ее органичности. Кроме него, отдельные световые блики уточняют пластику и обогащают живопись лиц. У Иоанна (ил. 34б) они совсем легкие, призванные лишь одушевить прекрасную правильную форму, существующую, впрочем, и без них во всем своем пластическом совершенстве и тончайшей живописной выписанности деталей, вплоть до седой шелковистой бороды.

В лике Христа (ил. III), написанном очень похоже на лик Иоанна, тем не менее чуть-чуть изменены нюансы, и в результате вся художественная система оказывается иной, более свободной и сочной. Живопись становится красочнее, скупые охры не определяют карнацию. Они сочетаются с обильными зелеными тенями, красными описями черт лица, бликами белого света. Все эти краски положены мазками и создают богатую фактуру, полную чисто живописной привлекательности. В таком красочном изобилии, плотно вмещенном в очень малый размер, белый свет, разумеется, не может обладать особой символичностью и становится просто одной из частиц общего цветового богатства. Эта несплавленная живопись построена на настоящей красочной лепке, восходящей к классическим корням византийского искусства, время от времени дававшим новые прекрасные ростки. Однако даже такая живопись лишается, насколько это возможно, открытой чувственности, становится более тихой и сдержанной благодаря незаметности тональных переходов и красочных втеканий.

В других листах, особенно у Марка и Луки (ил. 33б, 34а), белые света в лицах выглядят как специальный и гораздо более стилизованный прием. Тонкие, контрастные к лику, они отчеканивают, почти «гравировуют» его пластику. Положенные четко, чисто, резко, они делают лица суше, образы — строже, великолепную пластическую живопись, лежащую под ними, — скрытнее, всю интонацию — аскетичнее.

Обрисованные нами различия в письме миниатюр объяснимы разницей не стили, но только приемов исполнения. Стил у них всех — общий, как и типы образов, и выражение лиц, как и все в обстановке — от архитектуры фонов до ножицков на столах. Все миниатюры Московского кодекса несомненно выполнены одним мастером; сходство мелочей во всех листах имеет такую же печать личного вкуса, как неповторимость индивидуального почерка писца. Этот блестящий художник, видимо, специально применил разные приемы, дающие возможность чуть-чуть варьировать нюансы образа. Все эти приемы были известны в художественных мастерских его времени, всем им можно найти много параллелей в миниатюрах греческих рукописей второй половины XI в.

В Афинском кодексе 57, так похожем на Московский, все миниатюры написаны в единой манере, идентичной той, что в листе с Иоанном московской рукописи. Ее же, с небольшими вариантами, мы видим в Словах Иоанна Златоуста (Paris, Coislin 79) 1078–1081 гг.³², в Словах Григория Богослова из монастыря Дионисиос на Афоне (cod. 61)³³, в Лекциях нарии из того же монастыря (cod. 587)³⁴. Все они созданы в Константинополе по высокому заказу, императорскому или патриаршему³⁵. В их миниатюрах — пластическая энергия форм, почти скульптурная четкость лиц, прекрасная живописная моделировка пла-

стики и всегда едва заметный свет, скользящий прозрачными бликами. Это искусство исполнено родовой приверженности классическому идеалу.

Число рукописей с письмом такого типа можно увеличить. Это, по-видимому, Евангелие из Венской библиотеки, гр. 154³⁶; это, несомненно, Псалтирь с Новым Заветом 1084 г. из собрания Dumbarton Oaks (Ms. 3)³⁷, лист которой хранится в Третьяковской галерее (ил. 45 и цв. на обложке); это, с некоторыми оговорками, Евангелие из Кливленда³⁸, правда исполненное примерно на полтора — два десятилетия раньше (1063 г.) в чуть более архаическом стиле, — все они константинопольского происхождения. Это же — и некоторые манускрипты Афона (например, кодекс из Дионисиоса, 20)³⁹, происхождение которых точно неизвестно и вполне может оказаться столичным.

В миниатюрах рукописей того же круга можно увидеть и иную, более свободную манеру письма, с живописной красочной лепкой, сочной фактурой, густыми мазками, — того же типа, что в образе Пантократора из Московского кодекса. Очень похоже письмо — в изображениях уже названного Лекционария из Дионисиоса, cod. 587⁴⁰, созданного в императорском скриптории. Эта рукопись по некоторым мелким художественным деталям вообще очень близка Евангелию Исторического музея, гр. 518. У них одинаковые рамки из красных и синих полос, обрамляющие миниатюры, родствен стиль орнамента⁴¹, геометрически упорядоченного больше, чем обычно было принято в рукописях этого времени, исполненного с четкой каллиграфией и ювелирной тщательностью.

Наконец, в миниатюрах византийских кодексов этого же периода есть немало аналогий тому самому резкому варианту стиля, который мы видели в портретах Матфея, а особенно Марка и Луки из Евангелия Исторического музея. Поверх правильной пластической моделировки их лиц появляется настойчивый световой рисунок, жесткий, по самой природе своей явно диссонансный к округлой форме. В XI в. этот прием используется еще осторожно, не стоит переоценивать его роль в живописи вплоть до начала XII в., он не нарушает еще в ней классическое равновесие. И все же он не только появляется, но, как показывают рукописи, явно входит в моду. Выразительность его была оценена, его способность уменьшить, а если надо — то и вовсе нейтрализовать весомую, материальную основу форм и вещей обеспечила ему большое будущее в византийской живописи XII в.

Прием, как известно, не новый⁴². Впрочем до конца X — начала XI в. в миниатюрах он не употреблялся. Тот факт, что во второй половине XI в. миниатюристы стали его охотно применять, примечателен. Поворот к новому, более острому стилю, цель которого — спиритуализация образа любым путем, даже рискованной для греков ценой распада извечной византийской гармонии формы, был сделан.

Интересно наблюдать, как в XI в. этот особый художественный прием, еще не набрав полной силы своей выразительной экспрессии, как бы кочует по мастерским, по листам созданных там иллюстрированных рукописей, появляясь в местах самых разных, и в Константинополе, и в провинции. Мы видим его в рукописях царской мастерской (Слова Григория Богослова из Дионисиоса, cod. 61)⁴³, в разнообразных столичных манускриптах, которые затруднительно локализовать по конкретным скрипториям (Евангелие Парижской Национальной библиотеки, гр. 64⁴⁴; Лествица Иоанна Климаса из Библиотеки Ватикана,

gr. 394, конца XI в.⁴⁵; Лекционарий из Библиотеки Ватикана, gr. 1156, второй половины XI в.⁴⁶; в рукописях Синая — Лекционарий второй половины XI в., cod. 205⁴⁷; Слова Иоанна Златоуста и Евангелие от Матфея, около середины XI в., cod. 364⁴⁸; в ряде манускриптов второй половины XI в. или скорее раннего XII в., происхождение которых не уточнено — Послания апостола Павла и Апокалипсис в Парижской Национальной библиотеке, gr. 224⁴⁹, Евангелие в Парижской Национальной библиотеке, suppl. gr. 27⁵⁰, и др.).

Этот способ стилизации света встречается в манускриптах столь разных, что невозможно понять, где именно он появился. Ясно только одно, что во второй половине XI в. он был распространен повсеместно и понемногу. Нет никакой необходимости связывать его рождение с искусством монастырских мастерских, то есть с искусством наиболее спиритуальным по своим установкам. Как видим, этот прием не менее охотно использовали императорские мастера, и он появляется в рукописях самых изящных, полных классических традиций и даже — смеем сказать — художественного гедонизма.

Все рассмотренные здесь стилистические приемы легко сосуществовали в искусстве миниатюры второй половины XI в., более того — могли использоваться в одном манускрипте, жили в руках одного мастера, как, например, у художника Евангелия Исторического музея (гр. 518). Мастерская, где он трудился, несомненно, была центральной, не только осведомленной о всех основных художественных принципах времени, но, возможно, эти принципы вырабатывавшей. Главное кредо этой мастерской было, видимо, сохранение в живописи старого классического идеала, ясного спокойного образа и полной пластической формы. Однако различные приемы, которые применял мастер, являлись по существу своеобразными способами этот прежний идеал трансформировать. Правда, ни один из таких приемов не становился еще навязчивым, и художественное целое сохраняло согласованность. Все большая спиритуализация образа, все более напряженный его аскетизм скоро, в XII в., привели к изменению художественных средств. Приемы живописи XI в. выросли в XII в. в особые стилистические явления, каждое из которых обладало насыщенностью, глубокой духовной, а иногда экспрессивной внешней выразительностью. Но счастливая гармония искусства второй половины XI в. была нарушена. Художественный мир, к которому принадлежит миниатюры рукописи Исторического музея, кажется спокойным и удачным равновесием черт, раскрывшихся полностью и уже обострившихся в дальнейшей жизни византийского искусства, в XII в.⁵¹

Подведем некоторые итоги. Как мы пытались показать, рукопись ГИМ, гр. 518 возникла в том же скриптории, что Евангелие Афинской Национальной библиотеки, гр. 57. Обе они скорее всего написаны одним писцом и украшены одним орнаментатором, если же не одним — то ближайшими соседями по скрипторию. Ряд деталей подсказывает, что скрипторий этот — императорский. Однако мы не настаиваем на том, что их миниатюры сделаны одним мастером; художники их вполне могли быть разными.

Время создания этого Евангелия можно было бы уточнить как 70–80-е гг. XI в., ибо этими десятилетиями датируются манускрипты, близкие московской рукописи. Однако лучше немного расширить возможные границы этого периода до последней четверти XI в., так как и содержание образов, и сочетание

стилистических элементов соответствует примерно тому же этапу развития, что и мозаики монастыря Дафни (ок. 1100 г.). Исполненные высочайшего художественного качества, эти миниатюры принадлежат к числу лучших художественных созданий эпохи. Впрочем, число таких «лучших» велико, ибо уровень художественной жизни был очень высок.

Примечания

1. *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 252; *Владимир*, архимандрит. Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (патриаршей) библиотеки. Ч. 1. Рукописи греческие. М., 1894. С. 13–15; *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Т. 2. Ч. 2. Таб. 355, 698; *Gregory C. R.* Textkritik des Neuen Testaments. Leipzig, 1909. Bd. 3. S. 1195; *Soden H. F. von.* Die Schriften des Neuen Testaments in ihrer ältesten erreichbaren Textgestalt hergestellt auf Grund ihrer Textgeschichte. Teil I (1). Berlin, 1902; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 316; *Щенкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV века. М., 1963. С. 41; *Treu K.* Die griechische Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR. Berlin, 1966. S. 238–239; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 250 (замечание В. Н. Лазарева, что все миниатюры этой рукописи «освежены» — ошибочное); Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 2. № 504. С. 52.
2. Запись о принадлежности рукописи Лавре св. Афанасия воспроизведена: *Treu K.* Die griechische Handschriften... S. 238. На обрезе листов манускрипта в кругах надпись: «*Λαυρα Ευαγγελιον*».
3. Запись воспроизведена: *Владимир*, архимандрит. Систематическое описание рукописей... С. 13.
4. *Hunger H.* Studien zur griechischen Paläographie. Biblos-Schriften. Bd. 5. Wien, 1955. S. 22–32; *Irigoin J.* Pour une étude de centres de copie byzantins // *Scriptorium*. 1959. 13. P. 193–204.
5. Размеры миниатюр по рамкам: Матфей — 15×10,5 см, Марк — 15,1×11; Лука — 14,4×10,3; Иоанн — 15×10,6; Христос Пантократор — 9×9 (размер заставки).
6. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen // Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse. Denkschriften. Wien, 1917. Bd. 60. Abhandl. 2. S. 9–12. Taf. IX–XIII, Fig. 19–28; *Delatte A.* Les manuscrits à miniatures et à ornements des Bibliothèques d'Athènes // Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. XXXIV. Liège; Paris, 1926. P. 8–11. Pl. II–IV; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... С. 108; *Byzantine Art an European Art // Byzantine Art: 9th Exhibition of the Council of Europe.* Athens, 1964. № 307; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina... P. 188; *Лихачева В. Д.* Искусство книги. Константинополь. XI век. М., 1976. С. 154; *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Athens, 1978. Vol. 1. № 26. P. 108–117. Fig. 216–231.
7. Афинское евангелие — л. 9^Г (*Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. IX, 19; *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 222). Московское евангелие — л. 6^Г.

8. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. X, 21; *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 225.
9. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. IX, 20; *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 224. Такие же заставки — в таблице канонов на л. 9^Г Евангелия ГИМ, гр. 518.
10. *Nordenfalk G.* Die Spätantiken Kanontafeln. Göteborg, 1938.
11. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. X (21); *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 225.
12. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. X (22), XIII (27, 28); *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 228–231.
13. Символы евангелистов в этих рукописях изменены по отношению к обычному их порядку. В Московском кодексе: у Матфея — лев, у Марка — бык, Лука — без символа, у Иоанна — орел. В Афинском кодексе: у Матфея — ангел, у Марка — бык, у Луки — лев, у Иоанна — орел.
14. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. X (22); *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 228.
15. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. IX (20), XI (24); *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 217, 224.
16. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos, Illuminated Manuscripts. Athens, 1973. Vol. 1. Pl. 88, 94, 95 (Дионисиос, cod. 38); Vol. 2. Athens, 1975. Pl. 7–8 (Ивирон, cod. 2). Pl. 268–271 (Ивирон, ненумерованный кодекс). Pl. 337–338 (Есфигменос, cod. 14).
17. Пользуюсь случаем выразить большую благодарность Б. Л. Фонкичу за консультацию по всем вопросам кодикологии, затрагивающимся в этой статье.
18. П. Буберль в описании рукописи приводит три записи на ее листах (*Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... S. 9–10), но, к сожалению, не указывает их время и назначение. Судя по их характеру, ни одна из них не принадлежит писцу, все они — владельческие и вкладные. Исходя из них, рукопись была в монастыре Носелон, в монастыре Иоанна Продрома близ Аэтия, древнее название которого — Петра, и в монастыре Пресвятой Богородицы Скутри. Запись о принадлежности монастырю Иоанна Предтечи Петра иногда считается авторской и делается вывод о том, что в этом константинопольском монастыре рукопись написана и оформлена (*Лухачева В. Д.* Искусство книги... С. 154). Прямых данных для такого заключения нет. В каталоге иллюстрированных византийских манускриптов Афинской Национальной библиотеки (*Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue...) записи в этой рукописи комментируются так: донаторская (принадлежит монаху монастыря Носелон Киру) и владельческая (принадлежит библиотеке монастыря Иоанна Продрома близ Аэтия), т. е. не имеющие отношения к писцу рукописи (*Ibid.* P. 108–117).
19. Наблюдение Б. Л. Фонкича.
20. *Alpatov M.* Uno nuovo monumento di miniatura della scuola constantinopolitana // Studi bizantini. Roma, 1927. T. 2. P. 103–108; *Алпатов М. В.* Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Университетской библиотеки в Москве // Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания. РАНИОН. М., 1928. Вып. 2. С. 108–112. Табл. X; *Искусство Византии...* № 493. С. 42 (приведена подробная библиография).
21. *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften... Taf. XI (23, 24), XII (25, 26); *Marava-Chatzinicolau A., Toufexi-Paschou Ch.* Catalogue... Fig. 216–219.

22. Датировка колеблется от X в. (*Bordier H. Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883. P. 103–106*) до XII в. (*Omont H. Miniatures des plus anciens manuscrits grecques de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1929. P. 46. Pl. LXXXIV–LXXXVI*). Однако чаще всего рукопись датируется началом XI в.: *Лазарев В. Н. История византийской живописи... С. 83–84, 302 (примеч. 31)*; *Byzance et la France Médiévale. Bibliothèque Nationale. Paris, 1958. № 19. Pl. XI (см. библиографию)*; *Beckwith J. The Art of Constantinople. London, 1961. P. 115–116*; *Lazarev V. Storia della pittura bizantina... P. 141, 174 (№ 63)*; *Grabar A. Vizantija. Novi Sad, 1969. С. 136 (конец X в.)*, и др. В. Н. Лазарев высказал предположение, что миниатюры с изображениями евангелистов вставлены в рукопись позже и являются работой XII в. (!) (*Лазарев В. Н. История византийской живописи... С. 302. Примеч. 31*).
23. Например, миниатюры в Афинском Евангелии (cod. 57) заключены в орнаментальные рамы, в Московском (ГИМ, Син. гр. 518) — в более простые из цветных полос.
24. *Искусство Византии... № 496. С. 44–45.*
25. *Nersessian S. Der. A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks. Dumbarton Oaks Papers, 19. Washington, 1965. P. 155–183.*
26. *Ibid. P. 173. Pl. 7.*
27. Евангелие второй половины XI в. в Университетской библиотеке в Торонто, cod. DeRicci 1 — Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honour of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan Princeton, 1973. № 27, Fig. 47; P. 116–117; Евангельские чтения раннего XII в. Афины. Национальная библиотека, cod. 68 — *Buberl P. Die Miniaturenhandschriften... Taf. XXIII (Abb. 58), Taf. XXIV (Abb. 62)*; *Marava-Chatzincolau A., Toufexi-Paschou Ch. Catalogue... Fig. 469, 475*; Евангельские чтения второй половины XI в. Афины. Национальная библиотека. Cod. 2645; *Ibid. Fig. 314*; и др.
28. *Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge». Vol. 1. Paris, 1968. P. 474*; *Лихачева В. Д. Искусство книги... С. 86.*
29. *Omont H. Miniatures... Pl. LXXXIV.*
30. *Любарский Я. Н. Михаил Псел. Личность и творчество. М., 1978.*
31. *Beckwith J. The Art of Constantinople... P. 97.*
32. См. детали: *Grabar A. Miniatures byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1939. Pl. 41–41*; *Grabar A. Vizantija... P. 53.*
33. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. The Treasures of Mount Athos... Vol. 1. Pl. 104.*
34. *Ibid. Pl. 189, 266.*
35. *Dolezal M.-L. Illuminating the Liturgical Word: Text and Image in a Decorated Lectionary (Mount Athos, Dionysiou Monastery, cod. 587) // Word and Image. January–March 1996. Vol. 12. № 1. P. 23–60.*
36. *Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinische Handschriften. Leipzig, 1937. Bd. 2. S. 21–31. Taf. VIII–XI.*
37. См. примеч. 25.
38. *Cleveland, Museum of Art, cod. № 42–1512 — Illuminated Greek Manuscripts from American Collections... P. 86–87.*

39. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos... Vol. 1. Pl. 52–54.
40. *Ibid.* Pl. 233–234.
41. *Ibid.* Pl. 226, 237.
42. *Лазарев В. Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 147.
43. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos... Vol. 1. Pl. 113, 116, 117 и др.
44. *Omont H.* Miniatures... Pl. LXXXIV.
45. *Martin J.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954.
46. *Weitzmann K.* The Narrative and Liturgical Gospel Illustrations // *New Testament Manuscript Studies.* Chicago, 1950. P. 156, 160. Pl. XIII (1–4), XVIII (1, 2); *Buchta H.* A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives // *Dumbarton Oaks Papers.* 15. P. 132–134. Pl. 7; *Weitzmann K.* *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination.* London, 1971. P. 209–210, 230, 251–256, 295–297. Fig. 192.
47. *Weitzmann K.* *Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai.* Collegeville (Minnesota), 1973. P. 15. Fig. 16.
48. *Ibid.* P. 15–16. Fig. 18.
49. *Omont H.* Miniatures... Pl. CI.
50. *Ibid.* Pl. XCVII.
51. Такие периоды византийское искусство знало и в дальнейшем, например, в первой трети XIV в., когда живопись сосредоточила в себе как в фокусе и притом совершенно бескомпромиссно едва ли не все тенденции, которые будут развиваться на протяжении палеологовского времени. То же можно сказать, например, об искусстве Андрея Рублева, ключевом для всего XV в.
52. Размер этих двух рукописей приблизительно одинаков, как и размер их миниатюр. Евангелие Афинской Национальной библиотеки, cod. 57 — размер листов: 25,5×19,5 см; размер миниатюр: Матфей — 15×12, Марк — 16×12, Лука — 15×12, Иоанн — 16×12. Размер миниатюр в Евангелии ГИМ, Син. гр. 518 — см. примеч. 5. Обе рукописи имеют более поздние переплеты, т. е. листы их подравнивались и обрезались.

Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (Син. гр. 407)*

Греческий пергаменный манускрипт из бывшей Синодальной библиотеки № 407¹ (теперь в Государственном Историческом музее²) содержит тексты четырех евангелий, Деяний и Посланий апостолов, Апокалипсиса, Псалтири, а также десяти избранных гимнов, или благодарственных песней Богу из Ветхого и Нового Заветов. Это — песни Исайи, Ионы, Богоматери, Захарии — отца Иоанна Предтечи, две песни Моисея, Анны — матери пророка Самуила, две песни трех иудейских отроков, брошенных царем Навуходоносором в огненную печь, и песнь Аввакума.

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

Рукопись представляет собой книжечку очень маленького формата (величина листов — 16,8×12,8 см) и при этом весьма толстую (около 500 листов; точно — 493 с текстом + 20 пустых), так как состав текстов в ней обширный. По облику это почти кубическая форма, что для перелистывания неудобно и что вызвано явно каким-то индивидуальным вкусом и заказом. Очевидно, владелец хотел иметь книгу, содержащую основные, каждодневно читаемые священные тексты, в миниатюрном, изящном, как мы сказали бы сейчас — карманном издании. Она, несомненно, не была предназначена для церковной

*ил. 46–
53; 55а, в;
60а
ил. IV;
54, 55б,
56–59,
60в, 61
ил. V, 60а
ил. 62, 65а
ил. VI–
VII; 63–
64, 65б, в,
66–73,
75–76*

* Эта работа была написана в 1982 г. и напечатана под тем же названием в 1993 г.: Византийский временник. М., 1993. № 54. С. 127–139.

службы, но принадлежала частному лицу. К тому же она написана так называемым гуманистическим письмом⁴ — специальным почерком, которым было принято переписывать тексты античных авторов, но отнюдь не литургические книги. Написание таким письмом Нового Завета и Псалтири — случай редкий в практике византийских писцов.

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

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

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

Кажется, все это могло бы уточнить время создания рукописи как первую четверть или, максимум, первую треть XIV в. (по определению Б. Л. Фонкича — 20–30-е гг., с преимущественной возможностью первых и упоминанием вторых лишь для большей осторожности). Между тем все историки искусства, которые интересовались этим манускриптом (М. В. Алпатов, В. Н. Лазарев, Х. Г. Бельтинг), датировали его миниатюры серединой XIV в.⁵ Впрочем, именно и только миниатюры, ибо саму рукопись никто из них не изучал⁶. Казалось бы, разница в несколько десятилетий (20–30-е или 50–60-е гг.) очень мала при рассмотрении культуры столь далекой эпохи. Между тем для XIV в. и особенно для первой его половины — это не так. На протяжении 30-х гг. явственно проступают очертания кризиса. Нарушается гармония, более или менее определявшая перед этим соотношение культуры и духовной жизни и, соответственно, самую атмосферу культуры. 30-е и особенно 40-е гг. — это резкая кризисная ситуация. Напротив, уже в 50-е и тем более в 60-е гг. вновь происходит стабилизация церковной и даже государственной жизни и одновременно — новое возрождение искусства. Начало ему положила победа на церковном соборе 1351 г. Гри-

гория Паламы и последовавший за этим расцвет исихастской духовности. В результате в искусстве устанавливается позитивный идеал, ясно читаемая теологическая и нравственная программа образа, символическая осознанность стиля. Несколько упрощая процесс, можно сказать, что в течение первой половины и середины XIV в. византийское искусство пережило три достаточно разных состояния и дважды сделало довольно крутые повороты: от классицизма первых десятилетий к дестабилизации 30–40-х гг. и после этого — снова к обретению равновесия, впрочем совсем иного, чем в начале века, основанного теперь на примате духовного. В начале этого процесса — искусство типа Кахрие Джамии; в конце — образы типа иконы Христа Пантократора 1363 г. из Эрмитажа, фресок монастыря Пантократора на Афоне (60–70-е гг.), Перивлепты в Мистре (60-е гг.), Цркваты в Иванове (50-е гг.).

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

Синодальный кодекс № 407 относится именно к этому периоду. Атрибуцию середины века, выдвинутую историками искусства, мы вынуждены решительно отклонить. В датировке, предложенной данными палеографии, выбираем самый поздний возможный вариант, т. е. 30-е гг., и непременно хотим расширить его на 30–40-е гг. с наибольшим акцентом именно на последних, 40-х гг.

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

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

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

смена власти и, тем самым, отсутствие интереса заказчика? Впрочем, соблазнительных, но недоказуемых исторических фантазий может быть немало.

После всех этих предварительных сообщений рассмотрим миниатюры. Их много (как уже говорилось, 26), они распределены в кодексе неравномерно, сгущаясь в его конце, где они иллюстрируют короткие гимны и поэтому размещаются на каждом листе подряд.

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

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

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

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

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

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

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

Миниатюры рукописи, все до единой — разные. Образы и типы никогда не повторяются, даже приемы стиля многократно варьируются. И все же сходство их всех впечатляет больше, чем оригинальность каждого отдельного листа. Все они пронизаны сильной возбужденностью. Она существует как результат весьма различного содержания образов: воодушевления и даже истинного вдохновения (Исайя, *ил. VI, 68a*), острой внутренней напряженности (Иоанн-апостол, *ил. 57, 60в*), а иногда — состояния экзальтации (Иоанн Богослов перед Апокалипсисом, *ил. V, 60б*). Традиционные для Византии портреты вдумчивых богословов, размышляющих и пишущих, чередуются с образами визионеров, мистиков, духовидцев, застигнутых Божественным видением и изогнувшихся от потрясения в любых, подчас невероятных позах (Аввакум). Во всех этих образах и фигурах почти всегда выражено волнение, иногда — беспокойство, даже тревога, постоянно — отсутствие простоты и уравновешенности.

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

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

Как говорилось, классическая основа — вот ее стержень. Фигуры стройны, благородно и даже элегантно пропорционированы. Позы, живые и свободные, лишены какой-либо схематичности и заученности. Движения гибки, жесты эластичны. Фигуры столь пластичны, что легко живут в пространстве. Объемность, округлость их форм близка понятиям скульптурности. Пластика всех открытых частей подчеркнута, а в отдельных случаях — анатомически совершенна. Одежды будто сделаны из гладкой, тяжело скользящей материи. Их обильные складки пластичны так же, как и сами фигуры. Цвет, насыщенный и часто очень плотный, всегда сгармонирован в оттенках. Преобладают характерные византийские гаммы: либо лилово-коричневые с синим, густые и напряженные, либо зелено-голубые, светло слиянные, избыливающие светом и будто источающие гармонию. Световых бликов, лежащих на фигурах, очень много, форма их острая, условная, для Византии традиционная. Их рисунок, частый и

мелкий, такой же, какой был распространен в живописи раннего XIV в. (всего круга Кахрие Джами). Он призван имитировать непринужденное мелькание света на поверхности материи, при этом приемы его изображения не выходят за рамки принятых в Византии условных символических форм.

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

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

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

В листах Синадального кодекса много такой беспокойной энергии, которая не могла бы наделять композиции Кахрие Джами. Все предметы не только организуют, но заслоняют пространство. Они эффектно и весьма вещественно развертывают свои широоченные поверхности. Их объемы выглядят громоздкими и хаотично наставленными. Предметы часто кажутся «вздыбленными» и почти сталкиваются друг с другом. Массивность, чересчур напористая, зато очень достоверная, теперь едва ли не главный феномен в организации композиции. Она заменяет ритмический порядок форм в живописи Палеологовского Возрождения. Драпировки одежды избыточны, нагромождаются каскадами. Их пышное изобилие и ритмическая страстность придают изображениям чувство драматизма и масштаба. По сравнению с одеяниями фигур в живописи Палеологовского Возрождения они выглядят как творение барокко рядом с классицизмом.

Контурные изображения, как правило, не совпадают с силуэтами самих фигур. Широкие, причудливо раздувающиеся плащи образуют целые «облака», обволакивающие фигуры. Кажется, что евангелисты и апостолы возносятся в них, а не сидят в креслах. Иногда контуры одежд обведены белой полоской света. В результате витиеватые облакоподобные драпировки превращаются в светящуюся ауру, окружающую фигуру. Впрочем, в этой рукописи есть и другой способ передачи одежд и силуэтов. Вместо расширенных контуров — предельно сжатые. Их простые скупые очертания обводят узкие сухие фигуры. Силуэт строг, аскетичен, как бы безмолвен. В обоих случаях художники далеко ушли от живых поз, мягких драпировок и естественных движений в мозаиках и фресках Кахрие Джами.

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

Цвет, как и пластика, тоже в основном традиционен и, как говорилось, вполне классичен для византийской живописи. Однако и в нем есть дисгармоничные перепады. Интенсивность его доводится до большой остроты, сочетания тонов — до тревожной нагнетенности, и это почти во всех миниатюрах. Колорит же двух из них, Иоанна Богослова перед Апокалипсисом (*ил. V*) и Моисея на Синае (*ил. 67, 68б*), вообще совершенно необычен. Он построен целиком на монохромной тональности. Лилово-коричневый цвет разных оттенков окрашивает и широкие плащи, и уступы скал. Немногие пятна синего не нарушают единство этой сумрачной гаммы. Разнообразие красок природы и жизни отброшено. Еще недавно, только что, оно звучало в ансамбле Кахрие Джами. Уже ни в одной из миниатюр Синодального манускрипта нет гармонии и нежности его колорита. Цвет последних гораздо пронзительнее. Однако только в двух из них, о которых идет речь, цвет получает как бы полное очищение, освобождение от земных впечатлений. Его сдержанность призвана соответствовать духовной аскезе. Его необычность — символизировать преображенную жизнь материи. Его глухая напряженность, склонность к чуть фантастическому свечению как нельзя более подходит для выражения мистического состояния духа.

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

Кo всему описанному добавим, что позы и жесты некоторых фигур не только потеряли спокойствие, достойное классики, но прямо-таки кричат и вопиют, крутятся спиралями (*Аввакум, ил. 75, 76а*), ошеломленно распахивают объятия навстречу небу и видению, вжимают голову в плечи от страха и трепета (*Иоанн Богослов, ил. V; 60б*), нахмуривают брови, пронзают взглядами и напрягают лица столь невообразимо, что они становятся похожи на гротескные маски (*Иоанн-апостол, ил. 60в*); в радостном порыве встречи, похожей на ветер или даже вихрь, буквально сталкиваются головами и как-то странно «вминаются» лицами и носами (*Встреча Марии и Елизаветы, ил. VII*). Кажется, художника не беспокоит преувеличения. Гораздо важнее передать пульсацию, более того, лихорадочный ритм, который пронизывает и человеческие души, и внешние формы мира.

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

Еще одна особенность этих миниатюр. В некоторых листах масштаб фигур очень крупный, и образы имеют величественную монументальность. Особенно в композициях с Иоанном Богословом и Моисеем (ил. V; 67). Оба они — не в горах, среди скал, не на фоне их уступов и пещер, как представлялось обычно. Оба — на самой вершине, кругом и впереди — только золотое небо и Божественный свет, горы же — где-то внизу, за пределами композиции, они даже не видны. Изображения не имеют никакого оттенка литературности и сценичности, столь популярных в Хакрие Джами. Напротив, своей аскезой и концентрированной простотой они обретают характер особо значительного действия. Мистический смысл сюжетов сочетается с композиционным величием (и все это — при очень маленьком формате листов!).

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

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

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

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

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

ил. 80

Отцы Церкви в росписи Богородицы Левишки (ок. 1310 — 1313)⁸ впечатляют мощной и весьма экзальтированной энергией. У них аффектированные ракурсы, асимметричные лица, удлиненные головы, вдохновенные взоры, кривящиеся абрисы лиц, сильная, даже избыточная и при этом деформированная пластика. Главное в их образах — мистическая приподнятость духа, т. е. то, что классике по существу инородно. Художественный язык с точки зрения

классической меры полон неправильностей. Однако целое убедительно и обладает значительным, даже великим масштабом явления. Похожие образы есть в росписях Жичи (1309–1316)⁹ и Грачаницы (1318–1321)¹⁰. Таким типам, характеристикам, усиленно и несколько гротескно одухотворенным, близок апостол Иоанн из Синодального кодекса № 407 (ил. 60в).

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

Апостолы из Успения в Кральевой церкви (1313)¹¹, при всей гармоничной и даже эстетической красоте поз, тканей, всех ритмов, — как-то странно, нервно улыбаются, почти точно так же, как евангелист Иоанн из Синодального кодекса (ил. 60а). Лица апостолов благодаря этому имеют многозначное, сложное выражение — скорби и радости, печали и света, слез и улыбки одновременно, что подходит сюжету и выражает его на редкость адекватно.

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

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

Тип лица Иоанна Богослова (ил. 60в) отличается от Иоанна — автора Евангелия (ил. 60а) и Иоанна — автора апостольских Посланий (ил. 60в), и дело не только в возрасте, хотя в образе Иоанна Богослова специально подчеркнуто старчество. Впрочем, Иоанн-апостол тоже изображен как старый человек, но различие их типов лица и характеристик велико.

В обоих первых изображениях Иоанна — яркая портретная индивидуальность, крупные черты, энергичная пластика, взволнованные, вдохновенные и в конечном результате сияющие лица. У Иоанна, видящего апокалиптические видения, — другой облик, без столь аффектированной внешней характеристики, наоборот, физиогномически менее приметный, и при этом совершенно пронзительный. Аскетическое лицо с высоким морщинистым лбом и небольшими глазами, узкими, как щели, запавшими, провалившимися, едва видимыми из-под слишком нависающих бровей. Взгляд — острый, сверлящий, как бы насковидящий, внушающий трепет. Никакой светлой озаренности, как в других портретах Иоанна. Напротив, тяжесть, гнет, пророческое знание будущих испыта-

ний. Конечно, можно сказать, что есть в этом облике исключительная по удаче адекватность историческому образу творца Апокалипсиса. В этом — личное чутье художника, отсутствие скованности предшествующей традицией. В этом, пожалуй, — атмосфера культуры Палеологовского Ренессанса. Но этого сказать недостаточно. В образе столь же, если не еще больше, притягивает обобщенность типа, у которого впереди в искусстве — большая жизнь.

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

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

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

Столпник Давид — не единственный персонаж с таким внутренним содержанием в галерее образов раннего XIV в.; их целый ряд, например Феофан гимнограф, Адам из композиции «Сошествие во ад» в параклесионе Кахрие Джамии¹⁴, вдова из Воскрешения сына вдовицы (оттуда же¹⁵), длиннобородые святые старцы из Фетие Джамии¹⁶.

Мы не будем перечислять и характеризовать все возможные варианты сходного типа. Важно отметить, что такие особенности, как ретроспективизм, любовь к классике, утонченный эстетизм, увлечение интеллектуальным и ар-

ил. 81,
1256

ил. 82а
ил. 83а
ил. 82б
ил. 83б

тистическим, хотя и явно доминировали в искусстве Палеологовского Возрождения, но при этом не составляли его единственного содержания. Рядом с образами, вызванными к жизни всеми этими понятиями, жили художественные создания, порожденные иным образом мыслей, возникшие как бы даже не в сфере культуры, а в кругу религиозных духовных поисков. Можно только поражаться, как мирно, хотя и несколько поверхностно, все это сосуществовало в первой четверти XIV в.

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

Среди типов — это характерные лица, далекие от идеальной модели, с тяжелыми чертами, острыми или толстыми носами, с резкими, иногда гротескными профилями, — такие, как отроки в огненной печи, Давид, Захария, даже Мария и Елизавета (ил. 71, 65а, б; VII). Аналогий им много во фресках Кральной церкви¹⁷, Грачаницы¹⁸, Жичи, Баньи Прибойской¹⁹ и др. То же самое и в миниатюрах греческих рукописей, например в Менологии из Фессалоник 1322–1340 гг. (Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1 (S. C. 2919)²⁰, или в Евангелии из Венской библиотеки (гр. 300) (ил. 104, 106б)²¹. Довольно широкое укоренение такого образа и стиля произойдет во второй половине XIV в. Начало же его — ранний XIV в.

ил. 79а

ил. 84,
85б

Необычные, «крутящиеся» ракурсы Иоанна Богослова и Аввакума в Синодальном кодексе (ил. V; 85а) можно видеть в купольных мозаиках Фетие Джамии и Кахрие Джамии, т. е. в раннем XIV в. Правда в этих ансамблях такие спиралевидные позы имеют более манерный характер и при этом выглядят более мягкими, чем мощные страстные порывы фигур в миниатюрах Синодальной рукописи. Более близка последним (очень близка!) фигура Иоанна Богослова в Распятии во фресках Баньи Прибойской (ил. 84, 85б). Однако во всех этих случаях, и в первой четверти XIV в., и в 30–40-х гг. — сходные побуждения художников изогнуть фигуру, нарушить классическую позу и тем самым внести экспрессию.

Избыточные драпировки, нередко с вихрящимися концами, можно видеть в миниатюрах целого ряда греческих рукописей 20–40-х гг. Вот некоторые из них: Менологий 1322–1340 гг. (Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1 (S. C. 2919)); Евангелие около 1330 г. (Бодлеанская библиотека, selden supra. 6)²²; Евангелие 1333 г. (Афон, Лавра Св. Афанасия, А. 46)²³; Евангелие 1334–1335 гг. (Патмос, cod. 81)²⁴; Евангелие Исаака Асана 1346 г. (Синай; gr. 152)²⁵; Евангелие, вероятно, 30–40-х гг. XIV в. (Бодлеанская библиотека, Canon gr. 38)²⁶; Евангелие около середины XIV в. (Афины, cod. 75)²⁷. Впрочем, во всех этих миниатюрах драпировки редко образуют такие большие «облака», окружающие фигуры, как в Синодальном кодексе, гр. 407. Но во всех них очевидна одинаковая тенденция к какой-то бурной, нервной одушевленности форм. Как будто вдруг стало утрировано или даже гротескно преподноситься то, что наметилось уже в Кахрие Джамии²⁸, однако не выделялось там как особый резкий прием, но растворялось в общей гармонии стиля.

ил. 87–
96, 111

Наконец, еще одна остро выразительная и редкая особенность миниатюр Синодального кодекса — это монохромная коричнево-лиловая тональность

ил. 86а,
б

некоторых листов. Она использовалась уже в искусстве раннего XIV в. Правда, редко. Известный нам случай — это часть фресок в церкви святого Никиты под Скопье²⁹, в юго-западном углу интерьера, частью на южной, частью — на западной стене (довольно большая, хотя угловая и затененная часть ансамбля). Вероятно, такие опыты были не единичными в то время. Возможно, что существуют и неизвестные нам аналогичные примеры.

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

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

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

Перипетии византийской истории 30–40-х гг. XIV в. и порожденная ими атмосфера, очевидно, могут дать объяснение беспокойным настроениям, ощущаемым в миниатюрах кодекса Син. гр. № 407. Однако они не в состоянии разъяснить самую своеобразную их особенность — интенсивную и притом мистически ориентированную духовность. Почва для формирования таких образов — в сфере религиозной жизни и своеобразия ее в этот период в Византии.

Позволим себе указать некоторые специфические черты византийской духовной ситуации этих десятилетий³⁰. Важность для всех сторон византийской жизни такого явления, как исихазм, не нужно доказывать, это понимают все. Мы хотим только подчеркнуть отдельные его моменты, имеющие, как нам кажется, связь с развитием искусства.

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

Уже в самом начале XIV в. исихазм получил широкое распространение: Григорий Синаит, патриарх Афанасий, митрополит Филадельфийский Феолепт, Исидор, ученик Григория Синаита и будущий патриарх, создавший в 20-х гг. в Фессалониках исихастский кружок, куда входил и Григорий Палама. У Григория Синаита были многочисленные ученики. В 1316 г. Григорий Палама (ему было тогда 20 лет) отправляется на исихастский Афон, где учится уже широко распространенному там исихазму, а отнюдь не выступает поначалу в роли проповедника и учителя его. Судя по описаниям, несомненно близок

исихазму был отец Григория Паламы, важный сановник, погружавшийся в созерцание и «умное делание» даже на заседании государственного совета. Вероятно также, что почитателем исихазма был и сам император-меценат Андроник I, ибо он был дружелюбен, послушен и даже смиренен по отношению к строгому исихасту — аскету патриарху Афанасию.

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

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

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

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

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

Процессы, происходившие в это время и позже в искусстве, хотя и косвенно, поразительно похожи на эти законы. Традиционное для Византии и очень популярное в ней искусство, основанное на классике, никогда в XIV в. не отвергалось, но насыщалось новой программой, разными, часто очень индивидуальными способами одухотворялось и внутренне активизировалось.

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

Наконец, «антропология исихазма основана на библейской концепции человека как нераздельного психофизиологического единства. Она полностью торжествует в исихазме, несмотря на века дуалистических соблазнов неоплато-

низма» (И. Майендорф), в Византии очень популярного во все времена. Эту концепцию проповедовал в XIII в. Никифор Исихаст. В XIV в. она стала в исихастской среде общераспространенной.

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

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

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

Примечания

1. Основные описания рукописи см.: *Савва*, архимандрит. Указатель для обозрения Московской Патриаршей (ныне Синодальной) библиотеки. М., 1855. № 380. С. 51; *Владимир*, архимандрит. Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Ч. I. Рукописи греческие. М., 1894. № 25. С. 27–29; *Treu K.* Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR. Berlin, 1966. S. 258–260.
2. Неизвестно, когда и откуда эта рукопись попала в Россию. В 1631 г. она была уже в ризнице патриарха Филарета (ум. в 1634 г.). См.: *Фонкич Б. Л.* Греческо-русские культурные связи в XV–XVII вв. М., 1977. С. 68–69.

3. Литература о миниатюрах рукописи: Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в московской Синодальной, бывшей Патриаршей, библиотеке. М., 1865. Т. 3. Табл. 11–26; *Alpatoff M.* A Byzantine Illuminated Manuscript of the Palaeologue Epoch in Moscow // *The Art Bulletin*. 1930. Vol. 13. September. P. 207–218; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 224; М., 1948. Т. 2. Табл. 314–317 (переизд.: 1986. Т. 1. С. 167; Т. 2. Табл. 524–533); *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 26, 34. Табл. 5а (то же на нем. яз.: Wien; München, 1986. S. 25, 250. № 97. Fig. 5); *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Milano, 1967. P. 371. Fig. 509–517; *Belling H.* Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Heidelberg, 1970. S. 4, 37, 70; *Idem.* Stilzwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar im Cambridge // *Zeitschrift für Kunstgeschichte*. 1975. Bd. 38. S. 231–244, Taf. II; *Demus O.* The Style of the Kariye Diami and Its Place in the Development of Palaeologan Art // *The Kariye Diami*. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 154; *Spatharakis J.* The Left-Handed Evangelist: A Contribution to Palaeologan Iconography. London, 1988. P. 46. Fig. 91.
4. Весь палеографический анализ рукописи проведен Б. Л. Фонкичем, за что сердечно его благодарю.
5. О. Демус дает даже более позднюю дату — 3-я четверть XIV в. (!). См. примеч. 3.
6. Во всех описаниях (см. примеч. 1) рукопись датирована XII в., поэтому историки искусства (примеч. 3) считали, что миниатюры сделаны позже, чем сам манускрипт. Первым такое суждение высказал М. В. Алпатов (см. примеч. 3). Между тем они созданы одновременно. Впервые рукопись датирована правильно XIV в. (с более тонкой атрибуцией: первая четверть XIV в.) Б. Л. Фонкичем — *Фонкич Б. Л., Поляков Ф. Б.* Греческие рукописи Синодальной библиотеки. М., 1993. С. 30. № 25.
7. *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIV siècle: Les recherches sur l'évolution du style // *Actes du XIV Congrès international des études byzantines* (Bucarest, 1971). București, 1974. T. 1. P. 171–172.
8. *Панић Д., Бабић Г.* Богородица Льевиска. Београд, 1975. Табл. V–VII.
9. *Кашанин М., Бошковић Дж., Мијовић П.* Жића. Београд, 1969. С. 137.
10. *Тодић Б.* Грачаница: Сликаство. Београд; Приштина, 1988. Т. 20.
11. *Бабић Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница. Београд, 1986. С. 120; *Бабић Г.* Краљева црква у Студеници. Београд, 1987. С. 50. Табл. XIX.
12. Именно так вопрос ставился для истории византийского общества раннего XIV в.; о существовании одновременно и совершенно рядом спиритуалистического и классицистического направлений см.: *Meyendorff J.* Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries // *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*. Venise, 1971. P. 53–71; *The Kariye Djami*. Princeton, 1975. Vol. 4. P. 95–106. Между тем в истории искусства вопрос так не ставился никогда. Казалось бы, В. Н. Лазарев заметил сходство образов Феофана Грека с некоторыми образами Кахрие Джамии, например с головой Адама во фреске Сошествие во ад (*Лазарев В. Н.* Феофан Грек... Табл. 1), так как именно с этого фрагмента удачно начинается альбом репродукций к его монографии о Феофане. Однако интерпретация этого явления у В. Н. Лазарева совсем иная. Такие образы из Кахрие Джамии, как Адам, или даже как Давид Фессалоникский (Там же. Табл. 66), служат для него примером «живописного» раннепалеологовского стиля; никаких признаков спиритуализма в них он не отмечает, Феофан Грек для него — последний представитель раннепалеологовского искусст-

- ва, несвоевременный, «запоздалый цветок на иссохшей ниве византийской художественной культуры» (второй половины XIV в. — *О. П.*) (Там же. С. 30). Мы считаем такие суждения полным заблуждением и объясняем эти явления прямо противоположным образом: искусство Феофана Грека, мистика и, вероятнее всего, исихаста, совершенно адекватно и идейным, и живописным установкам его эпохи. Действительно имеющееся сходство его образов с целым рядом образов и в Кахрие Джамии, и в других произведениях раннего XIV в. объяснимо тем, что уже в искусстве эпохи Палеологовского Ренессанса существовали весьма аскетические и даже мистические образы, соответствовавшие спиритуалистическим тенденциям в духовной жизни.
13. *Underwood P.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. № 260. P. 506—507.
 14. *Ibid.* № 227. P. 432—434; № 225. P. 428, 429, 435.
 15. *Ibid.* № 202. P. 362.
 16. *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul. Wash., 1978. Pl. IX. 82—87, 90, 91.
 17. Некоторые лица похожи почти буквально. См.: иудейский отрок (левый) в сцене Три отрока в печи огненной в Син. греч. 407 (*Lazarev V.* Storia della pittura bizantina... № 514; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... 1986. Т. II. № 532) и летящий апостол в Успении в Кральевой церкви (в верхнем ряду крайний слева) (*Бабић Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница... Табл. 101; *Бабић Г.* Кральева црква... С. 164. Табл. 111). См. также аналогичные физиогномические типы в Кральевой церкви: апостол Петр и апостол крайний слева в Евхаристии (*Бабић Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница... 1986. Табл. 90, 92); *Бабић Г.* Кральева црква... С. 44—45, 116, 118, 205).
 18. *Тодић Б.* Грачаница... Табл. 35, 40, 81.
 19. Лик апостола в сцене Тайной вечери из Баньи Прибойской почти буквально похож на лик евангелиста Луки в Евангелии в Вене, gr. 300.
 20. *Pächt O.* Byzantine Illumination. Bodleian Library. Oxford, 1952. Fig. 16, 24 a, b; *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Stuttgart, 1978. Bd. 2. № 1. Abb. 1—105. Farbentafel.
 21. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... 1948. Т. 2. Табл. 313.
 22. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. № 67. Abb. 406—413.
 23. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos' Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. 3. № 31—34.
 24. *Mouriki D., Sevckenko N. P.* Illustrated Manuscripts. Patmos: Treasures of the Monastery. Athens, 1988. 293—295. Pl. 41—45.
 25. *Belting H.* Das illuminierte Buch... Fig. 26.
 26. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. № 68. Abb. 414—417. Farbentafel V.
 27. *Μαραβᾶ-Χατζηνικολάου Α., Τουφετζή-Πάσχου Χρ.* Κατάλογος μικρογραφίων βυζαντινῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκῆς τῆς Ἑλλάδος. Τ. Β'. Ἀθηνῶν, 1985. № 38. Εἰχ. 339—346.
 28. *Underwood P.* The Kariye Djami... Vol. 3. № 204—1. P. 372.
 29. Этот факт нуждается в объяснении: в такой гамме исполнена только малая и угловая часть ансамбля. Большая часть фресок в храме имеет краски светлые, яркие и разнообразные по многим оттенкам цвета. Пожаром объяснить это

явление невозможно: огонь не мог идти строго по разгранке росписей (!). Значит, осознанно и специально в угловой части применена иная манера, чем на основных стенах. Не так ли и в параклесионе Кахрие Джамии, в юго-западном и северо-западном углах помещены фигуры некоего святого (не идентифицирован) и св. Давида Фессалоникского, наиболее аскетические по образной выразительности и наиболее сдержанные, практически почти монохромные по цвету?

30. Большую литературу по этому вопросу мы перечислять здесь не можем. Укажем лишь на главные труды, на которые опирается автор данной статьи: *Meyendorff J. Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*. Paris, 1956; *Idem. Society and Culture in the Fourteenth Century: Religious Problems // Actes du XIV Congrès international des études byzantines. Rapports*. (Bucarest, 1971). București, 1974. Т. 1; *Idem. Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries // Art et société à Byzance sous les Paléologues*. Venise, 1971 (то же: *The Kariye Djami...* Vol. 4. P. 95–106). Также: *Beck H.-G. Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich*. München, 1959; *Idem. Humanismus und Palamismus // Rapports du XII congrès international des études byzantines*. Belgrade; Ochride, 1961. Vol. 3.

Византийские иллюстрированные манускрипты второй четверти XIV в. Стиль, проблемы локализации

В этой статье речь пойдет о двух иллюстрированных греческих манускриптах одного периода — второй четверти XIV в. Уже неоднократно в разных работах¹ нам приходилось выделять как особое явление искусство этих двух десятилетий (30–40-е гг.) и акцентировать внимание на сложности содержащихся в нем идей, на оригинальности и повышенной активности его художественного языка. Этот узкий временной отрезок может быть назван эпохой церковных споров. Иногда его обозначали как период застоя (Хадзидакис²), но с таким термином не хочется согласиться.

Одна из этих рукописей — Новый Завет с Псалтирью из Синодального собрания в Историческом музее в Москве (ГИМ, Син. гр. 407)³, исполненная, по всей видимости, в 30–40-х гг. XIV в. в Константинополе или Фессалониках, причем предпочтение по ряду признаков мы отдаем Константинополю. Она написана так называемым гуманистическим письмом, писцами Планудом и Триклинием⁴, работавшими как в столице, так и в Фессалониках. Другая рукопись — Минологий из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (gr. th. f. I)⁵, исполненный по заказу деспота Фессалоник Димитрия Палеолога, т. е. в промежутке между 1322 и 1340 гг. и точно в македонской столице.

Обе рукописи нестандартно маленького формата⁶, обе — миниатюрные книжечки, предназначенные, видимо, для личного домашнего пользования, обе созданы по высокородному заказу: Минологий, как говорилось, по повелению деспота Димитрия Палеолога; заказчик Нового Завета с Псалтирью, к сожалению, неизвестен, но, судя по ряду признаков, он был, несомненно, представителем высокой элиты.

При разглядывании обеих рукописных книг поначалу возникает впечатление, что они предназначались для одного человека, что при создании их учитывался чей-то весьма своеобразный вкус. Однако мы отдаем себе отчет в том, что это недоказуемо сколько-нибудь точно.

Обе рукописи обильно украшены различными изображениями, и отдельными фигурами, и сценами; миниатюр очень много, пристрастие владельцев этих манускриптов к изобразительному искусству несомненно. В обеих книгах миниатюры обладают великолепным качеством, все исполнено с большим профессиональным мастерством, многие — даже блистательно.

В первой рукописи (назовем ее Синодальный кодекс) 26 листовых миниатюр: четыре евангелиста, четыре их символа (перед каждым из Евангелий — символ, затем — евангелист, затем — текст), Лука перед Деяниями апостолов, Иаков, Петр, Иоанн, Иуда, Павел — перед Посланиями каждого из них, Иоанн Богослов перед Апокалипсисом, Давид перед Псалтирью и еще 10 миниатюр — иллюстраций к 10 гимнам после псалмов: Исайя, Иона во чреве кита, Встреча Марии и Елизаветы, Захария — отец Иоанна Предтечи, Переход иудеев через Красное море, Моисей на Синае, Анна — мать пророка Самуила, Три отрока перед Навуходоносором, Три отрока в печи огненной, Аввакум. Этот кодекс представляет собой весьма толстую книжку (ок. 400 листов), так как состав текстов (Новый Завет, Псалтирь, гимны) большой, а формат маленький. Все миниатюры распределены в соответствии с текстом по всей книге, только 10 последних идут в конце подряд почти на каждом листе, следуя коротким гимнам после псалмов.

Вторая рукопись, Минологий, напротив, представляет собой тонкую книжечку (всего 60 листов) очень малого формата (меньше, чем Синодальный кодекс); между тем Минологий составлен на полный год (2 сентября — 31 августа); отсутствуют только изображения на 1 сентября и на 6–20 февраля). В рукописи совсем нет текста, только одни миниатюры, при этом впечатляет необыкновенно большое их количество (368 сцен на 103 страницах), редкостное даже для богато и обильно украшенных византийских кодексов. Единственный текст — это написанный на последнем листе колофон, в котором сообщается, что рукопись принадлежит Димитрию Палеологу⁷.

Приводим текст колофона в греческом оригинале и в русском переводе, сделанном А.И. Любжиным:

Εἰδωποιῶν ἐμπαθῆ πᾶσαν θέαν

καὶ πάντα χαίρων καταναλίσκων μάτην,
ψυχῇ, τὸ παρὸν ὀργανῶ σοι βιβλίον,
ὡ τῶν ἑορτῶν ζωγραφῶ τὰς ἐμφάσεις,
φαίδρον καβιστῶν τῆ μεθέξει τὸν βίον,

καὶ τοὺς τύπους τίθημι τοὺς τῶν ἁγίων
ἐξ ὧν ὁ πᾶς ἀνωθεν ἡγνίσθη χρόνος.
πρὸς γὰρ τὸν ἑαμὸν τῶν παθῶν τῶν
δυσμάχων

ἐχρῆν τὸν ἑαμὸν συνδραμεῖν τῶν
συμμάχων
καίτοι γε καὶ εἰς τῶν τοσοῦτων ἦν
τύπων,

οὐκ ἂν πρὸς ἐχθρῶν συμπλοχὰς
ὑπεστάλης.

πρὸς δ' οὖν τὰ σὰ τραύματα καὶ τὰς σὰς
νόσους,

Из страстных зрелищ я творил кумир
себе

И даром время расточил обильное.
Тебе, душа, я в помощь эту книжицу
Благих торжеств снабдил изображениями,
Да будет, их сподобясь, жизнь светлей
твоя,

И также лики помещаю в ней святых,
Чтоб ими время освятить протекшее.
В борьбе с толпой страстей
всесокрушающих
На помощь да придет толпа союзников,

Хотя и одного из ликов сих вполне

Довольно, чтоб не пасть под вражьим
натиском.

От ран твоих, от неизбывных хворостей

τὸ σύνθετον φάρμακον ἐκράθη τόδε.
ταύτας δὲ σοι τέταχα τὰς ἕξω πτύχας,
εἰς ἀργυρον θείας καὶ χρυσόν τοὺς
μαργάρους,
ὡς ἂν ἔχη κλειῖς εἴ τις ἔσται σοι θύρα

καὶ τοῦ πονηροῦ τὰς κλοπὰς ἀνατρέπη.
χάριν δὲ σὴν ἔγραψα τοὺς θεῖους τύπους,
θερμοῦ πόθου χρώματα καθάπαξ χέας,
ὡς ἂν μετ' ὑτῶν ἐγγραφῆς τῶν

ταγματῶν,
τοὺς δυσμενεῖς φυγοῦσα τῶν ἔργων
τόμους.

Παλαιολόγος Ἄγγελος Δούκας τὰδε
βασιλέως παῖς εὐσεβῆς καὶ δεσπότης

Δημήτριος τὴν κλησὶν ἐκ Δημητρίου.

Я зелье смешал многосоставное.
Снабдил ее извне такими створками,
В серебро и золото поместив жемчужины.

Чтоб без затвора дверь не оставлять
нигде,
Чтоб отвратилось воровство бесчестное
Тебя писал я ради лик Божественный.
Изливши в краски теплую любовь свою,
Благого да сообщества сподобишься.

Да в книги гнусных дел не будешь вписана.
Палеолог сие составил Ангел Дук,
Благочестивый царский сын и также

князь.

По имени Димитрий, в честь Димитрия

Признания Димитрия Палеолога в этом колофоне явно имеют личный характер, намекают на его тревожное душевное состояние и на его надежду найти опору в ценностях духовной жизни.

Почерк колофона другой, чем в Синодальном кодексе, поэтому палеография не подтверждает напрашивающуюся гипотезу, что рукописи делались по одному заказу, как цикл книжечек для деспота Димитрия. Ответ на этот вопрос, положительный или негативный, могут дать только миниатюры.

Бодлеанский Минологий — единственный в своем роде экземпляр книги такого содержания, ибо он не имеет никаких описаний ни евангельских событий, ни житий святых, но только маленькие миниатюры с изображениями Праздников, образами-портретами святых и сценами их подвигов-мучений, по четыре на каждой странице, соответственно по восемь — на развороте листов. В конце кодекса, на двух последних листах с миниатюрами (54^v–55), помещены сцены жизни св. Димитрия, патрона заказчика. Такие же маленькие, как другие изображения (ил. 95), они все же явно выделены тем, что завершают книгу. После них, на последнем развороте рукописи, написан колофон.

Миниатюры более крупные, занимающие полный лист, располагаются в начале кодекса (л. 1^v–6^r), до житийных сцен. На 10 таких листах изображены Праздники; на каждом развороте рядом оказываются две композиции, в такой последовательности: Благовещение с Рождеством (ил. 91), Сретение с Крещением (ил. 92), Преображение с Оплакиванием (ил. VIII), Сошествие во ад с Вознесением (ил. 93), Сошествие Св. Духа с Успением (ил. 94). Первые пять и Успение повторяются в малых миниатюрах Минология, на календарные дни каждого из них. Утрачены четыре листовые миниатюры со сценами страстного цикла.

Итак, мы имеем два одновременных греческих кодекса с двумя многосоставными циклами миниатюр. Их несомненное сходство обусловлено тем, что

ил.
91–95;
VIII

ил. 96

они — современники, свидетели одного периода истории, и в обоих случаях отклик на проблемы времени выражен весьма ярко. Их значительные различия зависят от индивидуальности мастеров, но может быть также и от локальной принадлежности этих циклов миниатюр, от разницы художественных мастерских в Константинополе и в Фессалониках, если таковая только может быть с определенностью уловлена. Во всяком случае, вопрос может быть поставлен.

Попробуем сначала кратко описать черты сходства миниатюр этих двух манускриптов. Во всех них — большая активность, сопряженная с внешним возбуждением и внутренним напряжением. Для достижения такого результата используется ряд специальных приемов.

Движение — сильное, нередко — физически аффектированное, иногда вызывающее ощущение вихря. Ракурсы — анатомически сложные; жесты соответствуют страстным эмоциям: ангелы рыдают, жены стенают в Оплакивании (*ил. VIII*), Авакум изогнулся от ошеломленности (*ил. 75*), Иоанн Богослов перед Апокалипсисом съехался и спорбился от мистической ужаса (*ил. V; 606*). Драпировки обильны, образуют избыточные складки и тяжелые узлы, их нагроможденность превышает нормальные требования одежды, соответствующей потребностям тела. В результате фигуры приобретают причудливые расширенные силуэты, не соответствующие простому абрису тела. Широкие фалды тканей образуют вокруг фигуры некую дополнительную сферу, в которую она погружена, что лишает ее четкости очертаний классической статуи. Контуры широких фалд слагаются в острые зигзаги, то есть в формы, для классического искусства недопустимые. Рисунок складок одежды или скал пейзажа имеет линии отрывистые, стреловидные. Силуэты иногда очерчены белым контуром, поэтому кажутся чуть светящимися. В композициях много света, благодаря чему все — и персонажи, и всякая материя, и пейзаж, — выглядят озаренными, даже блистающими. Столь же много и яркого цвета, с преобладанием интенсивного синего — в миниатюрах Минология, интенсивного красного — в части миниатюр Синадального кодекса. Насыщенному цвету соответствуют плотные, будто тяжелые краски. Во всем — густота и чрезмерность.

Облики многих персонажей в Синадальном кодексе и всех персонажей в Минологии имеют острую эмоциональную характеристику. Классически-нейтральные типы лиц есть только в Синадальном манускрипте, и то по контрасту с другими его листами, как антипод образам совершенно пронзительным.

В миниатюрах обеих рукописей встречаются очень похожие лица. Одни из них — резко характерные, со скошенными взглядами, иногда изображенные в профиль, некрасивые, несколько гротескные (*ил. 71, 91, 92*). Другие — в трехчетвертном повороте, с мелкими чертами, без классической красоты, скорее — миловидные, бегло очерченные (*ил. 73, 76a*). В византийском искусстве раньше не было такой физиогномики. В том и другом случае — поиск выразительности неклассического типа, главная цель которого — передача душевных эмоций с помощью мимики и даже физиогномической экспрессии.

Прибавим ко всему сказанному черты внешнего сходства миниатюр двух кодексов: все они — маленькие сцены, в тесном пространстве которых размещается много фигур и всяческих форм; композиции там и там сопровождаются красными надписями, в Минологии — всегда, в Синадальном кодексе — часто.

Все миниатюры Минология созданы в одном ключе и, несомненно, одним мастером. Миниатюры Синаодального кодекса исполнены в двух разных манерах, хотя, судя по мелким приметам живописного почерка, художник скорее всего был один. В первой из этих манер сделана большая часть миниатюр; во второй — лишь некоторые в конце рукописи: Давид, Захария, Моление Анны, Встреча Марии и Елизаветы, Три отрока перед Навуходоносором, Три отрока в печи огненной (ил. 62, 64, 69; VI; 70, 71).

Стиль миниатюр Минология имеет большее сходство со второй группой миниатюр Нового Завета с Псалтирью, хотя и они не одинаковы, художники их были разные. Однако какой-то специфический поворот стиля к большей густоте красок и плотности формы, к менее утонченному, но более экспрессивному письму сходен в последних миниатюрах Синаодального кодекса и во всех миниатюрах Минология. И именно в этой части миниатюр Нового Завета с Псалтирью встречаются те особые типы лиц, о которых говорилось выше, очень похожие на облики в миниатюрах Минология.

Основная же часть миниатюр Синаодального кодекса (ил. IV–VI; 49, 51, 53–61, 67–68), хотя и обладает уже описанными чертами этого особого энергичного и беспокойного стиля, исполнены тем не менее с большей классической мерой: пластика более деликатно проработана, колорит лишен яркости и имеет изысканные нюансы, свет более тонко сопряжен с поверхностью материи и с цветом, обогащает их, а не обрушивается сокрушительным каскадом, как в Минологии; в лицах подчеркиваются благородство и интеллект, излюбленные выражения — это размышление философа или психологически верно переданный восторг в момент Боговидения. Встречаются и лица нейтральные, исполненные классического достоинства и спокойствия.

Именно эта главная часть миниатюр Синаодального кодекса ближе всего вкусам Палеологовского Ренессанса: классическая структура ощутима в построении композиций, в пропорциях и позах фигур, в пластике ног и рук, в цветовой гармонии, в линейной уравновешенности.

Однако все это — только лишь основа их художественной системы. Общий же результат — уже не вполне классический. Целый ряд мелких черт, острых и динамических, внедряются в эту классическую структуру, придают ей новую, не свойственную Палеологовской классике начала века, более сложную образность.

По сравнению с тонкой организованностью, с тщательной продуманностью всех нюансов этого художественного языка стиль, в котором исполнены миниатюры Минология, выглядит более односложным и при этом более мощным, гораздо дальше ушедшим от культуры Палеологовского Ренессанса. Он предстает как явление нового типа, со своими законами, явление явно оригинальное. Это уже не обновленный художественный язык Палеологовского классицизма, как в Синаодальном кодексе, но принципиально иной, призванный создавать другие образы и выражать другие идеи. Некоторые черты его мы уже обрисовали как характерные для всего рассматриваемого круга миниатюр в обоих манускриптах. Однако в Минологии такие черты утрируются до чрезвычайности и в сочетании с другими, собственными уже только этой рукописи, приобретают новый смысл. Листы Минология напряжены от обилия фигур, движений и жестов; кажется, что изображениям в композициях тесно. Экс-

прессия преобладает над гармонией, выразительное предпочитают красивому, характерное — благородному.

Все в миниатюрах Минология — и образы, и облики, и постановка фигур, и общий вид сцен — обладает чрезвычайной эмоциональностью. В лицах — живое выражение и характерность типов, в скошенных взглядах — резкость и прицеленность. Краски насыщенные и яркие, цвет звучный. Изобилие интенсивного синего, преобладание его в колорите придает листам редкостную нарядность. Везде и всюду — в композициях и движениях, в позах и жестах, в одеждах и скалах, в цвете и свете — подчеркиваются акценты, узловые мотивы, контрасты. Изобилие линий и пробелов может сочетаться с элементарной обрисовкой и полным отсутствием световых моделировок. Диссонанс превращен в выразительный прием, что для византийского искусства — редкость.

Наиболее необычные эффекты извлекаются из света. Яркий, сильный, даже мощный, свет становится едва ли не главным элементом в художественной стилистике. Он является в виде многочисленных белых бликов, лежащих на всем изображенном мире. Блики — короткие, часто — острые. Особенно пронзительными они выглядят в пейзаже, в горах и скалах, на уступы которых они падают косо, резко, ударными молниями. Свет имеет и другой облик: в виде широких синих лучей, символизирующих Божественное излучение в сценах Благовещения, Рождества, Крещения, Преображения, Сошествия Св. Духа, Успения; или в виде синей сферы — мандорлы в Преображении, Вознесении и Сошествии во ад. В композициях Преображения (ил. VIII) и особенно Сошествия Св. Духа (ил. 94) синие лучи имеют вид огромных, пронизывающих все пространство столпов света. Так как во всех миниатюрах очень много синего цвета, то по ассоциации с такими синими лучами Божественных энергий все листы кажутся буквально сияющими изобильным светом.

Ясно, что в стиле миниатюр Минология свет выделен в особо важную тему, едва ли не доминирующую в их символике. Как известно, идеи Григория Паламы о Божественных энергиях, способных сообщаться человеку, преображать его и тварный мир, были в центре религиозных диспутов именно в эти десятилетия, в 30–40-е гг. XIV в.⁸ Претворение этих идей в образах живописи обычно ассоциируется с искусством второй половины XIV в., со временем торжества исихазма, когда создавались такие произведения, как иллюстрированный кодекс Теологических сочинений Иоанна Кантакузина (Paris, gr. 1242)⁹. В действительности же отклик на идеи исихазма, постигаемые через учение Паламы, произошел в искусстве много раньше, уже во второй четверти XIV в.¹⁰, и не случайно именно в Фессалониках, городе, где сам Палама бывал, иногда подолгу жил, писал свои сочинения, а потом проповедовал¹¹, городе, лежащем недалеко от полностью исихастского в то время Афона. Этот отклик очевиден в ансамбле миниатюр Минология фессалоникского деспота Димитрия Палеолога. В насыщенной духовными проблемами атмосфере жизни города, где, несомненно, широко знали о практике исихазма на соседнем монашеском Афоне и о диспутах Паламы с Варлаамом, — возникло искусство нового типа, такое, как в миниатюрах Минология. Тема Божественных энергий звучит в них прямо и настойчиво — таковы композиции Сошествия Св. Духа и Преображения с их мощными синими столпами небесных излучений. Композиция Преображе-

ния в этой рукописи предваряет все знаменитые изображения этого сюжета в живописи второй половины XIV — начала XV в.¹², хотя и имеющие некоторые иконографические различия, но одинаково наделенные столь же ярко выраженной символической Фаворского света.

Тема Божественных энергий очевидна в миниатюрах Минология и в бесконечно повторяющихся на всех листах символах Божественного света, ибо он есть видимое воплощение этих энергий. Свет торжествует везде и на всем. Вся природа и материя одухотворены им, благодаря чему все формы приобрели полноценную плотность, весомость, яркость и энергичность. Как будто все стало иметь повышенную полноту бытия. Отсюда — утвердительный, даже мажорный тон этого искусства, его красочность, его живая активность, его насыщенность избыточными архитектурными формами, скалами, тканями, движениями, красками.

Правда, кроме всего описанного, в образности и стилистике этого искусства есть и другие стороны и смыслы. Резкие позы, бурные жесты, скошенные взгляды — все это вызывает ощущение взволнованное, даже тревожное. Возбужденность свойственна в той или иной мере всему искусству этих десятилетий. Мы не хотим объяснять такие черты слишком прямолинейным сравнением с конкретной исторической ситуацией (гражданская война; церковные диспуты), но все же косвенная адекватность их несомненна. Внутри духовного климата 30–40-х гг. XIV в. могут быть поняты противоречивые грани этого искусства: его тревожность, вместе с тем его оптимистическая вдохновенность, наконец, его экспрессия, за которой стоит страстное отстаивание идейных убеждений.

Около 10–15 лет назад в Фессалониках создавали искусство типа фресок церкви Николая Орфаноса¹³. Разница между стилем миниатюр Минология и стилем этих росписей не только велика, но поразительна. Еще недавно в Фессалониках были живы вкусы Палеологовского классицизма. Несмотря на местное своеобразие фресок храма Николая Орфаноса, они в целом совершенно адекватны понятиям Палеологовского Ренессанса. Перелом к искусству нового типа, соответствующего другому, чем во времена Андроника II, мироощущению, произошел где-то на грани 20-х и 30-х гг., хотя точных дат назвать, конечно, невозможно. Миниатюры обеих рукописей, о которых шла речь в этой работе, являются свидетелями такого процесса. Их образы, их стиль — это явления уже иного искусства, родившегося в течение одного-полутора десятилетий, скорее всего — в 30-х гг., но, может быть, даже во второй половине или конце 20-х гг.

Уже в середине 20-х гг. (около 1325 г.), примерно за 10 лет до начала теологических споров Григория Паламы и Варлаама, в Фессалониках заметна концентрация интереса общества к духовным проблемам, в том числе и тем, которые скоро, в 30-х гг., будут считаться важнейшими в византийской церкви. Около 1325 г. здесь, в Фессалониках, встретились две группы исихастов¹⁴. Сюда приехал с Афона Григорий Синаит со своими учениками Исидором и Каллистом, двумя будущими патриархами и будущими святыми византийской церкви. Сюда же прибыл с Афона и Григорий Палама с одиннадцатью своими единомышленниками. Лишь некоторые из всех этих людей уехали (Григорий Синаит, Каллист и еще один монах), имея цель отправиться на Восток, в Иерусалим и на Синай, остальные остались в Фессалониках. В городе возникает не-

кий кружок для интересующихся вопросами духовной жизни. Он состоит как из монахов, так и из мирян. Кружок возглавляет Исидор, тогда еще мирянин, проповедующий отречение от мира и монашеские добродетели. Этот исихастский по сути своей кружок, с его аскетическими идеями, имел, как известно, влияние на элиту города¹⁵, аристократическую¹⁶ и интеллектуальную¹⁷. Около 1330 г. в Константинополь приезжает из Калабрии Варлаам и быстро приобретает большую популярность. Его университетские лекции, а также его сочинения на самые разные темы, расходящиеся во множестве списков, возбуждают атмосферу в городе. После 1336 г. возникают и во второй половине 30-х гг. все более и более разгораются богословские споры его с Григорием Паламой. Их многочисленные встречи происходят как в Фессалониках, так и в Константинополе. На протяжении этих лет Палама живет то на Афоне, то в Фессалониках, причем в Фессалониках он пребывает последние три года перед собором 1341 г. и именно здесь пишет важнейшие свои сочинения: первую Триаду — трактат в защиту исихастов, вторую Триаду — трактат с обличением взглядов Варлаама, и «Святогорский Томос» — программный документ от имени всего афонского монашества с осуждением идей Варлаама, получивший статус официального мнения церкви.

Без сомнения, все эти события не могли не воздействовать на духовную и художественную жизнь Фессалоник. И именно в этот определенный узкий период времени, во второй половине 20-х и до конца 30-х гг., здесь был создан Минологий деспота Димитрия (1322–1340).

Если миниатюры Минология — это создание фессалоникского мастера, то о происхождении миниатюр Синаodalного Нового Завета с Псалтирью невозможно утверждать что-либо с абсолютной точностью. Очень хотелось бы сказать, что они возникли в Константинополе, хотя полной уверенности все равно нет (вариант Фессалоник тоже возможен). И все же разница миниатюр этих манускриптов, быть может, отражает разницу художественного стиля в этих двух центрах, в свою очередь зависящую от некоторого различия в них атмосферы духовной жизни. Не случайно в Фессалониках, где были популярнее идеи Паламы, ближе — монашеский Афон, могло возникать искусство идейно и стилистически более однонаправленное и экстремальное, чем в Константинополе. В столице же, где были, видимо, сильны традиции элитарной утонченной культуры Палеологовского Ренессанса, в это время создается искусство, наполненное классическими воспоминаниями, хотя рядом с ними уже очевидны новые устремления к темам мистическим и аскетическим. Более того, именно в Синаodalном кодексе, правда не во всех образах сплошь, как в Минологии, но лишь в отдельных, эти темы получают самое пронзительное по смыслу и притом художественно наиболее талантливое претворение (Иоанн Богослов перед Апокалипсисом, Моисей на Синае, евангелист Иоанн, апостол Иоанн — *ил. V; 67, 53, 57*).

Кроме отсутствия точных данных о происхождении Синаodalного кодекса в Константинополе и, значит, гипотетической возможности создания его в Фессалониках, есть еще одно обстоятельство, способное поставить под сомнение столичный характер миниатюр в рукописи Нового Завета с Псалтирью. Это — цикл миниатюр в Акафисте из Синаodalного собрания (ГИМ, Син. гр. 429)¹⁸,

созданном в 50–60-х гг. XIV в.¹⁹ в Константинополе²⁰. Эти иллюстрации, принадлежавшие уже следующему поколению мастеров, возникшие в другой период, во время полного торжества идеологии исихазма, стилистически связаны с искусством миниатюр фессалоникского Минология. Значит, этот стиль был распространен в обоих центрах. Значит, и тот его вариант 30–40-х гг., который определяет живопись основных миниатюр Синодального кодекса, теоретически мог быть также общим достоянием Константинополя и Фессалоник. И все-таки стиль Минология для Константинополя был во второй половине XIV в. не типичен, а для Фессалоник типичен чрезвычайно. Во фресках церкви Спасения Претория (между 1350 и 1370 гг.)²¹, св. Пантелеймона (XIV в.), св. Ильи Пророка (60-е гг. XIV в.)²², монастыря Владад (между 1360 и 1380 гг.)²³, при всей руинности и фрагментарности их состояния очевиден тот же знакомый по Минологии деспота Димитрия вкус к характерным и не очень красивым физиогномическим типам, острым взглядам, отрывистым световым бликам, к энергичному письму, к вдохновенному выражению. Композиция Три отрока в печи монастыря Владад²⁴ похожа не только общим строем, но даже деталями на аналогичную сцену в Синодальном Новом Завете с Псалтирью²⁵, т. е. на лист из второй группы миниатюр этой рукописи. Между этими двумя сценами — не менее двадцати-тридцати лет разницы во времени. Кроме того, Новый Завет с Псалтирью, как говорилось, скорее всего сделан все-таки в Константинополе, но именно эта группа его миниатюр создана в общем для Фессалоник и Константинополя стиле. Интересно, что для Фессалоник он остался актуальным и во второй половине XIV в., можно даже сказать, являлся местным, в Константинополе же был скорее редкостью.

Мы пытались рассмотреть миниатюры двух одновременных греческих манускриптов второй четверти XIV в., выделить их общие черты и охарактеризовать совершенно особый стиль искусства этого периода. Мы пытались также обрисовать разницу художественного стиля миниатюр этих двух рукописей и связать ее с различием мастерских Фессалоник и Константинополя; как говорилось, это различие скорее всего было вызвано большей близостью Фессалоник важнейшим идеям эпохи — идеям исихазма и большей амбивалентностью этих идей в духовной жизни Константинополя. Однако эта разница — не коренная, но создающая лишь варианты образов внутри единого большого художественного явления, выросшего во второй четверти XIV в. и имеющего во всех своих проявлениях общее смысловое содержание.

Примечания

1. *Попова О. С.* Икона «Иоанн Предтеча» середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 245–261; *Она же.* Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (гр. 407) // Византийский временник. М., 1993. № 54. С. 127–139; *Она же.* Проблемы византийской живописи первой половины XIV в. // XVIII Международный конгресс византинистов: Резюме сообщений. М., 1991. Т. 2. С. 917–918; *Она же.* Икона «Благовещение» из Музея изобразительных искусств в Москве — произведение фессалоникских мастерских 30–40-х годов XIV в. // Византийский

ил. 97
ил. 98
ил. 99,
100а–г
ил. 101а,
б; 102а,
б, в

- временник. М., 1995. № 56. С. 238–246; *Она же*. Икона Христа Пантократора из Византийского музея в Афинах (в печати); *Popova O.* Probleme der byzantinischen Malerei der ersten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts // Acts XVIIIth International Congress of Byzantine Studies. Selected Papers. Moscow, 1991. Vol. III: Art History, Architecture, Music. P. 243–252. Shepherdstown, 1996; *Idem.* Il volto di Cristo nelle icone bizantine del XIV secolo // La nuova Europa. № 6. Milano 1998. P. 82–91.
2. *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style // Actes du XIV^e Congrès international des études byzantines (Bucarest, 1971). București, 1974. T. 1. P. 172.
 3. *Попова О. С.* Новый Завет с Псалтирью... (с библиографией).
 4. Связь почерка рукописи с мастерской писцов Плануда и Триклиния выявлена Б. Л. Фонкичем. Принишу ему большую благодарность за многочисленные консультации по самым разным вопросам палеографии и кодикологии.
 5. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1978. Bd. 2. № 1. S. 1–33. Fig. 1–105. Farbentafel 1.
 6. Размеры листов: Новый Завет с Псалтирью (ГИМ, Син. гр. 407) — 16,8×12,8 см; Минологий (Bodl., gr. th. f. 1. <S. С. 2919>) — 12,6×9,5 см.
 7. Греческий текст колофона: *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften... Bd. 2. S. 1.
 8. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы. Введение в изучение. СПб., 1997. С. 51–130.
 9. Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre 3 novembre 1992 — 1^{er} février 1993. Paris, 1992. № 355.
 10. См. примеч. 1.
 11. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы... С. 36–37, 126–127 и др.
 12. Миниатюра Преображение в «Теологических сочинениях» Иоанна Кантакузина. Paris, gr. 1262 (примеч. 9); фреска Преображение в церкви Перивленты в Мистре (*Chatzidakis M.* Mistra. Die mittelalterliche Stadt und die Burg. Athens, 1981. S. 83. Abb. 51; *Попова О.* Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века (Ascesi e Trasfigurazione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo). Milano, 1996. P. 73); икона Преображение из Переславля Залесского, около 1403 г., в Третьяковской галерее (Государственная Третьяковская Галерея. Каталог собрания. Т. 1. Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. № 62. С. 145–147, с литературой); фреска Преображение в монастыре Пантанасса в Мистре, 1428 г. (*Millet G.* Monuments byzantins de Mistra, 1914).
 13. *Velmans T.* Les fresques de Saint-Nicolas Orphanos à Salonique et les rapports entre la peinture d'icônes et la décoration monumentale au XIV^e siècle // Cahiers archéologiques. Paris, 1966. Vol. 16. P. 145–176; *Цытуриду А.* Манастир Филокал у Солуну // Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање. Beograd, 1979. P. 263–268; *Kissas S.* Srpski srednjovekovni spomenici u Solunu // Зограф. Beograd, 1980. № 11. P. 29–43; *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* The Church of St. Nicholas Orphanos. Thessaloniki, 1986.
 14. *Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы... С. 36–37.
 15. *Ibid.* С. 38.
 16. Известно, например, что в этот кружок, главой которого был св. Исидор (тогда еще не принявший постриг), входили дамы из светского общества (*Мейендорф И.* Жизнь и труды святителя Григория Паламы... С. 37).

17. Исидор был воспитателем в семействе Кидониса, являлся учителем Димитрия Кидониса, имел большое влияние на судьбу дочери Кидониса, сестры Димитрия (Там же. С. 38).
18. Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской Синодальной (б. Патриаршей) библиотеке. М., 1862. Кн. 1; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 990. С. 144–145 (с литературой); *Лихачева В. Д.* Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX—XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977. С. перед Табл. 45 (б/н). Табл. 45–49.
19. Датировка рукописи 50–60-ми гг. XIV в. (между 1355 и 1363 гг.) сделана Г. М. Прохоровым и В. Д. Лихачевой: *Prochorov G. A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin // Dumbarton Oaks Papers. 26. 1972. P. 239–252. Pl. 1–8; Lichačeva V. The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn // Dumbarton Oaks Papers. 26. 1972. P. 255–262. Pl. 1–3.*
20. Об изготовлении этой рукописи в монастыре Одигон в 60-х гг. XIV в. по заказу патриарха Филофея см.: *Добрынина Э. Н.* Неизданные тропари патриарха Филофея Коккина. К вопросу о составе рукописного сборника ГИМ, Син. гр. 429 // Россия и христианский Восток. М., 1997. Вып. 1. С. 38–48.
21. *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Byzantine Thessaloniki. Thessaloniki, 1992. P. 154–157; *Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A.* Spaziergänge durch das Byzantinische Thessaloniki. Athens, 1997. S. 40–44. Abb. 39–42; *Papazotos T.* The Church of the Saviour (Sotiros) // Byzantine and Post-Byzantine Monuments of Thessaloniki. Thessaloniki, 1997. P. 121–124.
22. *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Byzantine Thessaloniki. P. 157–161; *Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A.* Spaziergänge durch das Byzantinische Thessaloniki... S. 111–116. Abb. 130–133; *Papazotos T.* The Church of the Saviour... P. 129–136.
23. *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Byzantine Thessaloniki. P. 161–167; *Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A.* Spaziergänge durch das Byzantinische Thessaloniki... S. 100–105. Abb. 119–120; *Papazotos T.* The Church of the Saviour... P. 125–127; *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Vlatadon monastery. Thessaloniki, 1987.
24. *Mavropoulou-Tsioumi Ch.* Byzantine Thessaloniki. P. 165; *Kourkoutidou-Nikolaidou E., Tourta A.* Spaziergänge durch das Byzantinische Thessaloniki... Abb. 119; *Papazotos T.* The Church of the Saviour... P. 127 (деталь).
25. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 2. Табл. 532; *Попова О. С.* Новый Завет с Псалтирью... Рис. 25.

Греческая иллюстрированная рукопись
второй четверти XIV в.
из Венской Национальной библиотеки
(theol. gr. 300)

Греческая иллюстрированная рукопись из Венской Национальной Библиотеки (theol. gr. 300)¹ содержит тексты четырех евангелий, Деяний и Посланий апостолов. Она достаточно известна благодаря своим великолепным миниатюрам, — их всего пять: евангелисты Матфей (11^v), Марк (58^v), Лука (88^v) и Иоанн с Прохором (134^v) — перед текстами соответствующих евангелий, а также апостолы Петр и Павел (182^v) — перед Деяниями апостолов. В искусствоведческой литературе миниатюры датируются либо первой половиной XIV в.², либо серединой XIV в.³, однако предлагалась и более поздняя дата⁴. В каталоге Хунгера—Лакнера рукопись считается созданием первой половины XIV в.⁵

*ил. 103;
IX;
104–108*

Книга по размеру небольшая: приблизительно 19×14 см, и при этом довольно толстая — в ней 358 пергаменных листов. По общему своему облику этот кодекс похож на рукопись из Синодальной библиотеки (ГИМ, Син. гр. 407)⁶, но чуть крупнее и тоньше последней, в которой шире состав текстов (+ Апокалипсис и Псалтирь с гимнами) и более 500 листов (493 л. с текстом + 20 пустых) меньшего формата (16,8×12,8 см), в результате чего она имеет почти кубическую форму. В Венской рукописи пропорции удобнее для перелистывания и чтения. Но при всем том корпус и формат обоих кодексов похожи.

ил. 46–78

Письмо в этих двух манускриптах — разное: в Синодальном кодексе — так называемое гуманистическое⁷, что является редкостью для теологических книг; в Венской рукописи, по определению Хунгера и Лакнера — «архаизирующий каллиграфический минускул, поздний продолжатель Perlschrift'a, от хорошего до среднего уровня стилизации»⁸. Но все же отметим, что, при всем различии почерков, письмо в обеих книгах — очень мелкое, крохотными буквами, что делает облик листов похожим, особенно если учесть, что страницы обеих рукописей подобны друг другу размером и форматом.

Сходство двух кодексов заключается также и в одинаковой незавершенности орнаментов на их листах. Большие заставки в началах евангелий в Синодальной рукописи не доделаны, брошены в процессе работы; в Венской — даже не начаты, для них лишь оставлено место. Малые заставки и разделители текстов в Венском кодексе — совершенно того же типа, что в Синодальной: они сделаны скромно, только в два тона, на красном фоне размещен узор из светлых трилистников и пятилистников, цвета самого пергамена, не покрытого

ил. 78

краской. Красными чернилами написаны в обеих рукописях названия и начальные буквы, последние там и там отличаются полнейшей простотой. Кроме того, все миниатюры в обеих рукописях очерчены тонкими красными рамками.

Все это, конечно, малые приметы, однако они говорят об однородности привычек и могут свидетельствовать о том, что эти рукописи вряд ли создавались далеко друг от друга по времени и по расстоянию.

Впрочем, надо оговориться, что рамки для миниатюр используются в них неодинаково. В Синаодальном кодексе очевидно традиционное стремление окружить миниатюру какой-либо особой, желательной дорогой рамой, состоящей из разных орнаментов, которые и размещаются между простыми красными линиями, очерчивающими композицию⁹ (особенно — *ил. 46, 48, 50, 52*). В Венской рукописи миниатюры подаются иначе, не как драгоценный книжный лист, а как иконы, имеющие золотые поля с красной обводкой. Каждая из миниатюр, кроме собственного золотого фона, здесь окружена еще золотыми полосами, отличающимися от фона благодаря четкой геометрической вписанности композиций в это золотое окружение и имеющими к тому же красные контуры, как опушь на иконах. Такое понимание пространства книжного листа нехарактерно для миниатюр и свидетельствует о желании уподобить рукописную страницу иконе.

Миниатюры в Венском кодексе — иные, чем в Синаодальном, их делали другие мастера. Общий характер образов и стиля в них похож, что объясняется вкусами одной эпохи. Однако индивидуальное претворение сходных целей в них различно.

Рассмотрим миниатюры Венского кодекса. Первое, что в них впечатляет, — это их нестандартно большой масштаб по отношению к величине книжной страницы. Реальный размер листов манускрипта, как говорилось, совсем небольшой, однако миниатюры предстают крупными импозантными изображениями, обладающими не книжным размахом. Каждая занимает плотно всю страницу, почти не оставляя белых полей. Правда, листы были при позднем переплете немного подрезаны, но все равно пропорциональные соотношения миниатюр и страниц необычны для византийских рукописей, в которых на листах с изображениями всегда любили оставлять большие свободные пергаменные поля. Для создателей же Венского кодекса самым важным было не соблюдение красивых, уместных для книги пропорций листа, тем самым — не тонкое искусство художественного оформления манускрипта, но явно другое — выразительность образов, их подчеркнутая значительность, более того — их ведущая в манускрипте роль.

Композиции всех миниатюр нагружены какими-либо крупными тяжелыми формами, архитектурными и пейзажными. На фоне их или как будто даже среди них (Лука) (*ил. 104*) помещаются фигуры. В зданиях гораздо больше громоздких кубических башен и непроницаемых стен, чем легких портиков с колоннами (только у Марка — колонны) (*ил. IX*), столь любимых в раннем XIV в. Двойное византийское окно (Лука) имеет столь укороченные пропорции, что похоже на щель-бойницу в толще стен (*ил. 104*). Архитектурные орнаменты (Лука, Марк), вместо того чтобы придать стене большую легкость и нарядность, как-то странно торпачатся вперед, активно наступая на сидящую фигуру, да и на зрителя; к тому же они напоминают опрокинутые вниз зубцы крепости.

Кроме зданий, в одну из композиций помещено еще и дерево. Оно произрастает прямо за спиной у Луки, в середине сцены, перед постройками, будто в центре некоего внутреннего двора, где и сидит евангелист (ил. 104). Пространство, его окружающее, предстает узнаваемо конкретным и довольно тесным. К стволу дерева привязан пышный велум; похожий, но переброшенный поперек башен, есть и у Матфея (ил. 103). Велумы выглядят как тяжелые роскошные ткани, весьма ощутимые материально.

Уступы гор в композиции с Иоанном многочисленны и расположены совсем близко к фигурам, что создает ощущение плотности окружающей вещественной среды. Крутизна скал усиливает экспрессию, которой полна сцена (ил. 105).

Во все композиции врезаются синие лучи небесного сияния, всегда — острые, пронзительные, иногда — большие, мощные (Лука, Иоанн). Они наглядно воплощают символику Божественных энергий, столь волновавшую византийское общество в 30–40-х гг. XIV в. Они же являются выразительным художественным приемом, способным сообщить изображениям некий повышенный импульс.

Кажется, что именно последнее очень важно для мастера, и для достижения этого он находит много приемов, оригинальных по отношению к предшествующему византийскому искусству.

Телесные формы — округлые и весомые, ракурсы — сложные и сильные (Марк), все пластическое как будто специально подчеркнуто. Ноги, ступни, руки, пальцы, суставы — все это отмечено анатомически верно, более того — даже как-то физиологично. Кажется, что мастер хочет показать не только объем, но и его живую плоть, чего обычно не бывает в византийском художественном сознании.

Само письмо красками, способ их наложения — чрезвычайно живописны. Поверхность многокрасочна, цвет многосоставен, видно движение кисточки, мазок обозрим, что в византийских миниатюрах и вообще в византийской живописи встречается редко, всякая форма круглится и обтекается густой краской, нет ни малейшей сглаженности поверхности и спрятанности приемов, напротив, во всем ощущается темперамент мастера и откровенность его задач.

Характер исполнения этих миниатюр более всего похож на письмо миниатюр Минология деспота Фессалоник Димитрия, 1322–1340 г. (Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1)¹⁰, причем в последних подобные же приемы выглядят еще более перенасыщенными (может быть, из-за очень маленького размера страниц).

Однако отметим, что при всей пластической и красочной полноте форм в миниатюрах этих рукописей окончательная моделировка достигается все же всегда бликами Божественного света, лежащими на лицах, руках и ногах всех персонажей.

Цвет в миниатюрах Венской рукописи (ил. VIII) обладает насыщенностью, краски — плотностью, колорит — звучностью. По активности всех этих свойств миниатюры Венского кодекса превосходят аналогичные листы в других манускриптах того же времени. Лишь некоторые миниатюры Синаодального кодекса гр. 407 (второго мастера, или, лучше сказать, второй манеры) отличаются

столь же непривычной повышенной яркостью, правда в основном только благодаря обилию очень чистой красной краски.

Помимо всех этих достаточно редких качеств миниатюры Венского кодекса впечатляют еще одной особенностью: изобилием яркого синего цвета. Именно он доминирует в композициях, ибо персонажи облачены по преимуществу в синие одежды. В византийских рукописях так бывает редко (Евангелие 1333 г. в Лавре св. Афанасия, cod. A 46¹¹, Евангелие 1340–1341 гг. в монастыре Ватопед, cod. 16¹², Евангелие второй четверти XIV в. в Бодлеанской библиотеке, Сапон. гр. 38¹³). Синие хитоны и плащи образуют большие, будто светящиеся небесной голубизной центры сцен, — средоточия света и чистоты.

Конечно, к общему синему тону есть дополнения: у Иоанна синева хитона сочетается с легким светло-коричневым цветом плаща, впрочем почти сплошь закрытого пробелами с голубыми рефlekсами. Поэтому облако широких одежд, окутывающих фигуру Иоанна, все равно в целом выглядит как голубое, как пронизанная небесными энергиями сфера, тем более что устремленные к нему с неба лучи — точно такие по цвету, как его одежды. Фигура Прохора, как вторичная по смыслу, и цвет имеет иной, коричневый, более материальный.

Синий цвет сообщен даже дереву в миниатюре с Лукой: зеленый ствол с голубой листвой, расцветшей на фоне зеленой гущи; столь непривычная голубизна сообщается дереву от Божественных лучей, изливающихся с небес, падающих на дерево по пути и совершенно его изменяющих, так что оно само начинает светиться (ил. 104). Как будто акт преобразования материи совершается у нас на глазах. Казалось бы — мелочь, деталь, но сколь насыщенная самой главной для проблематики этого времени символикой.

Думается, что синий цвет в византийском искусстве всегда обладал особой символической значительностью, не менее важной, чем символика золота. В некоторые периоды, особенно во второй половине XIV в., именно синий цвет с его холодным свечением¹⁴, не имеющим ни малейших материальных сопоставлений, становится важнейшим средством для создания мистической образности, рожденной в атмосфере религиозной жизни этой эпохи.

Миниатюры Венского евангелия возникли раньше, чем была создана такая стилистика, еще в первой половине XIV в., однако думаем, что описанные особенности их колорита свидетельствуют о поиске мастером некоей новой смысловой выразительности.

Другой цвет, важный в миниатюрах Венского евангелия, — красный. Он очень активен, его особенно много у Матфея и Луки. Сочетание его с синим создает эффект энергичный и резкий. Точно такая же комбинация, использованная для создания сильно воздействующей выразительности, — в миниатюре Минология деспота Димитрия из Бодлеанской библиотеки.

Итак, в изображениях Венской рукописи можно увидеть ряд приемов, создающих усиленные художественные эффекты по сравнению с классической нормой, благодаря чему вся стилистика обладает большей энергией и одновременно большей напряженностью.

Такие же акценты — и в характере образов. Особая острота, даже пронзительность выражения — в облике Луки. Голова, посаженная на длинную шею, как-то необычно повернута, — ракурс, отличающийся и от иконной предста-

ил. 87

ил. 109,

110

ил. 111

ил. 1066

вительности фаса, и от пластической естественности трехчетвертного поворота, типичного в миниатюрных изображениях. Этот ракурс удачно найден и вместе с тем редок в искусстве; точно такой же известен нам только во фреске с изображением Тайной вечери в Банье Прибойской (фигура одного из апостолов). Физическая дискомфортность постановки головы, настороженность пристального взгляда, отсутствие привлекательной красоты, вздернутый вверх подбородок с тощей бородкой — все создает редкую индивидуальность облика, внутренне напряженного, внешне как-то странно перекошенного, облика человека, вслушивающегося в откровение и при этом испуганного.

Правда, нужно заметить, что облик Луки сейчас выглядит по-видимому более резким, чем был изначально, так как порча краски на его правом глазу несколько изменила направление взгляда. Зрачок был у переносицы, взгляд оказывался обращенным внутрь, выглядел скорее задумчивым, чем строго вопрошающим и подозрительным, как сейчас; ныне мы невольно воспринимаем осыпь за взгляд, который кажется непривычно остро направленным на зрителя, чем вызывает у последнего тревожный отклик.

Облик Марка тоже нестандартен, ибо в его лице и фигуре — крайняя взволнованность. Всячески подчеркнута острота взгляда: он скошен, к тому же белки кажутся сверкающими, так как покрашены активным белым цветом. Ракурс — чрезмерно сильный, тело раскручено спиралью, голова резко повернута назад, на 90 градусов, ибо евангелист обращен к Божественным лучам, изливающимся сзади, за его спиной (обычно они бывают перед фигурой). Все это делает композицию слишком сложной, будто специально придуманной для того, чтобы придать сцене как можно большую динамику, даже экспрессию.

Лицо Марка, широкое, скуластое, с окладистой бородой, чуть простоватое, очень натуральное, напоминает типологию лиц в искусстве XIII в. и принципиально отличается от физиогномики в живописи периода Комнинов. Однако по сравнению с образами XIII в. тип тоже изменен: черты стали более мелкими, нет скульптурности, нет и монументальности XIII в., теперь подчеркивается не величие, но, наоборот, какая-то жизненная повседневность; и именно таким, будто специально сниженным чертам, таким, постоянно встречающимся, обычным лицам сообщается высокое вдохновение, ибо именно их осеняют Божественные энергии.

Все это, в сущности, очень странно для давних, сложившихся в веках византийских художественных представлений. Ничего не осталось от таких важных для них качеств, как подчеркнутое благородство личности, аристократическая тонкость облика, классическая красота, идеальное благообразие. Искусство стало менее требовательным к качеству, более звучным, даже громким, менее элитарным (даже если заказчики были из элитарных кругов), гораздо более эмоциональным и при этом как-то повышенно вдохновенным.

Характер этого искусства общей своей интонацией соответствует атмосфере духовной и культурной жизни 30–40-х гг. XIV в. И в церковной, и в государственной жизни этих лет очевидно большое напряжение. Особенно в церковной, ибо с середины 30-х гг. начинаются диспуты Варлаама и Паламы, происходившие и в Фессалониках, и в Константинополе, известные отнюдь не только в монашеской среде, но и в мирском обществе и, судя по множеству фактов,

сильно это общество волновавшие. Кроме того, история Византии 40-х гг. омрачена, как известно, еще и гражданской войной.

Отсутствие внешней стабильности сочеталось с большой заинтересованностью духовными вопросами. В решении их в эти годы многое было спорным¹⁵. В искусстве иногда появляются интонации вопрошания, часто — напряжения, всегда — взволнованности, даже возбужденности. Образы нередко наделяются такими эмоциями, какие были совершенно несвойственны ранее византийскому искусству: тревогой, подозрительностью, беспокойством. Никогда еще византийское искусство не было так психологично и тем более никогда не имело таких острых оттенков; раньше в нем всегда было важно утверждение, а не вопрос.

Однако все это — только нюансы, и, конечно, они не определяют искусство этих десятилетий, но удивительно, что такие темы в нем есть. Доминирует же в нем другое: повышенная внешняя и внутренняя активность, даже экспрессия, чувство страстной заинтересованности, и все это — в границах человеческих душевных переживаний.

Для выражения такого содержания не хватало привычных классических художественных средств, которые так успешно применялись недавно, в десятилетия Палеологовского Возрождения. Чтобы достичь новых, уже не классических эффектов, мастера стали эти классические приемы преувеличивать. Отсюда — изобилие форм, создающее насыщенность атмосферы и действия. Отсюда — тяжелые стены и портики, громоздящиеся столы и кресла, не оставляющие ни шага для свободного пространства. Отсюда — пластическая интенсивность, которая лишь внешне похожа на поиски эффектной пластики в живописи XIII в., где ставились совсем иные цели: создание масштабного, исполненного высокого пафоса, героизированного искусства.

Вся эта пластическая и колористическая активность совсем не свойственна живописи Палеологовского Ренессанса. Именно в 30-е гг. происходит какая-то невероятная активизация всех элементов, имевших ранее классическую меру. Все они утрируются и создают тем самым совсем иную образность.

ил.
IV—VII;
46—76

Похожий способ выражения можно видеть и в миниатюрах Синаодального кодекса гр. 407: те же преувеличения масс¹⁶, ракурсов¹⁷, пластических мер¹⁸, то же нагромождение объемов и преуменьшение пространственных интервалов¹⁹, в последних листах с текстами гимнов — те же контрасты цвета и гущения красок.

Однако это сходство — скорее в характере приемов, чем в окончательном результате. Живопись миниатюр Венской рукописи — более темпераментная, все в ней выражено прямее, чем на листах Синаодального кодекса. Искусство Венских миниатюр выглядит как более откровенное в своих устремлениях и одновременно как более внешнее. Этот феномен трудно выразить, ибо суть его — не в разнице качества (оно в обоих случаях превосходное), а скорее в разнице отношения к образу. В изображениях Синаодальной рукописи образы выглядят более глубокими, выражения лиц сложнее, многосмысленнее²⁰, во всем — и в психологических гранях, и в стиле — больше нюансов, красочная поверхность переливается оттенками, никакой цвет (кроме красного в последних миниатюрах к текстам гимнов) не доведен до открытости. Все классическое и все не-

классическое смешано так тонко, что получившийся сплав кажется совершенно органическим. В основе всегда остается реальное чувство античной статуи, сидящей или стоящей²¹, по-византийски задрапированной, византийскими средствами одухотворенной, но к тому же пронизанной теперь какими-то для византийского искусства новыми, чрезвычайно возбужденными импульсами. И все это — с благородной сдержанностью, без всякого упора на внешние эффекты. Особенно значительно в миниатюрах этих двух рукописей отличаются лица. Таких образов, как евангелист Иоанн, апостол Иаков, апостол Иоанн в Синодальном манускрипте²² (ил. 60а, в; 61а), в которых отражена сложнейшая гамма душевных движений, таких лиц с сияющими взглядами, блуждающими улыбками, светлым и восхищенным выражением — в Венском кодексе нет. Образы в его миниатюрах выглядят более мрачными и экспрессивными, а живопись лиц — более резкой.

Но при всем том в миниатюрах этих манускриптов есть важное существенное сходство: сам способ создания образа, обладающего новым смыслом, путем усиления привычных черт старого классического стиля.

В миниатюрах Венского кодекса это, несомненно, доминирующий компонент. Однако кроме него можно увидеть еще одно явление, для живописи этого времени оригинальное. Перед Деяниями Апостолов помещен лист с изображением Петра и Павла в рост, стоящих рядом, на золотом фоне, без всяких аксессуаров, так, как изображали их на более древних иконах, например на иконе XI в. из св. Софии Новгородской²³.

Петр представлен в фас, Павел — в пол-оборота к нему. По отношению к центру композиции, где мог бы быть Христос или крест, Петр помещен слева, Павел — справа. Петр благословляет, в левой его руке — свиток (как в композициях *Traditio legis*); Павел держит в руках Евангелие.

Перед Деяниями Апостолов обычно помещали портрет Луки — автора текста Деяний. Здесь вместо него — репрезентативная композиция с Петром и Павлом, пятая и последняя в кодексе после портретов четырех евангелистов. Она помещена ровно в середине книги на л. 182 об., но выглядит как самая важная. Более всех других она импозантна и к тому же особенно красива. Несмотря на небольшой размер листа, фигуры апостолов предстают как крупные монументы; есть в них повышенный пафос, заставляющий вспомнить искусство позднего XIII в. Теперь, в XIV в., после деликатного, гуманизированного искусства Палеологовского Ренессанса снова, кажется, идут поиски такой монументальности. Как известно, этот процесс стал активным во второй половине XIV в., уже в 60-х гг.; примерами могут служить иконы большого поясного Деисуса из Хиландарского монастыря, созданные около 1360 г.²⁴ Однако начался этот процесс, видимо, не тогда, а раньше, в тот особый период 30–40-х гг., о котором сейчас идет речь. Интерес к монументальности появляется в искусстве вместе с повышением значимости религиозных вопросов и, возможно, возрастанием роли молитвенного образа.

Миниатюра с Петром и Павлом имеет еще одну впечатляющую особенность: она буквально сияет голубизной и какой-то общей праздничностью. Вся композиция совершенно однородна по цвету: голубые одежды обеих фигур и сплошное золото фона, нет даже зоны пола или земли. Кодекс у Павла, надпи-

ил. 107,

108

си и рама — красные, но этого киноварного цвета очень мало, и он только прибавляет радости во всю эту светлую голубо-золотую сферу.

ил. 115б

ил. 112,

116б

ил. 113,

115а,

ил. 114,

116а

Такая мажорная интонация контрастирует с образностью всех предыдущих миниатюр с евангелистами, в которых доминировали напряженность и вопросительность. Именно последние были типичны для большинства художественных произведений этого времени: миниатюр Кодекса Гиппократа (между 1335 и 1341 гг.)²⁵, икон Иоанн Креститель из Государственного Эрмитажа²⁶, Христос Пантократор из Византийского музея в Афинах²⁷, Христос Пантократор севастократора кира Исаака Дука Керсака из Галереи икон в Охриде²⁸ и др. Однако было в этом искусстве и другое, оптимистическое содержание. Да и не могло, в сущности, не быть, так как в искусстве эпохи религиозных диспутов должны же были находить отражение не только сомнения, но и обнадеживающая убежденность.

Фигуры и образы Петра и Павла трактованы по-разному. Петр подобен столбу; он стоит ровно, в фас, он обращен к нам как проповедь, как закон, как повелевающая власть. Павел правой ногой касается рамы, кажется, что он стоит на носке башмака; его силуэт — более узкий; все это делает его фигуру более легкой. Он повернут не к нам, а к Петру, а точнее — в некое необозначенное пространство. В его облике — более подвижный дух, притом не императивный, а скорее созерцательный.

Выражение лиц у них — разное. Петр — твердый и строгий; активность внутренняя, рождающая напряжение; активность внешняя и отсюда — действенная сила прямого, в упор, взгляда. В лице Павла — хуже сохранность краски, но основное содержание образа ясно читается: внутренняя погруженность, вслушивание, образ более задумчивый, чем действенный, располагающий к духовной сосредоточенности.

Все это выражено тонко, чуть-чуть; мы сознательно немного преувеличиваем некоторые особенности художественного явления, чтобы яснее понять и обрисовать процессы, формировавшие в этот период византийское искусство. Несомненным остается тот факт, что оно было сложным и многоплановым.

ил. 108

Еще один важный смысловой пласт, скрытый в образах миниатюры с Петром и Павлом. Лица и все открытые части тела выполнены в темной коричневой гамме (охры с примесью красного), а высветления сделаны сильными белыми бликами, положенными отрывистыми вспышками. Каждая из них — крупная, каждая значима. В сущности, это — система приемов, которую использовал Феофан Грек 30–40 лет спустя. Даже в его время, во второй половине XIV в., такие сокращенные контрастные приемы встречаются в столь чистом виде весьма редко, только в некоторых иконах. Таковы, например, изображение Афанасия Афонского²⁹ (оборотная сторона двусторонней иконы 60–70-х гг. XIV в. из монастыря Пантократора на Афоне, на лицевой стороне которой — Христос Пантократор) или образ Антония Великого конца XIV в. (галерея АХІА в Лондоне)³⁰ и немногие другие. В первой же половине XIV в. эта художественная система, кроме снетогорских фресок³¹, где она применена широко и мощно, нам неизвестна. Она оказалась чрезвычайно подходящей для создания аскетического образа. Интерес к подобным образам возник в византийском искусстве, как мы уже выясняли³², в раннем XIV в., во времена Па-

леологовского Ренессанса; художественные устремления тогда вовсе не сводились только к классицизму. Однако такие образы, типа Давида Фессалоникского из параклесиона Кахрие Джами (*ил. 81, 125б*)³³, создавались еще с помощью традиционной классической системы письма, путем усиления каких-то ее черт или ослабления других, — словом, в принципе таким же путем, что мы наблюдали в первых четырех миниатюрах Венского кодекса. В обликах апостолов Петра и Павла в Венской рукописи мы видим пример особого стиля, принципиально нового по отношению к палеологовской классике. Можно заведатьствовывать рождение подчеркнуто спиритуального образа и специальных стилистических приемов для его воплощения.

Это явление не случайно возникло в атмосфере церковных диспутов, насыщенной вопросами о присутствии Божественных энергий в мире, о личном общении человека с Богом, о возможностях преобразования и обожения человека.

В миниатюрах Венской рукописи мастер как будто испытывал разные возможности, чтобы выразить новое содержание, идя скорее интуитивно, чем программно, ибо последовательной системы в его искусстве явно нет, есть же скорее замечательные находки. Мы хотели хоть немного понять его интуиции и мир созданных им образов.

Особенности миниатюр Венской рукописи, о которых шла речь, свойственны в большей или меньшей мере изображениям почти во всех греческих иллюстрированных манускриптах этого узкого периода 30–40-х гг. XIV в. Нам известны 17 таких кодексов; несомненно, есть и другие, но пока предложить их мы не можем. Одиннадцать из этих рукописей имеют либо дату в записи, либо какие-либо сведения, позволяющие дать им атрибуцию с точностью до нескольких лет. Шесть из них не имеют исторической или какой-либо документальной опоры для тонкой хронологии, и она может быть основана только на художественном анализе. Именно среди последних — Венское евангелие (theol. gr. 300), как и Синаодальный Новый Завет с Псалтирью (гр. 407), с которым у Венской рукописи много сходства. Перечислим эти рукописи.

Точную или приблизительную, но хорошо исторически аргументированную дату имеют: Менологий деспота Фессалоник Димитрия Палеолога 1322–1340 гг. (Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.) (*ил. VIII, 91–96*)³⁴; Евангелие-тетр около 1330 г. (Бодлеанская библиотека, selden supra 6) (*ил. 88*)³⁵; Новый Завет 1330 г. (Рим, библиотека Валичеллиана, F. 17 (83))³⁶; Евангелие-тетр 1330 г. (Пистойя, библиотека Фаброниана, гр. 307)³⁷; Евангелие-тетр 1333 г. (Афон, Лавра св. Афанасия, cod. A 46) (*ил. 87*)³⁸; Евангелие-тетр 1334–1335 гг. (Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. 81) (*ил. 89*)³⁹; Евангелие-тетр 1337 (?) г. (РНБ, гр. 235–235 А)⁴⁰; Евангелие-тетр 1340–1341 гг. (Афон, Ватопед, cod. 16) (*ил. 109, 110*)⁴¹; Евангелие-тетр Исаака Асана 1346 г. (Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 152) (*ил. 90*)⁴²; Кодекс Гиппократата (между 1335 и 1345 гг.) (Парижская Национальная библиотека, гр. 2144) (*ил. 115б*)⁴³; Типикон монастыря Богоматери в Константинополе 1327–1342 гг. (Оксфорд, Линкольн-колледж, гр. 35)⁴⁴.

Помимо этого списка, перечислим некоторые иллюстрированные рукописи, не имеющие точной даты, но по всей видимости относящиеся к тому же периоду 30–40-х гг. XIV в. Кроме Евангелия Венской библиотеки (theol. gr. 300),

ил. 117,
118а, б
ил. 119
ил. 120

которому посвящена наша статья, и кроме уже не раз привлекавшегося для сравнения Нового Завета с Псалтирью из Синодальной библиотеки (ГИМ, Син. гр. 407)⁴⁵, это следующие манускрипты: Евангелие-тетр из Бодлеанской библиотеки (Сапон. гр. 38) (ил. 111)⁴⁶, Евангелие-тетр из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 82)⁴⁷, Евангелие-тетр из Лавры св. Афанасия на Афоне (cod. А. 76)⁴⁸, Омлии Григория Назианзина в Парижской Национальной библиотеке (гр. 543)⁴⁹.

Миниатюры всех этих манускриптов однородны по художественной проблематике. В большинстве из них можно видеть избыточность всяких форм, тканей, драпировок, линий, светов, во многих — тяжелые, завязанные узлами велумы, везде — большие столы, кресла, подножия, пюпитры, развернутые разными своими сторонами и тесно заставляющие пространство, в некоторых из них — интерес к занятым деталям: то обнаженная, будто античная статуэтка держит пюпитр (Евангелие 1340—1341 гг., Ватопед, cod. 16, Иоанн) (ил. 110), то подставкой под него служит мохнатый зверек, похожий на львенка (Новый Завет с Псалтирью, ГИМ, Син. гр. 407, апостол Иуда) (ил. 58)⁵⁰, то на таком же месте появляется некое существо рыбьей породы, но с мордой, очень похожей на того же львенка (Евангелие 1340—1341 гг., Ватопед, cod. 16, Матфей) (ил. 109).

Нередко в миниатюрах этих рукописей — одинаковые, крутящиеся спиралью повороты фигур (как в композиции с Иоанном в Евангелии из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе, cod. 82⁵¹) (ил. 117), иногда — близкое выражение лиц, вдохновенных и восторженных (как в образе Матфея в том же Евангелии) (ил. 118а). Подчас сходство нюансов бывает почти буквальным: лики евангелистов в кодексе 82 из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе⁵² написаны очень близко тому, как в Синодальном кодексе гр. 407⁵³ (ил. 60а, в): изумительная пластика и тончайшая живописность сочетаются с резким ракурсом, приводящим к асимметрии облика и тем самым остроте выражения, а световое свечение поверхности лишает классическую живописность всякой осязаемости и придает ей ощущение магии, тайны.

Иногда в этих миниатюрах преобладают уравновешенное состояние и классическая форма, и тогда они еще совсем близки образам Палеологовского Ренессанса (Новый Завет из Валличеллианы 1330 г.⁵⁴, Евангелие 1335 г. на Патмосе, cod. 81⁵⁵ (ил. 89), Евангелие 1340—1341 гг. в Ватопеде, cod. 16⁵⁶ (ил. 109, 110), Евангелие ок. 1330 г. из Бодлеанской библиотеки, selden supra 6⁵⁷ (ил. 88)), однако и в них всегда есть разного рода преувеличения.

Но иногда в таких миниатюрах очень много оригинальных особенностей стиля, не укладывающихся в классические понятия. К их ряду принадлежит Синодальный кодекс гр. 407, Венский кодекс theol. gr. 300, Евангелие из Бодлеанской библиотеки Сапон гр. 38⁵⁸ (ил. 111), Минологий деспота Фессалоник Дмитрия (1322—1340 гг.)⁵⁹, Евангелие Исаака Асана Палеолога (1346 г.) (ил. 90)⁶⁰.

Невозможно сказать, что в накоплении новых черт стиля была последовательная эволюция. Правда, в некоторых датированных рукописях 30-х гг. (Валличеллиана, F. 17, 1330 г.; Бодлеана, selden supra 6, ок. 1330 г. (ил. 88); Патмос, cod. 81, 1335 г. (ил. 89)) новшества проявляются слабее, чем в некоторых датированных кодексах 40-х гг. (Синай, cod. 152, 1346 г.) (ил. 90). Однако ясного последовательного процесса увидеть невозможно. Так, например, в 30-х гг. был

создан Минологий деспота Димитрия Палеолога, 1322–1340 гг. (Бодлеанская библиотека, theol. gr. f. 1) (ил. VIII; 91–96), миниатюры которого представляют собой самый экспрессивный вариант новой стилистики; и наоборот, позже, в 40-х гг., во всяком случае несомненно в начале их создавались миниатюры, еще близкие классицизму Палеологовского Возрождения (Ватопед, cod. 16, 1340–1341) (ил. 109, 110). Кроме того, главные и по важности проблем, и по художественному великолепию рукописи не имеют точной даты (ГИМ, Син. гр. 407; Вена, theol. gr. 300, Бодлеана, Canon gr. 38).

Более верным представляется другое объяснение. Искусство на протяжении всего этого периода, 30–40-х гг. XIV в., было охвачено поисками выразительных средств, нужных для передачи новых идей и настроений. Реакция на требования времени у художников во всех произведениях была аналогичной по общему смыслу, но разной по получившемуся результату, ибо различны были их натуры, степень дарования и, что не менее важно, их богословская заинтересованность, потому что такое было тогда время — последняя в Византии эпоха крупных и трудно решаемых теологических проблем.

Искусство всего этого периода по сути своей едино. Все оно охвачено возбужденностью и напряженностью. В нем есть несвойственная Византии страстность, ранее совершенно чуждый Византии нервный пульс, много эмоций, много контрастов: и чарующий классицизм, и аскетическая строгость — все рядом.

То совершенно своеобразное явление, которое представляет собой искусство периода церковных споров, было узко ограниченным во времени, осуществившимся на протяжении всего двух десятилетий XIV в., даже неверным было бы сказать, что во второй его четверти, но именно в 30–40-е гг.

Далее, в 50-е гг., общий климат религиозной жизни сильно изменился, после того как на церковном соборе 1351 г. одержал победу Григорий Палама. Теологические споры кончились, и в богословской жизни настала стабильность. Но в искусстве процесс был не столь прямым. В живописи 50-х — начала 60-х гг. сохранялось еще много отзвуков беспокойного острого стиля предыдущего периода, хотя в целом характер его теперь другой: он приобрел подлинную мощь, стал утвердительно, мажорным. Таковы, например, миниатюры в Акафисте из Синодального собрания (ГИМ, Син. гр. 429)⁶¹, написанном, вероятно, для патриарха Филофея⁶². Но эта тема уже не входит в границы данной статьи.

Примечания

1. О рукописи см.: *Hunger H., Lackner W.* Katalog der griechischen Handschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Teil 3/3. Codices theologici 201–337 / Unter Mitarbeit von Ch. Hannick. Wien, 1992. S. 336–341. См. также: *Aland K.* Kurzgefaßte Liste der griechischen Handschriften des Neuen Testaments. Berlin, 1963. S. 65. Minuskeln № 76; *Devos P.* Joseph Barnabas dans les synaxaires et chez Adon // *Analecta Bollandiana* (91). 1973. P. 287–297, note 5.

О миниатюрах см.: *Gerstinger H.* Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926. S. 39, 48 (указана старая литература). Taf. XXI–XXII; *Tikkanen J. J.* Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei. Helsingfors, 1933. S. 130, 168, 190,

- 197–198, 210; *Weitzmann-Fiedler J.* Ein Evangelientyp mit Aposteln als Begleitfiguren // Adolf Goldschmidt zu seinem Geburtstag. Berlin, 1935. S. 30–34; *Buberl P., Gerstinger H.* Die byzantinischen Handschriften. II. Die Handschriften des X–XVIII. Jahrhunderts. (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften und Inkunabulen der Nationalbibliothek in Wien. IV. Die byzantinischen Handschriften). Leipzig, 1938. S. 63–67. № 14; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. С. 223, 363, примеч. 47; М., 1948. Т. 2. Табл. 312–313 (новое издание: М., 1986. Т. 1. С. 166, 252. Примеч. 71; Т. 2. Табл. 523); *Buchkunst des Morgenlandes. Ausstellung.* Wien, 1953. № 49; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. P. 371, 416. № 71. Pl. 506–507; *Egger G.* Späte griechische Ikonen (Schriften der Bibliothek des österreichischen Museum für Angewandte Kunst. № 3). Wien, 1970. S. 21. № 5; *Mazal O.* Kunst der Ostkirche. Ikonen, Handschriften, Kultgeräte. Ausstellung... Stift Herzogenburg (Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseum № F. 73). Wien, 1977. S. 121–122; *Idem.* Byzanz und das Abendland. Katalog einer Ausstellung der Handschriften- und Inkunabelsammlung der österreichischen Nationalbibliothek. Wien, 1981. № 385. S. 483–484. Abb. 27.
2. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... 1947. С. 223; 1986. Т. 1. С. 166; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina... P. 371.
 3. *Mazal O.* Byzanz und das Abendland... S. 483.
 4. По мнению Х. Герстингера, манускрипт и его миниатюры созданы в конце XIV в.: *Gerstinger H.* Die griechische Buchmalerei... S. 39, 48.
 5. *Hunger H., Lackner W.* Katalog... S. 336.
 6. *Попова О. С.* Новый Завет с Псалтирью: греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (гр. 407) // Византийский временник. М., 1993. № 54. С. 127–139. Рис. 1–26.
 7. Заключение Б. Л. Фонкича.
 8. *Hunger H., Lackner W.* Katalog... S. 341.
 9. *Попова О. С.* Новый Завет... Рис. 1–26, особенно рис. 5, 7, 14–15.
 10. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Handschriften. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1978. Bd. 2. № 1. S. 1–33. Fig. 1–105. Farbentafel 1.
 11. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. Vol. 3. P. 227–228. Pl. 31–34.
 12. *Καδάς Σ.* Τα εικονογραφημένα χειρόγραφα / Ἐρεὰ Μεγίστη Μονῆ Βατοπαϊδίου. Ἁγιον Ὅρος, 1996. Τ. 2. Σ. 597. Εἰκ. 544.
 13. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. № 68. S. 109–111. Abb. 414–417. Farbentafel V.
 14. Например: икона Христос Пантократор 1363 г. в Гос. Эрмитаже (*Банк А.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966. С. 324–325. Табл. 265; Балканы. Византия. Русь. Иконы XIII–XV веков. Каталог выставки. Гос. Третьяковская галерея. Август–сентябрь 1991 г. М., 1991. № 35. С. 222–223; Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставки в Гос. Эрмитаже и в галерее Курто, Лондон. Лондон, 2000. № В–125. С. 148–150); икона Богоматерь и Иоанн Богослов 1371 г. из Погановского монастыря, сейчас в Софии (*Babič G.* Sur l'icône de Paganovo et la vasilissa Hélène // L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIV^e siècle. Belgrade, 1987); миниатюры в Евангелии-апракос из монастыря Кутлумуш, cod. 62 (*Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N.* The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 1. P. 453. Pl. 305–306), и др.

15. Beck H.-G. Kirche und Theologische Literatur im byzantinischen Reich. München, 1959; *Idem*. Humanismus und Palamismus // Rapports du XII^e Congrès international des études byzantines. Ochride, 1961. Rapport III. Belgrade; Ochride, 1961.
16. Апостол Иаков. См.: *Попова О. С.* Новый Завет... Рис 10.
17. Встреча Марии и Елизаветы // Там же. Рис. 19.
18. Апостол Петр // Там же. Рис. 11.
19. Апостолы Лука, Иаков, Иоанн // Там же. Рис. 9, 10, 12.
20. Евангелист Иоанн, апостол Иоанн // Там же. Рис. 8, 12.
21. Евангелист Лука // Там же. Рис. 6.
22. Там же. Рис. 8, 12, 10.
23. *Лазарев В. Н.* Новгородская иконопись. М., 1969. С. 6–7. Табл. 1–2.
24. *Djurić V. J.* Über den «Cin» von Chilandar // Byzantinische Zeitschrift 53 (1960). S. 333–351; Treasures of Mount Athos: Katalogue of the Exhibition. Thessaloniki, 1997. № 2. 25. P. 87–88; *Петковић С.* Иконе манастира Хиландара. Манастир Хиландар, Света Гора Атонска, 1997. С. 27–28, 83–95.
25. Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre 3 novembre 1992 — 1er février 1993. Paris, 1992. № 351. P. 455–458.
26. *Банк А. В.* Византийское искусство... № 264; *Попова О. С.* Икона «Иоанн Предтеча» середины XIV в. из Эрмитажа // Искусство Западной Европы и Византии. М., 1978. С. 245–261; Синай, Византия, Русь... № В–115. С. 138–139 (с моей точки зрения неверно датирована второй половиной XIII в. — началом XIV в.).
27. *Acheimastou-Potamianou M.* Icons of Byzantine Museum of Athens. Athens, 1998. № 14. P. 56–59.
28. *Бурић В.* Иконе из Југославије. Београд, 1961. № 16. С. 85–86. Табл. XXVI; *Balabanov K.* Icons of Makedonia. Skopje, 1995. P. 112, 200–201. № 30 (с библиографией).
29. Treasures of Mount Athos: Katalogue of the Exhibition. № 2. 20. P. 81–83.
30. *Попова О.* Аскеза и Преображение. Образы византийского и русского искусства XIV века (Ascesi e Trasfiguratione. Immagini dell'arte bizantina e russa nel XIV secolo). Milano, 1996. С. 39. Рис. 27. В этой работе икона была датирована мною первой половиной XV в. Теперь думаю, что более верная дата — поздний XIV в.
31. *Сарабьянов В. Д.* Фрески древнего Пскова. М., 1993; *Попова О.* Особенности искусства Пскова // Псковское искусство. Отблески христианского Востока на Руси (Bagliori russi dell'Oriente cristiano). Milano, 1993. С. 22–26; *Она же.* Аскеза и Преображение... С. 45, 47. Рис. 35–37.
32. *Попова О.* Новый Завет с Псалтирью... С. 133–139; *Она же.* Византийская аскеза и образы искусства XIV века // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 103–106; *Она же.* Аскеза и Преображение... С. 28–38.
33. *Underwood P.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. № 260.
34. См. примеч. 10.
35. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. № 67. S. 107–109. Abb. 406–413.
36. *Miñoз А.* I codici greci miniati delle minori biblioteche di Roma. Firenze, 1906. P. 74–78. Pl. 16. Fig. 4; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina... P. 371, 416. № 74. Pl. 508; *Spatharakis I.* Corpus of Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453. Leiden, 1981. № 240. Vol. 1. S. 61; Vol. 2. Pl. 434–435.

37. *Spatharakis I. Corpus...* № 239. Vol. 1. P. 60; Vol. 2. Pl. 432–433.
38. См. примеч. 11.
39. *Spatharakis I. Corpus...* № 245. Vol. 1. P. 61; Vol. 2. Pl. 441–444; *Mouriki D., Ševčenko N. P. Illustrated Manuscripts // Patmos. Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 293–295. Pl. 41–45; Γαλάβαρης Γ. Ζωγραφική βυζαντινῶν χειρογράφων. Ἐκδ. Ἀθηνῶν, 1995. Σ. 259. Εἰκ. 212–213.*
40. *Spatharakis I. Corpus...* № 250. Vol. 1. P. 62; Vol. 2. Pl. 449–450.
41. См. примеч. 12.
42. *Weitzmann K. Illustrated Manuscripts at St. Catherine's Monastery on Mount Sinai. Collegeville, Minnesota, 1973. P. 29. Fig. 42; Spatharakis I. Corpus...* № 256. Vol. 1. P. 63–64; Vol. 2. Pl. 460; *Γαλάβαρης Γ. Ζωγραφική βυζαντινῶν χειρογράφων...* Σ. 259. Εἰκ. 214.
43. *Vuzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises...* № 351. P. 455–458.
44. *Γαλάβαρης Γ. Ζωγραφική βυζαντινῶν χειρογράφων...* Σ. 262. Εἰκ. 225–226.
45. См. примеч. 6.
46. *Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. № 68. S. 109–111. Abb. 414–419. Farbentafel V.*
47. *Mouriki D., Ševčenko N. P. Illustrated Manuscripts...* P. 292–293. Pl. 39–40.
48. Миниатюры с портретами евангелистов из этой рукописи воспроизводятся крайне редко (*Weitzmann K. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Wash-drawings // Gazette des Beaux-Arts. LXII. 1963, juillet — août. P. 99–104. Fig. 6*), гораздо чаще — евангельские сцены, исполненные рисунком с легкой подкраской.
49. *Γαλάβαρης Γ. Ζωγραφική βυζαντινῶν χειρογράφων...* Σ. 259–260. Εἰκ. 215.
50. *Попова О. С. Новый Завет с Псалтирью...* Рис. 13.
51. *Mouriki D., Ševčenko N. P. Illustrated Manuscripts...* Pl. 40.
52. *Ibid.*
53. Особенно у евангелиста Иоанна и апостола Иоанна (см.: *Попова О. С. Новый Завет с Псалтирью...* Рис. 8, 12).
54. См. примеч. 36.
55. См. примеч. 39.
56. См. примеч. 41.
57. См. примеч. 35.
58. См. примеч. 46.
59. См. примеч. 10.
60. См. примеч. 42.
61. Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Московской Синодальной (б. Патриаршей) библиотеке. М., 1862. Кн. 1; *Амфилохий*, архимандрит. Греческий лицевой Акафист конца XIV в. в Московской Синодальной библиотеке. № 429. М., 1870; *Лихачева В. The Illumination of the Greek Manuscript of the Akathistos Hymn // Dumbarton Oaks Papers. 26. Cambridge, 1972. P. 255–262. Pl. 1–3; Proxoron G. A Codicological Analysis of the Illuminated Akathistos to the Virgin // Dumbarton Oaks Papers. P. 239–252. Pl. 1–8; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 990. С. 144–145; *Лихачева В. Д. Византийская миниатюра. М., 1977. № 45. С. 44 об.—49.**
62. *Добрынина Э. Н. Неизданные тропари патриарха Филофея Коккина. К вопросу о составе рукописного сборника ГИМ Син. гр. 429 (Влад. 303) // Россия и Христианский Восток. М., 1997. Вып. 1. С. 38–48.*

Образ Исаака Сирина в фонской миниатюре. Византийская аскеза и искусство XIV в.*

В 1389 г. в Лавре св. Афанасия на Афоне была создана рукописная книга «Слова Постнические» Исаака Сирина¹, написанная на церковнославянском языке среднеболгарского извода². Писец ее — монах Гавриил, как сообщается в его записи в конце текста³, и судя по языку — болгарин. В начале книги помещена единственная миниатюра, изображающая автора сочинений, собранных в этом сборнике, самого Исаака Сирина⁴. Образ этого святого старца, как кажется, — крайне редкий во всем искусстве византийского круга⁵. Других портретов его мы не знаем ни на стенах церквей, ни в иконах, ни в миниатюрах⁶.

Исаак, сириец родом, преподобный, монах-отшельник, аскет и мистик⁷, жил в VII в. (точные даты его жизни неизвестны) в пустынном скиту, а в конце жизни — в монастыре на краю Сирии, на границе с Индией. Известно, что короткое время он был епископом Ниневии, однако служения в миру не выдержал и, как рассказывает о нем предание, расстроенный несправедливыми людскими поступками, быстро ушел обратно в скит. После долгих уговоров его почти насильно взяли из пустыни и возвели на епископскую кафедру, но он скоро вернулся назад в пустыню. Здесь протекла большая часть его жизни, здесь, а в конце жизни — в монастыре Раббан-Шабор и были написаны его сочинения⁸ об отречении от мира и о монашеской жизни, бесстрастии, чистой молитве, безмолвии, душевном и духовном, созерцании, видении и умозрении, степенях ведения и многом другом. Распространенные правила монашеской аскезы сочетаются в его Словах с личным мистическим опытом. При чтении их впечатляют яркость откровений и склонность к психологическим наблюдениям. Его способ размышлять и излагать говорит о нем как о человеке философствующего склада ума и тонкой психологической организации. В его сочинениях доминируют рассуждения о суровой (впрочем, обычной по тем временам в пустынях Египта и Сирии) аскезе, необходимой монаху для преуспевания на путях духовной жизни. Конечная цель — любовь к Богу. Однако эта любовь не дается просто так, как дар. Ее надо обрести подвигами душевными и духовными. Отсюда — постоянная напряженность во всех его повествованиях, потребность в полном затворничестве («избрать место, исполненное суровости и ни-

ил. 121,
122

* Эта работа была написана в 1993 г. и напечатана в 1998 г. с названием «Византийская аскеза и образы искусства XIV в.» в сборнике «Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции». СПб., 1997. С. 96—111.

кем не обитаемое»⁹). Общий тон его — наставнический, учительный, даже назидательный, что также способствует строгости его писаний. Одновременно — тончайший психологический анализ душевных и умственных состояний, которым может восхититься психолог-профессионал. Самое же поразительное — описания им мистического состояния созерцания и как известной монашеской традиции, и как его личного опыта. Конкретность таких описаний создает особую атмосферу близости, даже доступности чуда — то, что Г. В. Флоровский и В. Н. Лосский по отношению к восточным мистикам разных эпох, вплоть до XIV в., называют мистическим реализмом. Редкостная точность, выпуклость слов отличают индивидуальный слог Исаака Сирина, что придает его сочинениям и наглядность, и экспрессию, далекие от константинопольской словесности. Острота их столь же не похожа на гладкость последней, как образы в живописи христианского Востока на аналогичные в искусстве классического Средиземноморья.

В кругу аскетической и мистической христианской литературы творения Исаака Сирина выделяются как одни из самых духовидческих и пронзительных.

Как известно, Исаак был не одинок в избранном пути. В пустынях Сирии рядом с ним жили другие монахи-отшельники и монахи-киновиты, старцы, аскеты и духовидцы. Судя по книгам Исаака, их было много, тип их жизни и духовные возможности не были в то время удивительными. Но они не были писателями и ничего не сообщили о своем пути. Словесный и философствующий дар был дан Исааку. Он оставил достаточно большое литературное наследство и сумел адекватно описать и свой опыт, и опыт таких же, как он, духовных подвижников. В его творениях вырисовывается тип монаха-созерцателя, редкий в человеческой истории, хотя отнюдь не редкий в те первые христианские века.

В так называемое средневизантийское время (IX—XII вв.) этот тип известен мало. В конце X — начале XI в. он воскрес с ярчайшей силой в образе Симеона Нового Богослова¹⁰. Однако этот факт был скорее исключительным, чем типичным духовным феноменом. Подлинное возрождение такого типа, его воздействие, прямо-таки излучение на всю византийскую жизнь — это, как известно, XIV век, время широкого распространения исихазма. Именно в начале и в конце существования Византии в ее духовной жизни осуществился наиболее яркий тип православного духовного сознания — не учительный, но мистический его вариант.

В иконографию византийского искусства образ Исаака Сирина не вошел. Не будем здесь пытаться анализировать причины такой исторической и культурной неудачи. Важно отметить только ее факт. Первый портрет его создается в XIV в. на Афоне. Можно, конечно, допустить, что какие-то изображения были и не сохранились, а какие-то существуют и остаются нам неизвестны.

Возникновение живописного образа Исаака Сирина именно в монашеских кругах Афона и именно во второй половине XIV в. (1389) не случайно.

Во всех афонских монастырях в течение всего XIV в. существовала практика «умного делания» — исихии. В 1333 г. игумены всех афонских монастырей подписывают составленный Григорием Паламой, в те годы афонским монахом, документ, перечисляющий все основные правила исихастской молитвен-

ной практики. Это говорит о широком распространении на Афоне исихазма уже в те годы. После победы Паламы на соборе 1351 г., после канонизации его в 1368 г. (ум. в 1358 г.) и на протяжении всей второй половины XIV в. в византийской церкви — полное торжество исихазма, на Афоне же — особенно, ибо в течение 20 лет здесь жил и практиковал исихию Григорий Палама, самый знаменитый исихаст всего XIV в. и один из самых популярных людей в византийском обществе этой эпохи. Нетрудно представить, как велика была гордость за него и почитание его среди афонских монахов.

В атмосфере духовной жизни Афона XIV в., полностью ориентированной, как никогда здесь до сих пор не было, на «умную» молитву, созерцание, стяжание Божественных энергий и возможность соприкосновения с Богом, возникает интерес к древней христианской литературе, в которой рассказывается о том же. Разумеется, не случайно в это время обращаются здесь к Исааку Сирину.

Уже в начале XIV в. на Афоне делается полный перевод с греческого на славянский «Слов Постнических» Исаака Сирина. Автор перевода — болгарин, монах Закхей¹¹. До тех пор на славянском языке существовали только отдельные небольшие части из его сочинений. Они входили в Пандекты Никона Черногорца, составленные около середины XI в. в монастыре на Черной Горе в Сирии.

Во второй четверти XIV в. здесь же, на Афоне, возникает новый славянский перевод Слов Исаака Сирина, сделанный опять болгариним, на этот раз старцем Иоанном. Он исправляет недавний перевод Закхей и дополняет его новыми текстами¹². Каждый из этих двух переводов в пределах XIV в. имел несколько списков. Количество их во второй половине века большее, чем в первой. Разумеется, это не случайно и вызвано смысловыми причинами: интерес к старинной духовидческой литературе в период победы паламизма был особенно велик.

Один из таких афонских списков и представляет собой рукопись «Слов Постнических» Исаака Сирина 1389 г. (перевод старца Иоанна)¹³. Болгарин Гавриил, переписывавший эту книгу, захотел предварить текст портретом автора и либо сам создал его, либо заказал какому-то художнику, подвизавшемуся здесь же, на Афоне. Впрочем, в роли заказчика мог выступить не обязательно Гавриил, но сам монастырь, Лавра св. Афанасия. Во всяком случае, перед нами редкий образец собственно афонского монашеского искусства. Редкий, ибо среди иллюстрированных афонских кодексов разных времен отнюдь не всегда можно выделить те, что созданы на месте, и те, которые были сюда привезены как подарки, вклады и выполнены, возможно, в столичных скрипториях. Судя по опубликованным материалам¹⁴, на Афоне доминировали именно привозные иллюстрированные книги.

Похоже, что образ Исаака Сирина мастеру этой миниатюры надо было создать (буквально — придумать). Если даже не ему, то какому-то другому, не так давно работавшему художнику, произведение которого послужило образцом для нашей миниатюры¹⁵.

Однако портрет Исаака в рукописи 1389 г. — столь значительное художественное творение, что невозможно уйти от мысли, будто именно он и есть изначальный афонский образ этого святого старца.

Иконографически он похож на изображения пророков и святых, принятые в росписях византийских церквей: высокая фигура в рост, длинная борода,

скупого контур, лаконичный силуэт, правая рука благословляет, левая держит свиток с текстом¹⁶. Однако преподобных чаще всего изображали с приподнятыми руками, с раскрытыми ладонями — знак приятия благодати Божией. Исаак Сирий представлен скорее как пророк. Восточное его происхождение подчеркнуто головным убором: белая с черными полосами повязка, намотанная на голову, как чалма¹⁷. Похожая бывает у Иоанна Дамаскина.

Типология образа и физиогномические черты — пронзительные, остро запоминающиеся. Фигура вытянутая, сухая, с узкими плечами, небольшой головой, крохотными ступнями ног, безобъемная, кажущаяся бесплотной, утратившей материальную тяжесть, или, как любил говорить сам Исаак Сирий, дебелисть. Такая фигура может парить, отрываясь от земли. Практика исихии это в себя включала¹⁸.

Все краски просты, лишены эффектности, слитны, как бы звучат единой протяжной восточной мелодией, на немногих нотах. Преобладает скупой, сухой, как песок пустыни, желто-коричневый тон. Голубой фон и зеленый цвет земли едины в своей неяркости. И только красная рама обладает интенсивностью цвета. Но она — только рама и выполняет свою роль: выделять, показывать портрет с его глухим колоритом и общей сдержанной интонацией.

Лицо узкое, вытянутое, продолженное длинной бородой. Глаза тоже узкие, маленькие, с острым, пронизывающим взглядом. Они кажутся глубоко посаженными из-за нависающих, слегка нахмуренных бровей и окружающих их теней. Посаженными внутрь, как в пещеру. И взгляд, и чуть сморщенный лоб, и чуть сдвинутые брови выдают напряжение. Нос тонкий и хрупкий. По сравнению с тем, как обычно во все предыдущие времена рисовали и писали нос в византийских ликах, здесь, у Исаака Сирина, он кажется малозаметным. Рот, совсем маленький, прячется в густых зарослях усов и бороды. Все черты лица не имеют той скульптурности, которую так любили всегда подчеркивать византийцы. Наоборот, они кажутся малопримечательными, незначительными. Физическая красота, столь традиционная в византийских образах, более не привлекает. Напротив, все телесное, материальное сведено к минимуму. Волосы, усы и борода, обрамляющие лицо, написаны не сплошной густой массой, а тонко и прозрачно. Седоватые, но не седые, окрашенные в золотисто-коричневый цвет, с легкими белыми нитями-пряжами, они сливаются с монотонно-коричневым цветом лица, что усиливает неяркость общей цветовой гаммы. Контур головы обведен белой, будто светящейся нитью. В этот общий золотисто-белый силуэт включен и головной убор, так что голова и борода озарены едва заметной светящейся аурой. Сама живопись совершенно незаметна. На самом же деле она очень искусная, многослойная, что видно при пристальном разглядывании через лупу, и включает в себя и зеленноватый санкирь, и охры нескольких оттенков, от очень светлых до достаточно темных. То есть написано лицо сложно и весьма мастеровито. Однако это уже профессионально заинтересованное рассмотрение; общий же взгляд на портрет таких деталей различить не может и не должен. Впечатление от него — ровность, монотонность краски, скудость цвета, какая-то принципиальная малоцветность и бескрасочность. Как будто отброшена многокрасочность природы и жизни. Доминирует интонация строгая и аскетическая.

Подчеркнем еще одну черту этого портрета — благородство лица, его простоту, тонкость и отмечающий его интеллект.

Итак, аскеза, напряженность, душевная строгость, интеллектуальная сосредоточенность, духовная пронзительность.

Все эти особенности афонского портрета похожи на то, что мы знаем об Исааке Сирине, или, быть может, лучше сказать, на те индивидуальные черты, которые невозможно не заметить в его сочинениях. Кажется, что художник — создатель этой миниатюры — творил портрет Исаака, исходя и из предания о нем, и, конечно же, из его Слов, и воспринимал их аналогично тому, как видятся они и сегодня.

Однако не во всем.

Впечатляет психологическая сложность, более того, суровость облика. Где же тот свет, та высшая, мало кому доступная радость, то не выразимое словами блаженство, которое видел, испытывал и описал Исаак Сирин? Такого в его портрете явно нет. Почему так? Нельзя не заметить в текстах Исаака этого смысла, конечной цели всех его размышлений. Не желать отразить их создатель портрета не мог, ибо портрет становится неполным, неадекватным. При этом недостатка мастерства нет, оно самого высокого ранга. Значит, этот феномен, это пребывание в иной, высшей реальности трудно или даже невозможно воплотить. Удалось ли это кому-либо? Бывали ли художественные удачи или, быть может, озарения, которые отражали бы такой духовный опыт? И что именно в этом духовном опыте, в этой описанной Исааком (и другими подвижниками) мистической реальности малодоступно для художественного воплощения? Что может и чего не может живописец, перед чем он вынужден остановиться?

Чтобы попытаться ответить, обратимся сначала к самому Исааку Сири-ну¹⁹. Вот некоторые из его мыслей:

Исаак говорит, что в духовном процессе различимы три этапа: «Покаяние — это высший дар для человека, „вторая благодать“ (после крещения), „второе возрождение от Бога“. Ради покаяния инок уходит в уединение и безмолвие, отрекается от мира. Безмолвие и покаяние неразрывно связаны. Безмолвие ищет уединения. Уединение есть одиночество души перед лицом Божиим. Отшельничество есть прежде всего внутренний исход и отшествие от мира. Это — внутренняя установка души („обнажиться и выйти из мира“). Мир — это тоже некая внутренняя реальность, „...мир есть имя собирательное, охватывающее все то, что называется страстью“. „Где страсти прекращают свое течение, там мир умирает“. Отречение от мира есть сосредоточенность, собирание и собранность, крепость и твердость, или постоянство души. Душа по природе своей бесстрастна, но вовлекается в кружение страстей и тогда „бывает уже вне своего естества“. Страсть есть некое выпадение души из своего „первобытного чина“. Тогда душа и вовлекается в мир... И может выйти из него. Это есть для нее возвращение к себе... Покаяние и есть этот постоянный исход, изменение образа мыслей, новая установка ума и мысли.

С миром человек связан через чувства, через чувственные впечатления. В этой подвластности чувственным впечатлениям — нечистота души. В живости чувственных впечатлений — смерть и мертвенность сердца. Чувственные

образы слепят душевное зрение, мешают подлинному видению, — страсти сжигают ведение души. Очищение души заключается в преодолении и погашении („замыкании“) чувств. Тогда становится возможным подлинное и достоверное видение. „Естественное состояние души есть ведение (гнозис) Божиих тварей, чувственных и мысленных... Противоестественное состояние есть движение души в мятущихся страстях...“»²⁰.

Во всех этих размышлениях Исаака Сирина, относящихся только к первому этапу духовного процесса — покаянию, отметим следующие моменты. Душа в идеале бесстрашна. Покаяние и есть возвращение души в такое состояние — бесстрастие. Все чувственные образы мешают истинному видению, они должны быть отброшены. Итак, бесстрастие и внечувственность.

Второй этап духовного процесса — очищение («катарсис») — осуществляется через безмолвие. «„Безмолвие умерщвляет внешне чувства и воскрешает внутренние движения“. Только в безмолвии начинается подлинное познание („ведение“, „гнозис“). „Келья безмолвника есть та расселина в скале, где Господь говорил к Моисею...“ В познании есть три ступени. Первая — плотское познание, ложная и опасная ступень, с нее нужно сойти. Вторая — душевные пожелания и помышления, на ней можно познать премудрость и промысл в строении вещей. Но этого мало. Только на третьей ступени познания человек обретает духовность, его „ведение“ (познание, „гнозис“) становится духовным, возносится над всем земным. „Теперь может оно (ведение) взлететь в область бесплотных, касаться глубин неосязаемого моря, — умопредставляя Божественные и чудесные действия промысла в естестве существ чувственных и мысленных, — и исследует духовные тайны, постижимые мыслью тонкой и простой“»²¹.

Все описанное здесь относится к этапу очищения, на котором предполагается познание мира, возможное в безмолвии. Выделим важнейшее: возможность для человека духовного познания, возможность проникновения в мир бесплотный.

Но и этого всего, по Исааку, мало. Есть еще третий этап духовного процесса — совершенство. Это — высшая ступень, когда «„превышается мера естества“. Ум очищается наитием Духа, и для него возможно Божественное созерцание. Это нечто большее и иное, чем гнозис. Это — начало совершенства. „Как скоро вступает в эту область (духовную), прекращается и молитва“. Прекращается движение, активность и напряженность. Наступает мир и покой. „Все молитвенное прекращается, наступает некое созерцание, — и не молитвою молится ум...“ <...>

„Преклоняющаяся молитва“ (т. е. просительная, чем-то озабоченная) есть необходимое предварение молитвы духовной. Это есть восхождение к молитве... И это есть подвиг, дело свободы. А затем внезапно открывается в душе действие Духа... „Душевные движения, по строгой своей непорочности и чистоте, становятся причастными действиям Духа. И этого сподобляется один из многих, ибо это есть таинство будущего состояния и жизни. Ибо душа возносится, и естество остается недейственным, без всякого движения и памятования о здешнем“ <...> Это есть „молчание ума“. Это есть покой созерцания, и он выше всякого делания. Это есть уже откровение Божие в чистом уме. В нем уже преображается Царствие Божие, — и новое небо: свет и Дух... „Ибо святые

в будущем веке, когда их ум поглощен Духом, не молением молятся, но с изумлением водворяются в радостнотворной славе. Так бывает и с нами. Как скоро ум сподобится ощутить будущее блаженство, забывает он и сам себя, и все здешнее, и не имеет уже в себе движения к чему-либо... И отъемлетса свобода, и ум путеводится, а не путеводит...“ <...>

Но дар подается в ответ на подвиг, обычно во время молитвенного стояния, когда душа бывает в особенности собрана и сосредоточена и готовится внимать Богу... Так и на высотах не отменяется синергизм подвига и дара, свободы и благодати... Но останавливается искание, когда приходит Домовладыка...»²².

«Молиться человек начинает из страха и по нужде. Но в меру подвига... становится слишком ясно Божественное Провидение, все обнимающее. И прекращаются отдельные прошения... Ум предает себя всецело Божественной воле — умиляется в переживании Божественного Промысла. „Созерцание есть видение ума, приводимого в изумление домостроительством Божиим во всяком роде и роде“... В этом созерцании уже силою Духа открывается связь и полнота времен. Уже виден чудный зон будущего, в его неизреченном свете, и тем более чудесной кажется нынешняя земная жизнь. Открывается в прозрении полнота судеб. И в этом созерцании закрепляется надежда, рассеивается всякий страх и недоверчивость... Прекращается всякое беспокойство, останавливается всякое отдельное желание... Созерцание Божественных дел воспаляет сердце, возмывает в нем любовь. А любовь слышит уже благовоение грядущего воскресения... „Сердце горит и разгорается огнем, день и ночь...“ Тогда подается дар слез... Это — слезы радости и умиления, невольные слезы, непрестанный поток. Уже не слезы сокрушения... Но благодать слез... Не рыдание и скорь, но слезы любви... Только любовь есть законная дверь к созерцанию. Без любви замыкается сердце. И это — не только любовь к Богу, но прежде всего любовь к ближнему, в которой и можно уподобиться Богу. „Достигих совершенства признак таков: если десятикратно на день будут преданы на сожжение за любовь к людям, не удовлетворяются сим... И что есть сердце милующее? Возгорание сердца о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, о демонах, и о всей твари. При воспоминании о них, при воззрении на них очи слезятся, от великого и сильного сострадания, объемлющего сердце. И сердце смягчается, и не может оно стерпеть, или слышать, или видеть какого-либо вреда, или малой даже печали, испытываемой тварию. А посему и о бессловесных, и о врагах истины, и о причиняющих ему вред ежечасно приносит мольние, чтобы сохранились и очистились. И об естестве пресмыкающихся молится по великой жалости. Возбуждается она в сердце без меры по уподоблению в том Богу...“.

Именно в этой любви милующей открывается чистота. Восторг ума сочетается с пламенным горением сердца»²³.

По Исааку, бывают видения — откровения в образах. Чувственные видения, как Неопалимая купина, или духовные видения, как Лестница Иакова. Но бывают «„умные откровения“ — без образов, и выше всякого образа и слова, несоизмеримые с разумением. Именно таковы молитвенные созерцания... Ум вступает уже во святая святых, во мрак, притупляющий даже Серафимское зрение. „Это есть то неведение, о котором сказано, что оно выше ведения“»²⁴. «Преподобный Исаак подчеркивает, что это есть предварение будущего века.

Иначе — начинающееся преобразование души... Очищенная душа входит в „область чистого естества“... Поэтому и не знает подвижник, в этом ли он еще мире. Это — экстаз, иступление. Душа точно опьянена Божественной любовью. Мысль в изумлении, и сердце в Божественном плену... Спускается облако Божьей славы... И человек видит Бога потому, что он в Нем уже, и Божья сила в нем (человеке) действует... Путь кончился, все посредства отпадают. Прекращается молитва, уже не нужно Писания. „Вместо закона Писания укоряняются в сердце заповеди Духа... и тайно учится он тогда у Духа... и не имеет нужды в пособии чувственного вещества“»²⁵. Это уже „ощущение бессмертной жизни“, — более того, осуществление и откровение вечного бессмертия в самом бытии человека.

Крестный путь здешней жизни включает и распятие тела, и очищение ума. Но это и путь преобразования. И смирение прелгается уже здесь в славу. В подвизающихся чувствуется и теперь уже благоухание новой жизни, „весенняя сила“ бессмертия»²⁶.

Итак, судя по преподобному Исааку, и на втором этапе духовного процесса — этапе очищения — можно многого достичь: иметь духовное познание, проникнуть в мир бесплотный, узнавать Божественный промысел во всяком естестве. Однако напряжение не снято, главное — это подвиг, т. е. постоянное усилие (безмолвие — тоже подвиг).

Как будто именно это и запечатлел афонский художник, создавший портрет Исаака Сирина. Все в его образе полностью соответствует словам самого преподобного Исаака о первом и втором этапах духовной жизни: бесстрастность, внечувственность (на художественном языке — это скупость, строгость, малая заметность художественных средств), безмолвие, познание мира, причем интеллектуальная острота образа предполагает это познание столь проникновенным, что оно воистину может быть названо духовным, способным «взлетать в область бесплотных», постигать «чудесные действия Промысла в естестве существ чувственных», «исследовать духовные тайны».

В портрете-миниатюре св. Исаака узнается и пустынный, и мистик. Однако всего того, что связано с третьей ступенью духовного процесса и что так ярко описано св. Исааком в его прозрениях, в этой миниатюре нет. Можно ощутить следы действия Духа, «молчание ума», покой созерцания. Но нет того последнего, действительно неизреченного, о чем пишет св. Исаак, — блаженства, изумления, пребывания в свете, в «радостнотворной славе», когда виден «чудный эон будущего», восторга, умиления, любви, дарующей дар слез, т. е. полного преобразования души. Как будто в запечатленном образе больше понимания подвига и свободы, чем дара и благодати.

Быть может, Божий дар и благодать, могущие полностью преобразить всякую душу и всякое естество, вообще нельзя воплотить в художественных образах, нельзя запечатлеть? Доступно ли это мастеру, даже превосходному, лучшему? Или же для этого нужно, чтобы художественный акт стал чудом, стал духовидческим? Думаем, что история искусств (будем говорить только о Средневековье) такие создания знает, хотя они — крайне редки²⁷.

Однако образ Исаака Сирина в афонской миниатюре — это прежде всего создание XIV в., как бы удачно он ни соответствовал личности самого Исаака, отшельника VII в. Содержание этого образа, как уже говорилось, совершенно

адекватно своему времени, духовной атмосфере исихастски-паламитского Афона. Тем не менее тип его достаточно редок в византийской живописи Палеологовской эпохи. И однако это именно тип, а не индивидуальная удача афонского художника.

Нам не раз уже в докладах и статьях²⁸ доводилось рассказывать о таких аскетических образах, вычлняя их как особый духовный феномен во всем разнообразном искусстве Палеологовской эпохи. Не можем не коснуться этой темы еще раз. Появляется такой образный, духовный и даже физиогномический тип в начале XIV в.; более ранних примеров мы не знаем. Первые известные нам подобные облики — в мозаиках Фетие Джамии (начало XIV в., до 1310 г.)²⁹. Это святые старцы, преподобные, расположенные на крутых сводах и в узких глубоких нишах. Среди образов этого ансамбля, прославленных классической красотой и деликатным мастерством, они выделяются неожиданной строгостью длинноротых лиц, пронзительностью выражения, углубленностью взглядов. Будто на них лежит печать отрешенности и аскезы.

Столь же аскетический, но еще более остро и резко выраженный духовный тип воплощен в целом ряде фресок начала XIV в. в церкви Одигитрии (Афендики) в Мистре: в куполах, конхах и сводах на галереях (праотцы, пророки), в сводах южного нефа, в арках между подкупольным центром и южным нефом и на южной стене (св. воины-мученики и особенно — преподобные в юго-восточных арках и сводах)³⁰.

Похожий духовный и физиогномический тип с такой же полнотой воплощен во фресках параклесииона Кахрие Джамии (1316—1321). Образы столпника Давида Фессалоникского, Феофана и Иоанна Дамаскина гимнографов, вдовы из сцены Воскрешение сына вдовицы, Адама из композиции Сошествие во ад и отцов церкви в апсиде³¹ (все — старые, умудренные люди) резко контрастируют со спокойной гармонией и элегантностью ансамбля, всех его мозаик и большей части фресок и впечатляют напряженностью облика. Особенно — Давид Фессалоникский (ил. 81, 125б), кстати, наиболее похожий (даже буквально физиогномически похожий) на Исаака Сирина в миниатюре 1389 г. Ведь это, в сущности, и есть подлинный образ исихаста, очень удачно художественно воплощенный и притом современный подъему исихазма в духовной жизни Византии в начале XIV в.³² Как известно, это время жизни, учения и духовного примера для многих св. Григория Синаита.

Несомненным исихастом был и патриарх Афанасий (занимал константинопольскую кафедру в 1289—1293 гг. и в 1304—1310 гг.).

Исихастские устроения в начале XIV в. владели и умами некоторых представителей наиболее элитарной части общества. Например, отец Григория Паламы, сановник при дворе Андроника II. Сам Григорий Палама, только что завершивший образование в императорском университете, в 1316 г. в возрасте 20 лет отправляется на Афон, чтобы постигать там на практике исихию.

Можно назвать и другие имена. Но и этих достаточно. Подчеркнем лишь, что эпоха раннего XIV в., чаще всего связываемая в умах византинистов с Палеологовским Возрождением и классицизмом, была временем нового возрождения исихазма. Оно продлится в Византии, в отличие от возрождения классицизма, весь оставшийся ей период жизни и уж во всяком случае весь XIV век.

ил.
123а, б;
124а,
83б

ил. 125а,
126а

ил. 81,
125б,
82а, 83а,
82б, 124б

Неудивительно, что некоторые художники раннего XIV в. (эпохи так называемого Палеологовского Ренессанса) отозвались на этот новый духовный подъем. Именно они создавали образы, адекватные современным поискам духовной жизни, а впоследствии, чуть позже — новым установкам церкви и искусства, ориентированным на внутренний путь, на религиозный опыт, на духовные возможности, раскрытые для человека христианством.

Такие образы, как мы видели, разбросаны в классицистических ансамблях первой трети XIV в. Кроме уже названных, они есть в церкви Апостолов в Фессалониках, в Грачанице, в Банье Прибойской. В целом их немало. Среди них много градаций. Самый глубокий из них, наиболее полно воплотивший идею духовного подвига, безмолвия и созерцания, — это столпник Давид Фессалоникский в параклесеоне Кахрие Джами.

По содержанию своему, по духовной полноте и пронзительной глубине он близок образам подвижников, пустынников и аскетов ранневизантийского времени, в том числе и Исаака Сирина. Образам, запечатленным не в искусстве, а в словах этих реальных людей. По отрешенности своей, по индивидуальности облика изображение св. Давида Фессалоникского вызывает ассоциации (не конкретные физиогномические, конечно!) с образом св. Григория Синаита, кажется, самого строгого духовного учителя XIV в., мистика и аскетика которого была, быть может, наиболее индивидуализированным вариантом поздневизантийской исихии.

Этот духовный и физиогномический тип есть очень точное воплощение образа исихаста XIV в., причем созданное уже в начале века. Кажется, это — гениальная удача кого-то из мастеров, работавших в монастыре Хора.

Образ этот жил в искусстве всего XIV в., хотя бывал запечатлен в нем отнюдь не часто. Следующий известный нам пример — миниатюра с изображением Иоанна Богослова перед Апокалипсисом в греческом Новом Завете с Псалтирью (ГИМ, Син. гр. 407) 30-х гг. XIV в., созданном в Константинополе или в Фессалониках³³. Иоанн Богослов на ней — это уже хорошо известный нам облик и образ, очень похожий на Давида Фессалоникского во фреске параклесеона Кахрие Джами (ил. 125б). Старое высохшее лицо; высушенный мудрый лоб, изборожденный морщинами; узкие, как щели, запавшие глаза, как будто спрятанные под густыми зарослями бровей; острый, даже пронзительный взгляд; бескровное лицо песочного цвета. Никакой физической красоты или особой физической выразительности. Напротив, незаметность лица, его черт и примет, как бы «спрятанность» индивидуального облика-портрета. Молчание, вглядывание в невидимые миру образы и неслышимые миру голоса. Созерцатель, отшельник, пустынный, преодолевший мир и все его эмоции, ушедший от его суеты и его внешней привлекательной красоты. Это столь же редкостное по удаче художественное воплощение образа православного мистика, духовидца, исихаста, как и изображение Давида Фессалоникского в Кахрие Джами.

Разница во времени их создания совсем небольшая, всего 15–20 лет (Кахрие Джами — 1316–1321; рукопись Син. гр. 407 — 30–40-е гг.). Сходство очень велико, не только типологическое и даже буквальное физиогномическое, но главное — близость внутреннего содержания. В обоих портретах основное — аскетический и мистический акцент образа, сосредоточенность только на духов-

ном, и при этом напряженность духовного состояния. Как и в афонском портрете Исаака Сирина 1389 г. — никакой светлой и просветленной окрашенности. Как будто нет здесь той заслуженной аскетическими подвигами и все же дарованной как чудо Божественной благодати, которая, по словам многих мистиков-духовидцев, в том числе Исаака Сирина, дарует несказанные радость и счастье. Как будто и тут, в этих образах, художники останавливались на какой-то ступени духовного познания, может быть, и очень высокой, однако предпоследней, не доходя до высшей.

Но при всем сходстве заметны и даже существенны отличия этих двух образов. Давид Фессалоникский углублен, напряжен и при этом внутренне сдержан. Иоанн Богослов углублен, напряжен и при этом внутренне экзальтирован. Потрясенность его велика и придает образу большую тревожность. Озаренность его столь сильна, что он пребывает в состоянии экстаза.

Эту явную разницу двух образов, кажется, можно объяснить особенно-стями атмосферы жизни тех периодов, когда они были созданы.

Давид Фессалоникский из Кахрие Джамии — образ раннего XIV в., как и образы из Фетие Джамии, как и отцы церкви и гимнографы в параклесионе монастыря Хора. Все они — современники Григория Синаита, строжайшего отшельника, для которого даже литургия представлялась «слишком внешним средством». Не являются ли напряженная сосредоточенность, напряженная замкнутость этих образов художественным отзвуком (пусть не прямым) такого умонастроения?

Иоанн Богослов в греческой рукописи Син. гр. 407 — современник церковных споров 30–40-х гг., времени в истории византийской церкви тревожного, неустоявшегося, конфликтного, времени, которое можно назвать смутным. Не говоря уже о том, что это был период всевозможных государственных неурядиц. Не является ли возбужденность, порывистость, даже аффектированность этого образа художественным откликом на многочисленные нестроения церковной и гражданской жизни?

Впрочем, мы не настаиваем на такой интерпретации и предлагаем ее только как возможную, но отнюдь не обязательную.

Исаак Сирин в афонской миниатюре 1389 г. — еще один вариант совершенно того же образа и типа, духовного, психологического и физиогномического. Однако нюансы — другие, и обусловлены они уже иной эпохой победившего исихазма (хотя прошло всего 50 лет!). Во второй половине века он стал доминировать не только в монашеской среде, но во всей церковной жизни Византии. Отсюда в образе Исаака большие, чем у Давида Фессалоникского и Иоанна Богослова, спокойствие, утвердительность, даже торжественная представительность. О портрете отшельника и мистика как-то нелепо сказать, что он репрезентативен. И все же некоторый оттенок этого явно есть. Во всяком случае, образ выглядит триумфальным. Равно как триумфальными в это время стали теория и практика исихии, идеи монашеской аскезы, да даже и просто самой монашеской жизни.

Отсюда же и учительный, проповеднический оттенок в образе Исаака. Его не случайно, видимо, захотели изобразить как пророка, со свитком в левой руке, с жестом благословения и одновременно приятия благодати — в правой. Не

ил. 121,
122

смиранный пустынный, каким он был, но пророк. Акцент совсем другой; некоторое искажение исторической памяти, зато — торжество победы византийской духовности над всем тем, что не имело к ней отношения или имело отношение только косвенное. Над всем мирским, светским, элитарным, более того — гуманистическим и классическим. Торжество победы самой мистической ветви этой духовности, исихии, растущей из раннехристианского древа отшельнических, аскетических пустынь. И все это — во второй половине XIV в., почти в самом конце существования Византии, незадолго до ее смерти. Как будто — духовное прозрение в старости, духовные откровения в конце жизни, такие сильные и яркие, какие были дарованы только в ее начале. Так было, между прочим, в биографии Симеона Нового Богослова.

Художественный образ аскета, который мы описывали, в византийском искусстве редок даже и во второй половине XIV в. Однако его можно видеть не только в афонской миниатюре с Исааком Сирином. Такой же тип — в образах преподобных старцев Евфимия, Пахомия и Антония во фресках монастыря Пантократора на Афоне 60-х гг. XIV в.³⁴

ил. 127б

Не нужно думать, что сами образы пустынников непременно и всегда предполагали столь аскетический художественный портрет. Отнюдь нет. Все зависело от атмосферы времени, от эпохи и отчасти — от среды, где создавался такой образ. Вспомним, например, красивых благообразных старцев во фресках Милешева (до 1228)³⁵, с крупными эффектными лицами, шелковыми волосами и бородами, нежным цветом лиц, розовым и красным румянцем. Излучаемые ими бодрость, сила, энергия, мужество совершенно естественны в атмосфере балканской культуры XIII в., однако весьма далеки от сурового, мистического вдохновенного пустынножителства ранних христианских веков, ожившего в XIV в. Поэтому думаем, что отрешенные облики старцев в монастыре Пантократора на Афоне обусловлены не столько традиционными иконографическими приметами, сколько потребностями и воззрениями своего исихастского времени, когда, кстати, и было (в 50–60-х гг.) наиболее сильное ощущение и осознание триумфа Григория Паламы, а вместе с тем — триумфа Церкви, православного сознания, древней и ставшей опять новой исихии.

Следующие по времени образы такого содержания — это создания Феофана Грека, фрески в церкви Спасо-Преображения в Новгороде (1378)³⁶. Тот же строгий, углубленный, отрешенный тип. Та же суровая аскеза. То же состояние духовидческого созерцания. Та же крайняя, отшельническая, мистическая грань византийской духовности, что и во всех предыдущих описанных случаях. Мы не будем перечислять все особые (по отношению к традиции византийской живописи) художественные приемы, с помощью которых создается Феофаном такой художественный результат. Они хорошо известны. Вот только три из них, наиболее поразительные. Темная коричневая гамма, далекая от многокрасочности мира и напоминающая пески и скалы отшельнических пустынь Сирии и Египта. Аналогичная ей — в афонской миниатюре с Исааком Сирином 1389 г. Божественные энергии, одухотворяющие плоть и форму внезапными, как Божий дар, вспышками света. Белый цвет в глазницах, придающий взглядам надмирность, мистическую полноту видения. Похожая окраска глаз (только не белым, а бело-зеленым цветом) и соответственно по-

ил. 127а

хожий смысл — в образах святых во фресках Цаленджихи (1384–1396), созданных Мануилом Евгеником, подобно Феофану уехавшим из Константинополя.

Из всех разбиравшихся здесь художественных примеров образы Феофана Грека по сочетанию тонких духовных и даже эмоциональных оттенков ближе всего Давиду Фессалоникскому в Кахрие Джамии. Сходен особый акцент образов, внутренне глубокий и при этом напряженный, однако без экзальтации. Мистическое созерцание, но не мистический экстаз, которому подчинен образ Иоанна Богослова в миниатюре из Нового Завета Син. гр. 407. Нет и торжественного величия Исаака Сирина.

Образы Феофана Грека отмечены таким высоким духовным сосредоточением, которое граничит с состоянием психологически экстремальным. Кажется, это полная отрешенность и замкнутость. Полное одиночество. Полная индивидуальность предстояния пред Господом. Вне кинонии. В отдаленном пустынном скиту. Как и у столпника Давида Фессалоникского в Кахрие Джамии. Кажется, это близко тому, чему учил Григорий Синаит. Мистическое видение в одиночестве, абсолютно вне мира, даже вне церкви, вне литургии. Очень личный мистический опыт; самое индивидуалистическое сознание в православной аскетике и мистике XIV в. В сочинениях духовных писателей второй половины века мы его не знаем. Знаем же — в византийском искусстве этого времени в лице Феофана Грека. И, кажется, только его одного. Это, конечно, не значит, что такого опыта в реальности не было. Возможно, и даже скорее всего, был. Но оказался бессловесным.

Описанный в этой работе аскетический духовный тип в искусстве XIV в., как видим, был редким. Все известные нам примеры мы перечислили. Правда, только те, которые являют собой полный и чистый тип такой образности. Отдельные же черты ее разбросаны широко в византийской живописи всего XIV в., и именно они часто одушевляют, делают более содержательными различные образы и стили всего этого периода, в основе своей всегда тянущиеся к чему-либо классическому.

Иногда такие (или похожие) черты даже доминируют в образах. Например, в художественных созданиях конца 20–40-х гг. XIV в., где персонажи возбуждены и тревожны, что сопряжено с духовным откровением, мистической экзальтацией. Таковы миниатюры в Евангелии из Венской библиотеки гр. 300 (особенно Лука) (ил. 104, 1066)³⁷, в Менологии 1322–1340 гг. из Бодлеанской библиотеки gr. th. f. I (ил. VIII; 91–96)³⁸, почти все миниатюры из Нового Завета с Псалтирью 30–40-х гг. XIV в. из Синодальной библиотеки, гр. 407 (ил. IV, VI, VII; 46–76)³⁹, фрески в Банье Прибойской (Распятие (ил. 84, 85б), Тайная вечеря)⁴⁰ и др. Однако это отнюдь не образы аскетов, как Иоанн Богослов в Новом Завете Син. гр. 407 того же времени (ил. V, 1266). Все они являют собой скорее образы эмоциональной, душевной, психологической экспрессии в религиозном сознании, а не образы аскетической духовности, лежащие уже вне таких очеловеченных понятий и указывающие особый духовный путь или, точнее, духовный результат такого избранного пути.

Иногда же в византийском искусстве всего XIV в. встречаются образы, может быть, и не столь цельные, как Давид Фессалоникский или Исаак Сирин, менее концентрированные, однако имеющие оттенки той же самопогру-

женной мистической духовности. Такие образы есть во фресках Кральевой церкви, Богородицы Левишки, Жичи, Грачаницы, Никиты под Скопье — все это в первой половине XIV в. Такие образы есть, конечно, во многих ансамблях фресок и в иконах второй половины XIV в. Впрочем, везде они вкраплены как отдельные напряженные точки в художественную систему, сбалансированную, классическую, привычную, красивую, человеческим опытом легко узнанную.

Аскетический, подвижнический тип образа, созданный в эту эпоху в византийском искусстве, на Руси в целом был известен мало. Впрочем, именно здесь, в Новгороде, его воплотил Феофан Грек. Однако тип этот здесь явно не прижился. Некоторые подражания Феофану были, но в ослабленном виде.

Единственное место на Руси, где ценили образ именно такого аскетического склада, если и не буквально такой, какой создала Византия, то явно похожий, — это Псков. Этот феномен невозможно не отметить, хотя его трудно объяснить⁴¹. Он связан, конечно, не с особенностями стиля местной школы, не с художественным вкусом и традицией, а с какими-то причинами духовного порядка, свойственными Пскову. Какими — мы ответить сейчас не можем. Думаем, что это явление произошло из-за специфики псковских монастырей или, может быть, даже какого-то одного монастыря, существовавшей там особой атмосферы духовной жизни. Возможно, что именно здесь исповедовались уединение, затворничество, а может быть, и мистическое знание. Именно в Пскове в начале XIV в. в Снетогорском монастыре (ок. 1313 г.) были созданы росписи, поражающие своей суровостью, аскетичностью, духовной напряженностью, даже внутренней экзальтацией (мистический экстаз). В рамках искусства раннего XIV в. всего православного мира снетогорские образы выглядят как самый экстремальный его вариант. Экспрессия их, обращающая на себя внимание всех исследователей и всех людей, которые их видят, — это не художественный фактор, не поворот стиля, но неожиданно новая грань духовной жизни, это экспрессия духа, достигнутая ценой монашеских подвигов на путях аскезы и устремленная к высоким откровениям. И пусть в снетогорских росписях это выражено на художественном языке, иногда кажущемся чуть простоватым, иногда чуть старомодным, это совершенно не важно. Целое, образное поражает величием явления и свидетельствуют об особой духовной программе, которая, очевидно, была у обитателей этого монастыря. Напомним, что это был период, когда жил и учил Григорий Синаит.

В художественном же мире — это период мозаик и фресок Фетие Джами и Кахрие Джами. Решимся утверждать, что и по духовной интенсивности, и по мистической устремленности снетогорские образы не уступают тем, что мы видели в двух константинопольских ансамблях, типа св. Давида Фессалоникского. Разумеется, речь не идет ни о стиле, ни о качестве. Псковские фрески не имеют никакого отношения к понятиям и языку Палеологовского классицизма. Их язык совершенно другой, однако эта тема выходит за рамки данной статьи.

Как известно, некоторые псковские иконы конца XIV в. и начала XV в. отмечены редкой для русского искусства экспрессией. Добавим — редкой и для византийского искусства. Выделим особенно иконы Св. Параскевы, Ульяны и Анастасии и Собора Богоматери. По некоторым внешним приметам стиль их сходен

со стилем Феофана Грека, что и родило мысль о подражании псковских художников великому византийцу. Думаем, что они — только современники, поэтому есть некоторая общность, но не более того. Псковские живописцы конца XIV в. скорее следовали духовному и художественному кредо, сформированному еще в начале века в Снеготорах. Ему же были верны и псковские мастера XV в., работавшие в Мелетове. Нигде больше мы не знаем такой поразительной преданности традиции, а точнее — одним и тем же духовным заветам на протяжении столь долгого времени. И дело не в приемах стиля, хотя одинаковость их, конечно, поражает. Дело в преданности одному и тому же или очень близкому по своей сути духовному идеалу, ориентиру, образу. И образ этот — подвижнический, экстремальный, все тот же редкий и яркий образ аскета и мистика. В Пскове должна была быть породившая его к жизни монастырская среда. Говорим — монастырская, потому что о псковском отшельничестве мы ничего не знаем.

Как видно, аскетический и мистический духовный тип в XIV в. был редким в искусстве всего византийского круга. И, конечно, не он определял ситуацию в художественной жизни. Единичность, даже уникальность таких образов объяснима трудностью того духовного пути, которому они соответствуют. Этот путь не мог быть пригоден для многих, но был доступен лишь для единиц. Так было и в ранний период христианской жизни и культуры, и в позднее время, в XIV в. Тем более поразительно, что соответствующее этому пути искусство, по задачам своим совершенно строгое, не склонное ни к каким эффектам, создало столь яркие художественные образы.

Примечания

1. Хранится в Отделе рукописей РГБ. Собрание Оптиной пустыни (ф. 214), № 462. Написана на бумаге, 475 л., 20×12 см. Четыре листа рукописи (должны быть между л. 305 и 306) хранятся отдельно (РНБ, собрание Порфирия Успенского, Q. I 903).
С 1389 г. рукопись находилась в Лавре св. Афанасия на Афоне; с конца XV — начала XVI в. — в Лавре Саввы Освященного в Иерусалиме; около середины XIX в. рукопись была передана архимандритом Лавры Саввы Освященного Иоасафом в дар иеромонаху Леониду (Кавелину) и находилась при его миссии в Иерусалиме; в 1858 г. была передана иеромонахом Леонидом (Кавелиным) в дар иеромонаху Оптиной пустыни Макарию (Иванову); с 1858 г. до 1920-х гг. была в библиотеке скита Козельской Введенской Оптиной пустыни. Описание рукописи см.: *Леонид (Кавелин)*, архимандрит. Обзорение рукописей и старопечатных книг в книгохранилищах монастырей, городских и сельских церквей Калужской епархии // Чтения общества истории и древностей российских. 1865. Кн. 4. Разд. 5. С. 67—69; сделанное Н. Б. Тихомировым описание рукописи «Слов Постнических» Исаака Сирина 1389 г. см.: Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 3. № 992.
2. Рукопись написана полууставом болгарского извода. На отдельных листах и частях листов утраченный текст восполнен в конце XV или в начале XVI в., и в этих восполненных местах — сербский извод. См. об этом описание Н. Б. Тихомирова (см. примеч. 1).
3. Запись писца на л. 474 об.: «Сия книга медоточна иж[е] в святых отца нашего Исаака написана в святой горе Афонстеи, в святей и велицей Лавре преподоб-

- ного и богоугодного отца нашего Афанасия, желанием и трудом и ексодом грешнаго Гавриила в лето 6897 индикта 12».
4. Миниатюра на л. 2 об., 16,5х9 см. О миниатюре см.: *Вздорнов Г. И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 23. С. 183–184; Искусство Византии в собраниях СССР... С. 146–147.
 5. Архимандрит Леонид (Кавелин) упоминает о фреске с изображением св. Исаака Сирина в соборе монастыря Протатон в Карее на Афоне, которой, по его мнению, подражал автор миниатюры 1389 г. Фреска находится, по описанию архимандрита Леонида, на южной стороне у правого клироса. Исаак изображен в рост, в монашеской одежде, см.: *Леонид (Кавелин)*, архимандрит. *Обзорение рукописей...* С. 67.
 6. По сведениям, полученным мною от А. А. Турилова, миниатюра с изображением Исаака Сирина имеется в русской рукописи «Слова Постническия Исаака Сирина» первой четверти XVI в. (л. 36 об.), хранящейся в Гос. архиве Ярославской области (коллекция рукописей, № 3) и происходящей из собрания братьев Першиных в Коврове, см.: *Лукиянов В. В.* Описание коллекции рукописей Гос. архива Ярославской области. Ярославль, 1957. С. 9. Однако этот русский список был создан тогда, когда Византия уже не существовала, и представлений об уникальности портрета Исаака Сирина 1389 г. в византийском искусстве не меняет.
 7. Об Исааке Сирине см.: *Иустин*, епископ. *Нравственное учение св. отца нашего Исаака Сирина.* СПб., 1874; 2-е изд., 1902; *Chabot J. B.* De S. Isaaci Ninevitaе vita, scriptis et doctrina. Paris, 1892; *Флоровский Г. В.* Восточные отцы V–VIII веков. Париж, 1933; 2-е изд. — Paris, 1990. С. 185–194. Последнее, весьма полное и глубокое исследование об Исааке Сирине: *Илларион (Алфеев)*, иеромонах. *Мир Исаака Сирина.* М., 1998 (там же — библиография).
 8. Все сочинения Исаака Сирина написаны по-сирийски. Существуют переводы на арабский, греческий, латинский, эфиопский, церковнославянский, русский, итальянский, французский и английский. Издание сирийского текста: *Bedjan P.* Mar Isaacus Ninevita de perfectione religiosa. Paris, 1909. Английский перевод сделан с изданного сирийского текста: *Wensinck A. J.* Isaac of Nineveh. Mystic Treatises // *Abhandlungen der koninkl. Akademie van Wetenschappen. Afdeling Letterkunde.* Amsterdam, 1923. Т. 23. 1. Греческий (неполный) перевод с сирийского сделан в Лавре Саввы Освященного в Иерусалиме в IX в. Впервые греческий перевод был издан Никифором Феотоки (впоследствии епископом Астраханским) в 1770 г. в Лейпциге, следующее издание греческого текста: *Patrologia Graeca.* Т. 86. Col. 799–888.
- Церковнославянский перевод, сделанный на Афоне в XIV в. и существующий в ряде рукописных списков, исправлен по греческому изданию и издан старцем молдавского Нямецкого монастыря Паисием Величковским в 1812 г. под названием «Книга Исаака Сирина» (издание Нямецкого монастыря).
- Русский перевод — Творения иже во святых отца нашего аввы Исаака Сириянина, подвижника и отшельника, бывшего епископом христоролюбивого града Ниневи. Слова подвижнические. М., 1854. (Издание Московской Духовной академии, перевод под редакцией и с комментариями А. В. Горского. 2-е изд. — Сергиев Посад, 1893. 3-е изд., испр. — Сергиев Посад, 1911, под редакцией и с комментариями А. И. Соболевского, далее — Творения...)
- Все вышесказанное относится к 1-му тому сочинений Исаака Сирина. 2-й том его сочинений до недавнего времени (до 1995 г.) не был переведен с сирийского. Русский перевод большей части этого тома осуществлен иеромонахом

(ныне епископ Керченский) Илларионом (Алфеевым): Преподобный Исаак Сирин. О Божественных тайнах и о духовной жизни. Новооткрытые тексты / Пер. с сирийского, примеч. и посл. иеромонаха Иллариона (Алфеева). М., 1998.

9. Творения... С. 243.
10. *Василий (Кривошеин)*, архиепископ. Преподобный Симеон Новый Богослов (949–1022). Paris, 1980. В этой книге — библиография трудов о Симеоне Новом Богослове, сведения о всех переводах и критика их.
11. Не исключена возможность, что этот перевод Закхеев создан не на Афоне, а в Константинополе — см.: *Маслов С. И.* Новый список Слов Постнических Исаака Сирина... древнейшей славянской редакции. Киев, 1912. С. XVIII–XIX. Последнее предположение весьма интересно в контексте представлений о Палеологовской эпохе первой четверти XIV в., когда наряду с доминировавшей классицистической культурой Палеологовского Ренессанса существовала атмосфера аскетической духовной жизни (*Meyendorff J.* Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries // *The Kariye Djami. Studies in the Art of the Kariye Djami.* Princeton, 1975. Т. 4. Р. 96–106) и аскетически ориентированного искусства (*Попова О. С.* Новый завет с Псалтирью: Греческий кодекс первой половины XIV в. из Синодальной библиотеки (гр. 407) // *Византийский временник.* 1993. Т. 54. С. 127–139).
12. О славянских переводах сочинений Исаака Сирина, сделанных монахом Закхеем и старцем Иоанном, см.: *Маслов С. И.* Новый список Слов...; *Гранстрем Е. Э., Тихомиров Н. Б.* Сочинения Исаака Сирина в славяно-русской письменности. М., 1987 (рукопись).
13. Консультацию по целому ряду вопросов, связанных со славянскими переводами сочинений Исаака Сирина и с рукописным списком 1389 г., я получила от Н. Б. Тихомирова (†).
14. *Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N., Katsarou A.* The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1973. Vol. 1; 1975. Vol. 2; 1979. Vol. 3; 1991. Vol. 4.
15. См. примеч. 5.
16. Текст на свитке — начало Первого Слова Исаака Сирина, с которого начинается текст этой рукописи.
17. Такую повязку на голове носят арабские православные священники в Сирии, см.: *Леонид (Кавелин)*, архимандрит. Обзорение рукописей... С. 69.
18. Никита Стифат, ученик Симеона Нового Богослова и автор его Жития, рассказывает в Житии со слов Никифора, тоже ученика Симеона, бывшего подле своего учителя во время его последней болезни, как, проснувшись однажды ночью, он увидел Симеона, «которого мы едва, при помощи некоей машины сюда и туда передвигая, перевортывали на постели, обессиленного болезнью... висящим в воздухе кельи, на четыре локтя от земли или даже более, и молящимся своему Богу в неизреченном свете» — *Василий (Кривошеин)*, архиепископ. Преподобный Симеон Новый... С. 56.
19. Здесь и далее излагается по кн.: *Флоровский Г. В.* Восточные отцы V–VIII веков... [Париж, 1933 — Париж, 1990]. С. 185–194. В сжатой систематической форме Г. В. Флоровский воспроизводит мысли Исаака Сирина, разбросанные в различных его сочинениях, используя при этом фразеологию самого Исаака Сирина. Цитаты из Исаака Сирина даются по этой же книге.

20. Там же. С. 188.
21. Там же. С. 188.
22. Там же. С. 190.
23. Там же. С. 191.
24. Там же. С. 192. Г. В. Флоровский указывает, что здесь Исаак Сирийский делает прямую ссылку на Ареопажитики.
25. Там же. С. 193.
26. Там же. С. 194.
27. В мире византийского искусства позднего этапа к числу таких необыкновенных достижений можно отнести иконы: Христос Пантократор 1363 г., Донская Богоматерь, некоторые образы из Деисуса Благовещенского собора (Христос, Богоматерь, Иоанн Креститель), Звенигородский чин Андрея Рублева. Такие исключительные, буквально светящиеся художественные создания могли возникать, разумеется, в самые разные периоды. Ярчайшим примером являются мозаики монастыря Дафни (ок. 1100).
28. Например: *Попова О. С.* Новый завет с Псалтирью... С. 133–139.
29. Особенно образы св. Саввы, Иоанна Лествичника, Арсения, Евфимия — *Belting H., Mango C., Mouriki D.* The Mosaics and Frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Gamii at Istanbul). Washington, 1978. Pl. 86, 87, 89, 91.
30. Большинство этих фресок не опубликовано. Образы праведного Захарии и одного из св. иноков см.: *Chatzidakis M.* Mistra: Die mittelalterliche Stadt und die Burg. Athens, 1981. Taf. 36, 37.
31. *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. P. 507, 434, 435, 362, 348, 484, 485.
32. См. примеч. 11.
33. Об этой миниатюре см.: *Попова О. С.* Новый завет с Псалтирью... С. 134–135. Рис. 15. Там же, на с. 127 — литература о миниатюрах.
34. *Tsigaridas E.* Les fresques et les icônes du monastère de Pantocrator à Mont Athos // Makedonikou. Thessaloniki, 1978. T. 1/8. P. 181–206 Pl. 6a, b; 7a, b (на греческом языке с французским резюме).
35. *Радојчић Св.* Милешева. Београд, 1963. Табл. XXXIX–XLI.
36. Последние большие издания: *Вздорнов Г. И.* Феофан Грек: Творческое наследие. М., 1983; *Лифшиц Л. И.* Монументальная живопись Новгорода XIV–XV веков. М., 1987. С. 22–24, 110–178.
37. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... М., 1948. Т. 2. Табл. 312 а, в; 313 (Лука); 1986. Т. 2. С. 166, 252 (с указанием литературы). Табл. 523.
38. *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1978. Bd. 2. № 1. S. 1–33. Abb. 1–105.
39. *Попова О. С.* Новый завет с Псалтирью...
40. Фрески не опубликованы.
41. См.: *Попова О.* Особенности искусства Пскова // *Bagliori russi dell'Oriente cristiano.* Milano, 1993. P. 9–27.

ДРЕВНЕРУССКИЕ
МИНИАТЮРЫ

Миниатюры Хутынского служебника раннего XIII в.*

Рукописная книга, содержащая литургические богослужебные тексты, или так называемый Хутынский служебник¹, была написана на церковнославянском языке с южнорусскими (галицко-волынскими) особенностями диалекта² в начале XIII в.³ Время создания и локальные особенности языка определены палеографическим и лингвистическим анализом манускрипта⁴. Свое название рукопись получила по новгородскому Хутынскому монастырю, в котором она находилась. Судя по записи XVII в. в начале книги (л. 1), она принадлежала самому Варлааму Хутынскому. Запись гласит: «Служебник великого чудотворца Варлаама ево собинной прислал ему из Царяграда Никифор патриарх в честь». В конце рукописи, на л. 29 об., другая запись XVII в.: «Варлаам преставися в лето 6751 (1243) родом бе новгородец». Заметим, что патриарх Никифор (имеется в виду, очевидно, Никифор II, ибо Никифор I был патриархом в 806–815 гг.)⁵ занимал константинопольский церковный престол в течение одного, 1260 г.⁶, и, соответственно, не мог прислать рукопись Варлааму Хутынскому, к какому бы году из трех, предлагаемых источниками и исследователями⁷, ни относить его кончину. Интересно, однако, что человек, сделавший в XVII в. первую запись, считает нужным упомянуть о прибытии рукописи из Константинополя, хотя и путает имя патриарха. Вероятно, существовало такое предание.

В последнее время появилась гипотеза⁸ о принадлежности этой рукописи вовсе не Варлааму Хутынскому, но архиепископу Новгородскому Антонию, который был в 1220–1225 гг. на кафедре в Перемышле, а в 1228 г. вернулся в Хутынский монастырь (ранее, в 1210 г., был в нем иноком) и умер там в 1232 г. Исходя из этой исторической версии, Хутынский служебник был создан в Перемышле в 1220–1225 гг., что с точки зрения понятий истории искусств, характера образов и стиля миниатюр представляется вполне правдоподобным (впрочем, как и датировка миниатюр первым десятилетием XIII в., которую следует при-

* Эта работа была написана в 1993 г. и напечатана в 1997 г. под тем же названием в сборнике «Древнерусское искусство. Русь. Византия. Балканы. XIII век». СПб., 1997. С. 274–289. На немецком языке: *Olga S. Popova. Die Miniaturen des Chutynskij-Euchologions aus dem frühen 13. Jahrhundert und Probleme der byzantinischen Kunst an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert* // ΛΙΘΟΣΤΡΩΤΟΝ: Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle. Stuttgart, 2000. S. 201–215.

нять, если считать по традиции, что рукопись принадлежала Варлааму Хутынскому и что умер он около 1211 г. ⁹⁾

Отметим только то, что можно сказать твердо. Время создания рукописи — ранний XIII в. Писец — человек галицко-волынского происхождения. Написать свой труд он мог теоретически где угодно: и в одном из городов Галиции и Волыни, и в Константинополе, где, как известно, переписывались русские рукописи (например, в Студийском монастыре ¹⁰⁾, что подтверждено документально, но также, вполне возможно, и в других столичных монастырях, где жили русские люди, например, Богородицы Перивлепты и Богородицы Паммакариснос ¹¹⁾, и в других местах, где он мог по каким-то причинам жить. Однако, если бы это был другой русский центр с выраженными особенностями диалекта, например Новгород, то эти особенности почти наверняка проявились бы. Таковых в рукописи нет. Биография ее, несомненно, связана с Новгородом, более того, либо, судя по записи, — лично с Варлаамом Хутынским, либо с архиепископом Антонием. Происхождение же ее может быть самым разным, и нетрудно построить несколько гипотез. Так как в их обосновании нужно учитывать миниатюры манускрипта, то заранее отметим, что их, возможно, выполнил византийский мастер в начале XIII в. Учитывая эти данные, вполне можно предположить, что рукопись была написана в Константинополе славянским писцом и снабжена миниатюрами, сделанными кем-то из столичных мастеров, а потом прислана на Русь как подарок, причем какой-то особый, примечательный, о чем и намекает запись, связывая его с саном патриарха. Можно предположить также, что рукопись создана в Галицко-Волынской Руси, а миниатюры для нее сделал греческий художник, сюда приехавший, что исторически тоже весьма возможно ¹²⁾. Наконец, можно построить еще более сложную и при этом совершенно правдоподобную версию, включив в нее Новгород и предположив, что рукопись была создана в Галицко-Волынской Руси для новгородского заказчика ¹³⁾. Все это только гипотезы. Однако главное — возможность исполнения миниатюр этой рукописи византийским художником — остается в каждой из них важным фактом. И в любом случае также Хутынский служебник остается связанным с Галицко-Волынской Русью.

Рукопись изначально была украшена тремя миниатюрами (размером 19,0×14,0 см) — изображениями авторов литургической службы, помещенными перед текстом каждой службы. Из них сохранились только две: Василий Великий (л. 1 об.) и Иоанн Златоуст (л. 10 об.) ¹⁴⁾. Третья миниатюра, ранее находившаяся перед службой Святого поста, как названа она в заглавии, или перед Литургией Преждеосвященных Даров, когда-то была вырезана из рукописи ¹⁵⁾. На ней был изображен, по всей вероятности, Григорий Двоеслов, автор Литургии Преждеосвященных Даров ¹⁶⁾.

Из двух сохранившихся миниатюр, каждая из которых занимает весь лист, только вторая уцелела почти полностью ¹⁷⁾. Первая же с изображением Василия Великого, к несчастью, сильно пострадала ¹⁸⁾, поэтому все характеристики будут даваться по второй миниатюре с изображением Иоанна Златоуста, сделанной тем же мастером ¹⁹⁾.

Общий вид листа и разворота книги впечатляет торжественностью, нарядностью и даже богатством. На свободном широком фоне в золотом свете явля-

ется узкая и высокая, словно свеча, фигура святителя. Трехлопастная арка сверху имитирует свод церковного интерьера и, наверное, намекает на апсиду. Угловые поля над аркой заполнены очень крупным пышным орнаментом (в каждом углу — только по одной большой завязи), представляющим собой вариацию на тему византийского «эмалевого цветка». Такой же орнамент, только еще более крупный, располагается на соседней странице (л. 11), в заставке перед текстом Иоанн Златоуста, и еще на двух листах, в заставках перед текстами Литургии Василия Великого и Литургии Преждеосвященных Даров (л. 1, 20)²⁰.

ил. 132а
131в

Орнамент такого масштаба с узорами, преувеличенно большими по сравнению, например, с фигурой святителя, встречается крайне редко. Весьма приблизительная аналогия — узоры на сводах под хорами в северной галерее Успенского собора во Владимире (конец XII — первая четверть XIII в.)²¹ и на стенах Рождественского собора в Суздале (1222–1225 гг.)²². Похожего типа орнаменты (и по рисунку²³, и по масштабу) встречаются также в русских рукописях раннего XIII в. из Владимиро-Суздальской Руси (Евангелие в Научной библиотеке МГУ им. М. Горького²⁴, Апостол 1220 г.²⁵, хранится там же).

ил. 131а,б
ил. 132б,в
ил. 192
ил. XI

Миниатюра с Иоанном Златоустом заключена в раму, составленную из простого, очень древнего мотива, восходящего еще к античности: геометрическая инкрустация, дающая объемный эффект²⁶. И эта рама, и цветы в трехлопастной арке своей натуральностью, своим рукодельным штучным характером делают, по контрасту, еще более выразительным возвышенное пребывание святителя в мерцающем темноватом золоте фона.

Твореное золото положено на темно-красную подкладку и имеет несколько непривычный оттенок, не лстящий глазу обычной красотой золота, оттенок холодноватый, глухой, как будто с примесью серебра, имеющий отлив бронзы. В результате пространственная среда, в которой находится фигура, кажется стуженой напряженной, она способна вызывать ассоциации, скорее всего мистические.

Никакой линии, обозначающей землю или пол, никакой опоры для фигуры нет, и она легко и беспрепятственно парит в свете. Явление святителя предстает как идеальное. Впечатление об идеальном мире создается и стилистическими приемами. Идеальными как по своей бесплотной нематериальной сущности, так и по художественному совершенству.

Точеный силуэт и тоненькие контуры сообщают фигуре легкость и сухость, как будто она не имеет веса. В нижней части фигуры мастер усилил черным цветом контуры, чтобы еще больше подчеркнуть силуэт и тем самым облегчить форму. Этому же служат длинные золотые полосы на хитоне. Вытянутая вертикаль пропорций предрасполагает к взлету и парению. Нежнейший разбеленный сиреневый цвет одежды в сочетании с белым омофором создает светлую мажорную гамму и вызывает представление о райских сферах. Ткани похожи на мягкий шелк, но кажутся в то же время совершенно ускользающими, нематериальными, ибо они так насыщены светом, что их материя будто меняет существо своей природы. Цвет выглядит прозрачным, так как свет не столько концентрируется в сильных бликах, сколько насыщает материю, полностью обволакивает ее, осветляет и преобразует.

Все эти мотивы, примеры которых можно привести во множестве, — не новые. Они были известны византийским мастерам уже очень давно, использова-

лись широко в комниновский период конца XI — XII в., но продуманы были как особая система образной и смысловой выразительности гораздо раньше. Уже во второй половине X в. они явлены не как единичные находки, но как ансамбль приемов²⁷ и, несомненно, — как *credo*, хотя в сущности почти каждый из них появляется намного раньше, еще в VI в.

Однако это — глубоко уходящие корни. Подлинный блеск такого художественного языка — искусство второй половины XI в. Миниатюры рукописей типа Слов Иоанна Златоуста 1078–1081 гг. (Париж, Национальная библиотека, Coislin gr. 79) или Минология конца XI в. (Лондон, Британский музей, Add. 11870) — яркие тому примеры²⁸. Этот язык остается еще совершенно живым и в XII в. (об этом пойдет речь далее).

Несомненно, что все средства мастера нашей миниатюры — традиционные, существенных новаций у него нет. Причем традиция, на которую он опирается, — коренная для византийского искусства, определившая основное русло его развития. Она сохранялась на протяжении веков и устояла даже во времена необычных для Византии и необычайных по силе колебаний устойчивого стиля, характерных для второй половины XII в.²⁹ Успех мастера нашей миниатюры — в осмысленности и одновременно артистичности использования давно известного набора средств. Владение его тонкими инструментами византийской живописи — полное. Каких-либо примет местного письма, в том числе и южнорусского, здесь нет. Вся сумма приемов — классическая византийская.

ил. 130

Все вышесказанное относится и к облику Иоанна Златоуста. Мастер создал один из замечательных портретов этого святителя. При большой точности в передаче иконографического типа³⁰ образ его на этой миниатюре обладает и остро индивидуальной выразительностью. Знакомое по множеству изображений разных веков лицо³¹, удлинненное, худое, сухое, с очень высоким лбом, увенчанное облысевшим черепом, со впалыми щеками, резко очерченное, несколько жесткое, строгое, внутренне страстное и всегда подчеркнуто умное. Таким предстает Иоанн Златоуст и в нашей миниатюре, и этот давно сложившийся иконографический тип в целом соответствует и историческим воспоминаниям о его личности³², и стилю его проповедей и сочинений.

Однако есть и особые нюансы в понимании образа. Они присущи определенной эпохе — позднему XII и раннему XIII в. Физиогномический тип почти не изменен по отношению к традиции, за исключением мелочей: чуть более резкими стали складки на лбу и на щеках, чуть более глубокими — тени под глазами, чуть более напряженным — взгляд, наконец, и это несколько неожиданно, чуть более красивыми — очертания губ. Как известно, Иоанн Златоуст физической красотой не отличался, и в его облике обычно подчеркивали характерное, а не красивое и не элегантно.

Выражение лица, а тем самым психологическое и даже духовное содержание портрета на этой миниатюре изменены по отношению к традиции больше, чем внешне портретные черты. В облике Иоанна Златоуста обычно усиливали какую-то одну грань: страстное проповедничество (мозаики Софии Константинопольской³³), аскезу (мозаики Осиеос Лукас в Фокиде³⁴, Софии Охридской³⁵, Софии Киевской³⁶), созерцание (Слова Иоанна Златоуста, Париж, Национальная библиотека, Coislin gr. 79)³⁷. Разумеется, выбор определенного

аспекта делался сообразно доминирующим воззрениям той или иной эпохи. Образ на нашей миниатюре — весьма многогранный, и в нем выделены другие, чем обычно, черты.

Лицо впечатляет благородной греческой красотой, даже с печатью аристократизма. Чувствуется интеллектуальная глубина, более того — особый оттенок философской умудренности. Одновременно в сложном выражении лица можно прочесть ответ угтонченного душевного мира. И над всем, как венец, — духовное умозрение и богомыслие. Оно не составляет теперь единственного содержания образа, как было в XI в.; эмоциональный душевный мир становится целой большой темой. Представляется, что этот мир не обязательно нуждается в преодолении, чтобы у человека появилась возможность созерцания Бога. Эмоциональные оттенки сообщают образу непривычную для византийского искусства остроту. Как будто предполагается не очищение от человеческих страстей и после этого восхождение к покою созерцания, но возможность созерцания несмотря на непреодоленные сложности душевного мира. Такое искусство провозглашало большие возможности для участия человека в духовной жизни.

Кажется, только в искусстве второй половины XII в. были открыты такие пути, особенно в живописи мастеров, расписывавших церкви в Курбинове и Кастории, которую принято называть позднекомниновским маньеризмом³⁸. Вдохновенное, живое, со сложными психологическими характеристиками, полное разнообразных эмоций и даже бурных страстей, это искусство погружает одновременно все образы в состояние божественного созерцания.

Изображение Иоанна Златоуста принадлежит в целом к другой группе образов, наиболее классических, о которых уже упоминалось при характеристике стиля миниатюры. Это даже не группа, а главное течение византийского искусства. Такой тип образности, созданный во второй половине XI в. (миниатюры большинства раннекомниновских рукописей³⁹), жил на протяжении всего XII в., несколько видоизменяясь в соответствии с установками различных его периодов, являя себя постепенно в мозаиках храма в Дафни, митрополии в Серрах, соборов Михайловского монастыря в Киеве, Чепалу, фресках Дмитриевского собора во Владимире. Мы перечисляем не все имеющиеся памятники, а лишь главные. В этом ряду — и целый ряд икон, таких как Владимирская Богоматерь, Боголюбская Богоматерь⁴⁰, Богоматерь Киккотисса с пророками из монастыря Св. Екатерины на Синае⁴¹, мозаические иконы Христос Пантократор из Берлина⁴², Св. Георгий и Св. Дмитрий из Ксенофа⁴³, иконы Св. Григорий Чудотворец из Гос. Эрмитажа⁴⁴, Чудо архангела Михаила в Хонах из Синайского монастыря⁴⁵ и др. Такой тип образности — наверное, самое идеальное и самое тонкое, что создала Византия в мире изобразительных форм.

Мы не будем сейчас касаться ни генезиса этого типа, ни богословских и литературных эквивалентов его. Отметим только, что миниатюры Хутынского служебника принадлежат именно к этому высокородному кругу. Печать экспрессии в образе Иоанна Златоуста, совершенно не свойственная представителям этой большой художественной «семьи», все тонкие, но заметные оттенки человеческой скорби, душевной и духовной экзальтированности, которые в нем есть, были свойственны другому типу искусства конца XII в., кругу так называемого комниновского маньеризма.

Искусство позднего XII в. отличается большим количеством вариантов⁴⁶. Фрески церкви Осиев Давид в Фессалониках⁴⁷ и Дмитриевского собора во Владимире⁴⁸, собора в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе⁴⁹, фрески так называемого динамического стиля (Рабдуху и Ватопед на Афоне⁵⁰; Старая Ладога; Аркажи и Нередица в Новгороде⁵¹; Джурджеви Ступови в Сербии⁵²; крипта собора в Аквилее⁵³ и др.), создания позднекомниновского маньеризма⁵⁴, — все эти группы имеют разные художественные идеи, воплощенные в несхожих концепциях образа и стиля, при этом все они — внутри одной общей духовной атмосферы и общей художественной жизни, на редкость богатой и подвижной. Каждая из этих концепций имеет яркое и законченное выражение. Вместе с тем можно видеть и немало пересечений всех этих духовных и художественных программ или, скорее, отражения какой-либо одной из них в другой⁵⁵.

Похожая ситуация сохраняется и в раннем XIII в.⁵⁶ Трудно даже сказать, какое из художественных течений было доминирующим и в последней трети XII в., и в первых двух десятилетиях XIII в., тем более что ушелешие памятники рисуют явно неполную картину тогдашней художественной жизни. Одно из важнейших среди этих течений представлено во фресках Великой Богородичной церкви в Студенице⁵⁷. Оно верно главному классическому стержню комниновского художественного мира, тому же, который есть в образах мозаик Чепалу и росписей Дмитриевского собора. В образах святителей в алтаре Богородичной церкви в Студенице воплощен спокойный созерцательный тип, без какой-либо внутренней и внешней аффектации, уже старинный для XIII в., но не ставший старомодным, ибо по своему духовному содержанию он — основной, главный для православного сознания.

Примерно в это же время были созданы миниатюры для Хутынского служебника. Можно считать, что студеницкие фрески и эти миниатюры — современники. Они чрезвычайно похожи типом обликов, характером образов и основными чертами стиля. В них, и во фресках (например, святители в алтаре, Распятие на западной стене храма в Студенице), и в миниатюрах, при разнице техники — очень близкое письмо лиц, тонко нюансированное, со сдержанной благородной гаммой, построенной на полутонах охр, похожих на плавь, и при этом — с четким строением объема, прекрасно ощущаемой пластикой, письмом классическое по своей сути и при этом утонченное, деликатное. Так же, как типология образа, оно восходит к комниновскому искусству, которое в позднем своем периоде, во второй половине XII в., приобрело столь истонченную структуру, что классическая по своей природе форма стала предельно одухотворенной. Икона Св. Григорий Чудотворец из Гос. Эрмитажа⁵⁸ является прекрасным примером такого искусства. Фрески Студеницы выполнены очень близко к этому варианту и состоянию комниновского стиля, но уже в начале XIII в.

В миниатюрах Хутынского служебника, следующих тому же идеалу и типу, образам сообщено больше эмоциональной подвижности, а живописи — чуть больше настойчивой подчеркнутости тех же по существу приемов, благодаря чему создается усиленная контрастность, а тем самым и напряженность в пластике, форме, линиях, цвете. Именно это и составляет в миниатюре с Иоанном Златоустом некое добавление к идеальному классическому комниновскому образу и стилю, и именно оно выглядит родственным системе ценностей поздне-

комниновского маньеризма. Трудно сказать с уверенностью, являются ли эти нюансы стили воздействием вкусов последнего, или же классический комниновский художественный язык усиливал, подчеркивал свои основные черты, делая их тем самым чрезмерными. Пример последних мы можем видеть в иконе Св. Евфимий⁵⁹ начала XIII в. на Синае, где тот же комниновский образ выглядит резко и напряженно, с подчеркнутой экспрессией облика и всех приемов.

Миниатюры Хутынского служебника, как видим, не просто близки византийской живописи, но составляют ее часть. Как говорилось, сделавший их мастер, вполне возможно греческий⁶⁰, мог находиться в это время в одном из городов Галицко-Волынской Руси⁶¹. Это было время латинского разгрома Константинополя и завоевания крестоносцами большей части Византийской империи, что побуждало многих греческих мастеров к эмиграции, особенно в православные страны. Так было в эти годы в Сербии. Например, Савва Сербский вернулся из Византии около 1208–1209 гг. с художниками, создавшими росписи церкви Богородицы в Студеницком монастыре⁶², где он был игуменом. Подобным же образом греческие художники могли приезжать и на Русь, но не сохранилось, к сожалению, исторических сведений об этом.

В целом можно сказать, что почти все русское искусство раннего XIII в. совершенно адекватно византийскому этого времени, причем разным его вариантам. Среди русских художественных произведений есть такие, которые связаны с той же ветвью византийского искусства, что и миниатюры Хутынского служебника. Однако они не обязательно созданы греческими мастерами, могли быть исполнены и русскими. Назовем две иконы, обе из Новгорода: Десятинное Успение⁶³ и Св. Никола Чудотворец из Новодевичьего монастыря в Москве⁶⁴ (обе в Гос. Третьяковской галерее). Разные по своей выразительности, они, однако, обе родственны классической комниновской живописи в позднейшей стадии ее жизни на рубеже XII–XIII вв. Св. Никола из Новодевичьего монастыря близок ее наиболее утонченному варианту, в котором форма стала почти бесплотной, краска — почти прозрачной, цвет — однотонно слитным, почти тающим, объемы — почти незаметными, поверхности — почти плоскими. Все это уже видно в иконе Св. Григорий Чудотворец из Гос. Эрмитажа, обычно датируемой второй половиной XII в., но, скорее всего, возникшей в конце века.

Икона Св. Никола из Новодевичьего монастыря принадлежит тому же типу художественного мышления, что и Св. Григорий Чудотворец. Однако явные черты маньеризма конца XII в. наложили печать на его образ и придали лицу редкий, поразительный смысл многосложности человеческой личности. Добавим к этому такие грани образа, как интеллектуальная глубина, внешняя элегантная красота, аристократическое благородство, — и мы получим почти тот же набор качеств, что и в образе Иоанна Златоуста из Хутынского служебника. Оба они — похожие современники, выходцы из византийского художественного мира, возможно, оба созданы на Руси, в разных ее районах, северном и южном, оба — свидетели одного художественного процесса, соответствующего единой духовной концепции. Художественные индивидуальности мастеров, их создавших, конечно, разные. Письмо иконы Св. Никола Чудотворец — более стилизованное, уплощенное, утонченное, равно как выражение лица — еще бо-

ил. 134б

ил. 135б

ил. 135а

лее нюансированное, еще более поражающее сложностью и деликатностью многих оттенков. Как будто все то, что есть и в облике Иоанна Златоуста, и в стиле миниатюры, доведено в этой иконе до острой грани. Однако эта разница личных характеров художников не заслоняет принципиальной общности их воззрений и даже выучки.

Итак, миниатюры Хутынского служебника принадлежат к одному из главных направлений византийского искусства XIII в., которое можно назвать «классическим» и в рамках которого выполнены фрески Студеницы. Такой тип образов и стиля был укоренен в прошлом. Во второй половине XI в. он обладал сдержанной, спокойной интонацией. В течение XII в. он развивался по пути все большей спиритуализации и все большей утонченности, однако не потерял своей классической основы. В раннем XIII в. он остался верен основному своим принципам. Иногда на его структуру накладывались отблески понятий позднего комниновского маньеризма. Тогда все его черты приобрели обостренность.

Ранний XIII в. — последний этап жизни этого стиля. Будущее принадлежало не ему. Из всех многочисленных поисков и находок в сложном искусстве конца XII в. и начала XIII в. наиболее жизнеспособным и перспективным оказался тип, представленный во фресках монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе⁶⁵. Мощный голос, ораторский пафос, крепкие формы, классика, воспеваемая не столько как идеальное, сколько как жизнеподобное начало, ослабление спиритуального начала при возросшей энергии и силе, — все эти ценности воспевались в искусстве XIII в. в разных его стадиях, типах и формах, однако все они были равно далеки от созерцательного и интеллектуального искусства комниновской классики, в последний раз осуществленного во фресках Студеницы и других созданиях начала XIII в. этого круга. К нему принадлежат и миниатюры Хутынского служебника.

В. Джурич написал, что живопись Студеницы по происхождению своему — это искусство столичного монастырского круга, что она «созревала где-то вне проблем искусства придворного круга комниновской эпохи»⁶⁶. Мы позволим себе другую гипотезу. Искусство этого типа — не монашеского (хотя бы и столичного), но элитарного происхождения, как-то связанное с интеллектуальными высокообразованными слоями общества, такими, например, в которые в XI в. мог бы входить Михаил Пселл, а на рубеже XII—XIII вв. — Никита Хониат. Однако это, разумеется, только гипотеза.

Примечания

1. Служебник («Служебник Варлаама Хутынского»), начало XIII в. ГИМ, Син. 604. 4°. 24,5×19,5. 30 л. (1а, 1—29). Пергамен. Чернила. Устав нескольких почерков. Состав рукописи: Литургия Василия Великого (л. 1—10 об.), Литургия Иоанна Златоуста (л. 11—19 об.), Литургия Преждеосвященных Даров (л. 20—24), молитвы к богослужению Великого поста (л. 24—29), три молитвы исповедующимся (л. 24—25), три молитвы над больным (л. 27—27 об.), молитва «об исхождении души ис тела» (л. 27—27 об.), чин на помование св. трапезе (л. 27 об.—28 об.), три молитвы «исходящим ис поста» (л. 28 об.—29 об.).

2. Описание рукописи: *Савва*, архиепископ. Указатель для обозрения московской Патриаршей (ныне Синодальной) библиотеки. М., 1858. 2-е изд. С. 250–251; *Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. Отд. 3: Книги богослужебные. Ч. 1. М., 1869. № 343 (по прежн. кат. 604). С. 5–11; *Волков Н. В.* Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI–XIV вв. и их указатель. СПб., 1897. № 434. С. 77. (Памятники древней письменности; № 123); *Орлов М. И.* Литургия св. Василия Великого. СПб., 1909. С. XXX–XXXI; *Покровский А. А.* Древнее псковое-новгородское письменное наследие: Обзорные пергаменные рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды XV Археологического съезда. М., 1916. Т. 11. С. 334–335, 339, 472; *Щепкина М. В., Протасьева Т. П., Костюхина Л. М., Голышенко В. С.* Описание пергаменных рукописей Государственного Исторического музея // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. Ч. 1: Рукописи русские. С. 151–152; Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР: XI–XIII вв. М., 1984. № 167. С. 187–188. О составе Служебников см.: *Никольский К.*, протоиерей. Посobie к изучению устава богослужения православной церкви. СПб., 1900; о русских Служебниках см.: *Розов Н. Н.* Русские Служебники и Требники // Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. М., 1976. Вып. 2. Ч. 2. С. 314–337.
3. Рукопись в специальной литературе чаще всего датируется концом XII — началом XIII в. (Сводный каталог... С. 187). Встречаются также следующие датировки: XII в., конец XII в., начало XIII в., XIII в. и даже XIII–XIV вв. (!) (полный перечень литературы с указанием датировки см.: Сводный каталог... С. 187–188). Мы датировем рукопись узким отрезком времени — начало XIII в. (возможна первая четверть XIII в.), исходя из особенностей ее миниатюр.
4. Полный список лингвистических исследований см.: Сводный каталог... С. 187–188.
5. *Grumel V.* La chronologie. Paris, 1958. P. 435.
6. *Ibid.* P. 437.
7. Датой смерти Варлаама Хутынского считались 1191–1192 гг. См.: *Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей... С. 5 (со ссылкой на ПСРЛ. СПб., 1851. Т. 5. С. 169); около 1211 г., так как Варлаам Хутынский умер вскоре после приезда Антония (Добрыни Ядрейковича) из Константинополя, что было в 1211 г. (Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов / Под ред. А. Н. Насонова. М.; Л., 1950. С. 250). См.: *Тихомиров М. Н.* О частных актах в Древней Руси // Исторические записки. М., 1945. Т. 17. С. 225, 232; 1243 г. — запись XVII в. в Хутынском служебнике (л. 29 об.): Варлаам «преставися в лето 6751...». Реальность этой даты отвергают А. В. Горский и К. И. Невоструев (*Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей... С. 10–11), указывая на ошибочное смешение в этой поздней записи личности Варлаама Хутынского с другим Варлаамом, тоже иноком этого монастыря, в миру Вячеславом Прокшиничем, в то время как преподобный Варлаам Хутынский в миру был Алекса Михалевиць (ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3; Новгородская Первая летопись... С. 20, 54). Из этих трех дат подлинной можно считать вторую — около 1211 г.
8. *Луцко В.* Давньоруські писемність і книга у візантійсько-слов'янському світі // Європейське відродження та українська література XIV–XVIII ст. Київ, 1993. С. 45.
9. См. примеч. 7.

10. *Вздорнов Г. И.* Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV–XV вв. // ТОДРЛ. 1968. Т. 23. С. 175–181, 189–198; *Он же.* Исследование о Киевской Псалтири. М., 1978. С. 85, 87.
11. *Вздорнов Г. И.* Роль... С. 177; *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской Псалтири... С. 87.
12. Связи Галицко-Волынского княжества с Константинополем в XII в. были оживленными, в частности благодаря родственным узам галицкой княжеской семьи с императорским домом Комнинов (*Литаврин Г. Г., Каждан А. П.* Экономические и политические отношения древней Руси и Византии // Thirteenth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 1966). В XIII в. усиливаются связи южнорусских земель с Болгарией и Сербией (*Мошин В. А.* О периодизации русско-южнославянских связей X–XV вв. // ТОДРЛ. 1963. Т. 19. С. 95, 98 и др.). О множестве разнообразных контактов Галицко-Волынской земли с Византией в XII в. и раннем XIII в. см.: *Пацуто В. Т.* Внешняя политика Древней Руси. М., 1868. С. 186–201, особенно 193–196 (о пребывании Андроника Комнина в Галиче, со ссылкой на Никиту Хониата); *Шапов Я. Н.* Государство и церковь в Древней Руси X–XIII вв. М., 1989. Прилож. 1: Митрополиты Киевские и всея Руси (944–1305 гг.) / Сост. А. В. Поппе. См. особенно: С. 197–204 (время от середины XII в. до 30–40-х гг. XIII в.), где содержится много сведений о событиях в Галиции, указывающих на прямые связи с Византией.
13. Такая точка зрения, выдвинутая В. Пуцко (см. примеч. 8), представляется нам жизнеспособной. Исторически этот сюжет выглядит возможным, и притом все странно разноречивые его компоненты (южнорусский язык рукописи, пребывание ее в библиотеке новгородского монастыря, местное предание о ее принадлежности преподобному Варлааму Хутынскому, высокое, возможно греческое, мастерство миниатюры) оказываются естественно соединенными.
14. Литературу о миниатюрах см.: *Успенский А. И.* Очерки по истории русского искусства. М., 1910. Т. 1. С. 241–242; *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 157 и ил. на л. 1а об. (Иоанн Златоуст); *Ворошин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 326, 328 и ил. на л. 328 (Иоанн Златоуст). Рукопись ошибочно отнесена авторами к полоцко-смоленской школе: *Щенкина М. В. и др.* Описание пергаменных рукописей... С. 151–152 (краткое описание миниатюр и орнамента); *Попова О. С.* Галицко-волыньские миниатюры раннего XIII в. // Древнерусское искусство: Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 314–315; *Попова О.* Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. Leningrad, 1975. P. 30, 32. Pl. 138 (Иоанн Златоуст); *Попова О. С.* Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в.: Его связи с Византией. М., 1980. Ил. с. 74–75 (Иоанн Златоуст – вся миниатюра и деталь); *Она же.* Русская книжная миниатюра XI–XV вв. // ДРИ: Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983. С. 24, 26. Ил. с. 17 (Иоанн Златоуст); *Попова О.* Russian Illuminated Manuscripts of the 11th to the Early 16th Centuries. London, 1984. № 8 (Иоанн Златоуст); *Smirnova E.* L'icône du Pantocrator du Musée d'art russe ancien Andrei Roublev de Moscou et les problèmes des contacts artistiques entre Byzance et la Russie à la fin du XI^e et au début du XIII^e siècle // Студеница и византијска уметност око 1200 године. Beograd, 1988. P. 441–442. Fig. 14–15 (Василий Великий и Иоанн Златоуст); *Смирнова Э. С.* Лицевые рукописи Великого Новгорода: XV век // Центры художественной культуры средневековой Руси. М., 1994. С. 273–274. Ил. с. 270–271 (Василий Великий и Иоанн Златоуст).

15. Третья миниатюра ранее помещалась между л. 19 и 20. Этот вырванный из рукописи лист составлял в тетради единство с л. 26 (сейчас в тетради — 7 листов вместо 8). На лицевой стороне вырванного листа было окончание Литургии Иоанна Златоуста, а на оборотной — изображение Григория Двоеслова, перед текстом его Литургии Преждеосвященных Даров, начинающимся на л. 20. Миниатюра с изображением Григория Двоеслова была помещена в Новгородском служебнике (так называемом Гостинопольском, возникшем около 1475 г., — РНБ, Соф. 531) также перед Литургией Преждеосвященных Даров. К сожалению, она утрачена (вырвана), как и в Хутынском служебнике. См.: *Смирнова Э. С. Лицевые рукописи...* № 10. С. 310, 312 (об иконографии Григория Двоеслова).
17. Миниатюра с изображением Иоанна Златоуста в целом хорошей сохранности, имеет тем не менее утраты красочного слоя на хитоне, гиматии и правой руке (частично утрачены изображения пальцев). Наибольшие потери краски — на орнаментальной рамке и на трехлопастной арке (почти сплошь утрачен синий пигмент, частично, в углах, — также зеленый). Хитон Иоанна Златоуста — голубой, с золотыми вертикальными полосами по краям и посередине. Гиматий — светло-сиреневый, омофор — белый с темно-коричневыми крестами. Золото фона — твореное.
18. В лице Василия Великого на этой миниатюре — столь сильные утраты краски, что образ его сейчас уже трудно уловим. Однако по оставшемуся рисунку черт лица можно мысленно представить, сколь остро выразительным был этот образ. В колорите фигуры преобладают темные тона (в отличие от миниатюры с Иоанном Златоустом). Хитон — коричневый, гиматий — черный (!). Омофор — светло-розовый, с коричневыми крестами; его легкий, почти прозрачный тон контрастирует с аскетической мрачноватой окраской одежд. Рама орнаментальная, прямоугольная; мотив трехлопастной арки (как в миниатюре с Иоанном Златоустом) не использован. Кроме лица, сильные утраты красочного слоя на хитоне, на левой руке, местах — на гиматии. Общая «потертость» красочной поверхности много сильнее, чем в миниатюре с Иоанном Златоустом. На левом поле — запись XVII в.: «служебник Чудотворца Варлаама».
19. Миниатюры, как и заставки рукописи, сохранились в первоначальном виде, без каких-либо поновлений. Существует ошибочное мнение о поновлениях миниатюр и орнамента в XVI в. См.: *Щепкина М. В. и др. Описание пергаменных рукописей...* С. 152; на обороте верхней крышки переплета рукописи сделана запись рукой М. В. Щепкиной от 3.III.1960 г.: «...миниатюры. Орнаменты и инициалы подновлены, возможно, в XVI в.». В 1992 г. рукопись прошла реставрационное обследование во ВХНРЦ им. И. Э. Грабаря, в результате которого выяснилось, что никаких поновлений художественного убранства никогда не производилось.
20. Орнамент в рукописи — это три крупные заставки перед началом каждой из служб (л. 1, 11, 20), орнаментальные рамы двух миниатюр (л. 1а, 10 об.), а также многочисленные инициалы «старовизантийского типа» (по терминологии В. Н. Щепкина. См.: *Щепкин В. Н. Русская палеография. М., 1967*), выполненные золотом или киноварью. Заставки на л. 11 и 20 представляют собой сходные композиции: каждая состоит из двух очень больших цветов, типичных для византийского орнамента, однако настолько укрупненных и настолько ярких, что узор в целом выглядит непохожим на узоры в греческих рукописях. Варируются цвета синий и зеленый, красный и сиреневый, рисунок стеблей желтый, цвета, чередуясь, как бы перетекают с формы на форму, что похоже на эффект мозаики. Масштаб орнамента сообразен скорее стенописи, чем листам рукописей.

21. Другая возможная дата исполнения этих фресковых орнаментов — 1237 г. См.: *Бальгина Л. П., Некрасов А. П., Скворцов А. И.* Вновь открытые и малоизвестные фрагменты живописи XII в. в Успенском соборе во Владимире // Древнерусское искусство: Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 70—71. Именно она представляется более вероятной из-за близости типов этих орнаментов в Успенском соборе с орнаментами на стенах Рождественского собора в Суздале 1233 г. (примеч. 22) и в миниатюрах рукописей из Ростово-Суздальской Руси первых десятилетий XIII в. (примеч. 24 и 25). Датировка Хутынского служебника 1220—1225 гг., предложенная В. Пуцко (примеч. 8) на основе совершенно других, исторических, данных, согласуется со временем создания всех перечисленных здесь памятников на основе также и столь малой детали, как орнаменты, ибо они все относятся к тому же самому типологическому ряду, что во фресках и рукописных книгах Владимира, Суздаля, Ростова 20—30-х гг. XIII в.
22. *Воронин Н. Н.* Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польский. М., 1967. С. 165—166. Ил. 64.
23. Точно такой рисунок цветка, как в заставках Хутынского служебника, есть во фресках Богородичной церкви в Студенице, 1208—1209 гг. См.: *Јанц З.* Орнаменти фресака из Србије и Македоније од XII до средине XV века. Београд, 1961. Табл. XLV. № 290.
24. Научная библиотека МГУ им. М. Горького Ag. 80; *Ророва О.* Les miniatures russes... P. 24, 26, 28. Pl. 11; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. С. 26 и описание № 7.
25. ГИМ, Син. 7; *Ророва О.* Les miniatures russes... P. 24, 26, 28. Pl. 10; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги... С. 24—27 и описание № 6; *Ророва О.* Russian Illuminated Manuscripts... № 7.
26. Точно такой орнамент — в Богородичной церкви в Студенице, 1208—1209 гг. (*Јанц З.* Орнаменти фресака... Репродукције. Бр. 2).
27. Это можно видеть в миниатюрах греческих рукописей второй половины X в., когда происходит поворот от классицизма Македонского Ренессанса к спиритуалистической интерпретации образа и стиля, в дальнейшем всегда, в тех или иных формах, присутствовавшей в искусстве XI—XII вв. Наиболее яркие примеры этого процесса: Евангелие-апракос, вторая половина X в. (Лондон, Британская библиотека. Arundel 547). — Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture / Ed. by D. Buckton. London, 1994. № 150. См. также главу 1, примеч. 65; Новый Завет, рубеж X—XI вв. (Лондон, Британская библиотека. Add. 28815). *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Berlin, 1935. S. 20. Abb. 136—139; *Beckwith J.* The Art of Constantinople. London, 1961. Fig. 106, 107; *Mathew G.* Byzantine Painting. London, 1950. № 1, 2; L'art byzantin, art européen: La 9-me exposition du Conseil de l'Europe: Catalogue. Athènes, 1964. № 293; Минологий, 80-е гг. X в. (Ватиканская библиотека, gr. 1613). См.: Il Menologio di Basilio II (cod. Vat. gr. 1613). Torino, 1907; T. 1—2; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... S. 30—32. Abb. 221—226; *Der Nersessian S.* The Illustrations of the Metaphrastian Menologium // Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A. M. Friend. Princeton, 1955. P. 222—231; *Mijović P.* Une classification iconographique de Ménologes enluminés // Actes du XII^e Congrès international d'études byzantines. Beograd, 1964. T. 3. P. 271—278; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1986. Т. 1—2. Т. 1. С. 215. Примеч. 56 — литература; Трапезунд-

- ское евангелие, после середины X в. (РНБ, гр. 21 и 21а). См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 1. С. 70, 214, примеч. 53, там же — литература; распространенное мнение о провинциальном происхождении рукописи безусловно: рукопись могла быть изготовлена в Константинополе. См.: *Weitzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. Princeton, 1970. P. 180. Fig. 190–191. Tav. 53; *Demus O.* Byzantine Art and the West. New York, 1970. P. 95. Fig. 93; *Weitzmann K.* Studies in Classical and Byzantine Manuscripts Illumination. Chicago; London, 1971. P. 202, 239. Fig. 245, 250; *Лухачева В. Д.* Искусство книги: Константинополь. XI в. М., 1976. С. 108, 146; *Она же.* Византийская миниатюра. М., 1977. Л. 4а об.—10 (рукопись неверно датирована IX в.); Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. М., 1977. Т. 2. № 481.
28. Примерами также могут служить миниатюры практически почти всех лицевых рукописей раннекомниновской эпохи. Свод иллюстрированных рукописей второй половины XI в. и рубежа XI–XII вв. см.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 1. С. 88–91, 221–223, примеч. 35 (там же — обширная литература). Хочу выделить миниатюры Минология (Лондон, Британская библиотека. Add. 11870), особенно некоторые из них: л. 84 (Менодора — фигура слева), л. 90 об. (Феодора), л. 174 об. (Фекла), л. 188 (Ефросинья), л. 219 (Харитон), л. 231 (Кириак) — как очень важные для понимания типологии образа и стиля искусства конца XI в. О миниатюрах Минология, Add. 11870 см.: *Mathew G.* Byzantine Painting... № 5, 6; *Beckwith J.* The Art of Constantinople... P. 124–125. Pl. 165; *L'art byzantin, art européen...* № 354; *Mijović P.* Menolog. Belgrade, 1973. P. 192. Fig. 7; *Walter C.* The London September Metaphrast Additional 11870 // Зограф. Београд. 1981. № 12. P. 11–24. Fig. 1–26; *Patterson Šerčenko N.* Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago; London, 1990. P. 118–125.
29. О позднекомниновском маньеризме см.: *Hadermann-Misquich L.* Tendances expressives et recherches ornamentales dans la peinture de la seconde moitié du XII^e siècle // Byzantium. 1965. Vol. 35. P. 429–448; *Idem.* Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XII^e siècle // Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς χυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 1969), Β. Λευκωσία, 1972. P. 43–49; *Idem.* Kurbinovo: Les fresques de Saint Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle. Bruxelles, 1975. T. 1–2; *Idem.* La peinture monumentale tardocomnène et ses prolongements au XIII^e siècle // Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1976. Vol. 1. Athènes, 1979. P. 225–284; *Τσιγαρίδας Ε.* Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης και η Βυζαντινή ζωγραφική του 12ου αιώνα. Θεσσαλονίκη, 1986. С. 149–173, франц. резюме — P. 188–195.
30. *Demus O.* Two Paleologan Mosaic Icons in the Dumbarton Oaks Collection // Dumbarton Oaks Papers. 1960. Vol. 14. P. 110–119.
31. Классификация типов образа Иоанна Златоуста, предложенная О. Демусом (Там же. P. 113–118, особенно p. 117): 1) портрет святого — иконный тип (VI–VII вв., до иконоборчества); 2) портрет аскета — реалистический тип, преобладавший в искусстве с начала XI в.; 3) портрет патриарха («идеализированный») и ученого — гуманистический тип (IX–X, XIV вв.). Исходя из этой классификации, мы должны были бы отнести портрет Иоанна Златоуста на миниатюре Хутынского служебника к третьему типу: идеализированный портрет святителя и ученого. При этом нельзя не отметить, что присутствует много признаков и второго типа: реалистический портрет аскета. Дата миниатюры (начало XII в.) не согласуется с выводами О. Демуса о принадлежности «гуманистического» типа к периодам Македонского и Палеологовского Ренессансов, равно как с его выводами о создании таких портретов только в столичном искусстве («...было

- бы трудно доказать... существование гуманистического типа в провинциях» — *Demus O. Two Paleologan Mosaic Icons...* P. 118). Мы предпочитаем исторически не столь жесткую классификацию типов, полагая, что все эти аспекты образа могли сочетаться в разные периоды, а также не столь капитальные, а более малые и тонкие грани этого образа могли преобладать в то или иное время в зависимости от духовной атмосферы и конкретных духовных потребностей какого-то периода. Кажется, что смена таких периодов была более частой, нежели в схеме, предложенной О. Демусом. Типология образа Иоанна Златоуста в византийском искусстве представляется более разветвленной, и некоторые образы Иоанна Златоуста (например, миниатюра в Словах Иоанна Златоуста — Парижская Национальная библиотека, Coislign gr. 79) с трудом вписываются в предложенную трехзначную схему.
32. Яркую характеристику личности Иоанна Златоуста, складывающуюся по воспоминаниям его современников, см.: *Demus O. Two Paleologan Mosaic Icons...* P. 112, примеч. 96.
 33. *Grabar A. La peinture byzantine.* Geneva, 1953. P. 96; *Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul // Dumbarton Oaks Studies.* 1962. Vol. 8. P. 48–66, Fig. 56–89; *Kinross L. Hagia Sophia.* New York, 1972. P. 131; *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 1. С. 72; Т. 2. Табл. 125, 127.
 34. *Lazarides P. Osios Loukas.* Athènes, S. d. Pl. 19; *Idem. Das Kloster Hosios Lukas: Kurzer gebildeter archäologischer Führer.* Athen, o. J. Taf. 38.
 35. *Bihalji-Merin O. Fresken und Ikonen Mittelalterliche Kunst in Serbien und Makedonien.* München, 1958. Taf. 8.
 36. *Логвин Г. Н. София Киевская.* Киев, 1971. Табл. 81–82; *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 2. Табл. 174.
 37. *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 1. С. 90, 221 (примеч. 24); Т. 2. Табл. 237; *Byzance: L'art byzantin dans les collections publiques françaises.* Paris, 1992. № 271.
 38. См. примеч. 29.
 39. См. примеч. 27.
 40. *Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства.* М., 1953. Т. 1. С. 444–447; *Живопись домонгольской Руси. Каталог / Автор вступит. ст. и автор-сост. О. А. Корина.* М., 1974. № 5.
 41. *Mouriki D. Icons from the 12th to the 15th Century // Sinai: Treasures of the Monastery of Saint Catherine.* Athens, 1990. P. 105. Fig. 19, литература — p. 385, note 26; *Belting H. Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München, 1990. S. 326, 328, 330. Taf. 174, 178.
 42. *Demus O. Die byzantinischen Mosaikikonen.* Wien, 1991. Bd. I: Die Grossformatigen Ikonen. № 5. S. 29–33. Taf. VI.
 43. *Ibid.* № 4. S. 26–28, Taf. IV–V.
 44. *Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза.* Л.; М., 1966. С. 318. Ил. 225–226; *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки.* М., 1977. Т. 2. № 470; *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 1. С. 98. 227 (примеч. 83); Т. 2. Табл. 327.
 43. *Mouriki D. Icons...* P. 107. Fig. 23, литература — p. 385, note 33; *Belting H. Bild und Kult...* S. 279, 304, 305. 310. Abb. 166.
 46. *Hadermann-Misquich L. Tendances expressives...* P. 429–448; *Djurić V. La peinture murale byzantine: XII^e et XIII^e siècles // XV^e Congrès International d'études byzantines:*

- Rapports et co-rapports. Vol. 3: Art et archéologie. Athènes, 1976. P. 11–40; *Velmans T.* Peinture et mentalité à Byzance dans la seconde moitié du XII^e siècle // Cahiers de civilisation médiévale, X–XII^e siècles. Poitiers, 1979. № 3. P. 217–233; *Mouriki D.* Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // Dumbarton Oaks Papers. 1980/1981. Vol. 34–35. P. 100–125.
47. *Mouriki D.* Stylistic Trends... P. 119–123; *Τσιγαρίδας Ε.* Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης... P. 149–173, 188–195; *Idem.* Latomou Monastery (the Church of Hosios David). Thessaloniki, 1988. P. 58–79. Pl. 13–29.
48. *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики и фрески. М., 1973. С. 36–37, 156–171.
49. *Kollias E.* Wall Painting // Patmos: Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 57–69. Pl. 11–29.
50. *Millet G.* Monuments de l'Athos. Vol. I; Les peintures. Paris, 1927. Pl. 97 (2, 3), 98; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 2. Табл. 355–357.
51. *Лазарев В. Н.* Древнерусские мозаики... С. 44–51, 208–276.
52. *Millet G.* La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1954. Vol. 1. Pl. 23–29; *Ђурић В.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 27–28. Ил. 22.
53. *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1950. P. 420, 428, 437; *Idem.* Romanische Wandmalerei. München, 1968. S. 61, 127–129. Taf. XXV–XXVII, 58–63.
54. См. примеч. 29.
55. Такой материал широко представлен и интересно сопоставлен в книге Е. Цигаридаса (*Τσιγαρίδας Ε.* Οι τοιχογραφίες της μονής Λατόμου Θεσσαλονίκης...).
56. *Hademann-Misquich L.* La peinture monumentale... P. 99–127; *Velmans T.* Raonnement de l'icône au XII^e et début du XIII^e siècle // XV^e Congrès international d'études byzantines. Rapports et co-rapports. Vol. III. Art et archéologie. Athènes, 1976. P. 195–227; *Tomeković S.* L'esthétique aux environs de 1200 et la peinture de Studenica // Студеница и византијска уметност око 1200. године (САНУ. Научни скупови. Књ. 41). Београд, 1988. P. 233–244. Fig. 1–17; *Tsigaridas E.* Le peinture à Kastoria et en Macédoine grecque occidentale vers l'année 1200: Fresques et icônes // Ibid. P. 309–320. Fig. 1–37.
57. *Кашанин М., Кораћ В., Тасић Д., Шаkota М.* Студеница. Београд, 1968; *Ђабућ Г., Кораћ В., Ђирковић С.* Студеница. Београд, 1986; *Ђурић В.* Византијске фреске... С. 31–33, 191–192 (там же — литература); *Babić С.* Les plus anciennes fresques de Studenica // Actes du XV^e Congrès international d'études byzantines. Athènes, 1976; Art et archéologie. Communications. Athènes, 1981. Vol. 2. P. 31–42; *Ђурић В.* Свети Сава и сликарство његовог доба // Сава Немањић — свети Сава. Историја и преданье. Међународни научни скуп (децембар 1976). Београд, 1979. С. 245–258.
58. См. примеч. 44.
59. *Вайцман К.* Ранни икони // Икони от Балканите. София; Белград, 1966. № 24 (датировка XII в.).
60. Предполагая, что мастер был греком (см. выше), мы тем не менее отнюдь не настаиваем на этом и вполне допускаем, что художник мог быть и русским, превосходно знавшим современное византийское искусство и работавшим в его правилах. В пользу последнего предположения — некоторые, впрочем очень небольшие детали. Например, славянский текст на свитках святителей; характер орнаментов, столь крупных и ярких, каких мы никогда не видели в византийских кодексах. В многочисленных схемах орнаментов греческих ру-

копией, собранных А. Франци, ни одна не совпадает с орнаментами Хутынского служебника (*Frantz A. Byzantine Illuminated Ornament: A Study in Chronology // The Art Bulletin. New York, 1934. Vol. 16, № 1. P. 43–76. Pl. I–XXV. Fig. 1–17*). В узорах этой рукописи есть неповторимый русский вкус, при том что все отдельные элементы — византийские. Они сходны прежде всего с орнаментами ростово-суздальских рукописей раннего XIII в., фресок Успенского собора во Владимире и Рождественского собора в Суздале (примеч. 21, 22, 24, 25). Однако вопрос о происхождении художника, оформлявшего Хутынский служебник, представляется нам не очень существенным. Гораздо важнее, что он точно и тонко следовал принципам позднекомниновского искусства и знал разные его варианты.

61. По утверждению В. Пуцко — в Перемышле (см. примеч. 8).
62. *Ђурић В.* Византијске фреске... С. 31–32; *Ђурић В.* Свети Сава... С. 246.
63. Живопись домонгольской Руси... № 26; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись: Иконы XI–XIII веков. М., 1983. Табл. 7; *Попова О.* Балканска уметност раног XIII века и руско сликарство // Зограф. Београд, 1983. Т. 14. С. 31–39; *Попова О. С.* Две русские иконы раннего XIII века // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 231–243.
64. Живопись домонгольской Руси... № 21; *Лазарев В. Н.* Русская иконопись... Табл. 8–9; *Smirnova E.* L'icône du Pantocrator... P. 438–439. Fig. 9.
65. *Kollias E.* Wall Painting... P. 57–69. Pl. 11–29.
66. *Ђурић В.* Византијске фреске... С. 33.

Миниатюры Галицко-Волынского евангелия-апракос первой трети XIII в.*

На протяжении XIII—XIV вв. в русской живописи были периоды, когда она становилась особенно близка современному византийскому искусству. Один из них относится к первой трети XIII в. Другой занимает последнюю треть XIV — начало XV вв. Оба эти периода русской культуры были временем свободы от татарского ига. Первый предшествовал монгольскому нашествию, второй ему последовал.

Ранний период можно проследить по очень незначительному числу русских памятников. Выделяясь на фоне современной им русской живописи высоким качеством исполнения, они отражают процессы поисков нового образа и стиля, происходившие в византийской живописи в начале XIII в. Поэтому они важны для уяснения проблематики искусства всего византийского круга XIII в.

Второй период — последняя треть XIV — ранний XV в. — представлен очень большим количеством памятников. Почти вся русская живопись этого времени, во всяком случае в крупных центрах, была вовлечена в процесс освоения палеологовских форм или, по крайней мере, в прямое или косвенное соприкосновение с ними.

Русская живопись обоих этих периодов, кроме основных связей с византийским искусством, имела и другие художественные контакты. В живописи Южной Руси начала XIII в. прослеживаются связи, с одной стороны, с южнославянским миром, с другой — с Венгрией, Польшей, Германией, с миром позднероманского искусства. Русская живопись конца XIV в. испытывает так называемое второе южнославянское влияние и обнаруживает тяготение к искусству Сербии. И все же именно Византия наложила основной отпечаток на русское искусство обоих этих этапов. Причем ассимиляция византийского живописного языка была настолько активной, что некоторые русские произведения могли бы быть включены в историю византийского искусства.

В данной статье мы останавливаемся на произведениях, относящихся к первому из этих этапов, — миниатюрах из Евангелия-апракос, созданного в

* Эта статья была написана в 1963 г. и опубликована в 1972 г.: Галицко-волыньские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства)// Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 283—315.

Галицко-Волынской Руси в раннем XIII в. Мы попытаемся восстановить сложный генезис их стиля, возникшего на рубеже двух эпох — позднекомниновской и XIII в., в условиях прямых или косвенных контактов как с византийской и южнославянской живописью, так и с позднероманской европейской миниатюрой, и вместе с тем обладающих чертами, характерными для культуры Галицко-Волынской Руси. Особенности письма этих миниатюр говорят об участии русской домонгольской живописи в общем для Европы раннего XIII в. процессе обновления художественных форм, протекавшем одновременно как в византийском, так и в западном мире. Видимо, не случайно столь своеобразное переплетение стилей могло произойти в Галицко-Волынской земле, стоящей на границе восточных православных и западноевропейских государств. Ни одна другая местная русская школа этой эпохи не отразила столь разнообразно различные художественные традиции, лежащие, однако, в сфере сходных идеалов времени.

Изучаемые в этой работе произведения южнорусской миниатюры позволяют представить, чем могла бы быть древнерусская школа живописи, если бы не татарское нашествие. Однако видную роль в истории искусства византийского круга в XIII в. суждено было сыграть не Руси, а южным славянам, выдвинувшим столь значительную художественную школу, как сербская.

Рукописное Евангелие-апракос из собрания Государственной Третьяковской галереи¹ создано приблизительно в первой четверти или первой трети XIII в.², в Галицко-Волынской Руси³. Украшающие его миниатюры изображают четырех евангелистов, сидящих в креслах и пишущих или читающих свои евангелия. Миниатюры написаны с редкой свободой в использовании художественных приемов.

Очень маленькие по размеру⁴, они заключают в себе такую сильную живописную энергию, которой хватило бы на фресковую роспись. Экспрессия, кажется, переполняет их малые формы, сообщая и образам, и всему художественному строю оттенок чрезмерности. Все здесь несет повышенную значительность — и экспансивное движение, и густой, сверкающий цвет, и широкая пластическая лепка.

Определяющее в художественной системе этих миниатюр — праздничная настроенность, яркая, несколько шумная цветность. Среди множества красок преобладает чистый, широко разлитый голубец, тяжелое, почти весомое золото, некрупными пятнами лежащая киноварь, придающая изображениям большую свежесть. Кроме того, к цветовому строю миниатюр подключается разноглаголиса лиловых, зеленых, желтых, розовых и коричневых тонов, где каждый голос звучит сильно и открыто. Красочность этих листов создана разнообразными, привычными тонами природы и жизни. Но преобладают «небесные» цвета — золото и лазурь.

В облике этих миниатюр — много перекрещивающихся импульсов. Добротное качество всех приемов письма сочетается с неожиданной смелой широтой, с художественным почерком быстрым, чуть спешным и энергичным. Миниатюры эти являются произведениями достаточно рафинированной культуры, ориентирующейся на вкусы Константинополя. Однако жизнь окраины

восточнохристианского мира наложила на перенятую столичную блистательность отпечаток какой-то непрехотливой жизнеспособности. Необычная подвижность фигур, поз и драпировок создает впечатление стихийности и мажорности, редких для обычно более строгого византийского художественного строя. При большой близости к византийскому стилю эти миниатюры все же далеки от чистоты греческого типа, образа, письма. Их разностилие, однако, лишено эклектики. Более того, стиль миниатюр внешне отличается единством, хотя и некоторой перегруженностью. Ему свойственна стремительность и уверенность и вместе с тем — большая непосредственность. Причем за этой эмоциональной свежестью стоит продуманная, художественно достаточно сложная структура, унаследованная от византийского мастерства, но имеющая, кроме того, и другие воздействия. Аналитически можно проследить, к каким именно истокам восходят особенности живописной системы мастера.

Все миниатюры созданы одним автором. Между тем манера их исполнения, особенно письмо лиц евангелистов, не одинаковая на всех четырех листах. Среди них есть близкие еще комниновской художественной эпохе (Лука, Матфей), есть родственные новым образам уже XIII в. (Марк, Иоанн). Переходность периода определила различие этих образов.

Сильной, энергичной живописной лепкой создан лик Луки, хотя письмо отличается большой простотой. Выразительность живописи — в решительности приемов, самих по себе тяжеловатых и прямолинейных. Никакой многосложности и утонченности византийского комниновского ремесла. Напротив, использование комниновских черт в их упрощенном варианте. И при этом — широта письма, едва ли не рискованная на миниатюрном листе: лик написан контрастно и сочно.

Приемы же письма вполне традиционны и сходны с памятниками комниновской миниатюры XII в. Крупные широкие зеленые тени, образующие основной фон и весь тональный и психологический акцент письма, сочетаются со светло-охряным разбеленным цветом. Наложение красочных слоев тяжелое, сопоставления их резки. Манера исполнения — условная и напряженная, лишённая какой бы то ни было смягченности. Облик пронзителен, выразительность его акцентирована. Такие утяжеленные черты стиля близки некоторым типам комниновских миниатюр XII в.⁵, утративших деликатность классического искусства конца XI в., благородную сдержанность его приемов. С позднекомниновской живописью сходно ощущение осязательности, тяжеловатой материальности, которая сообщает фигуре и всем формам на галицко-волынской миниатюре некоторую иллюзию объема, далекую от ирреальной расплывчатости столичных рукописных иллюстраций более ранней комниновской эпохи.

Однако письмо лика Луки несколько отличается от принципов комниновской живописи. Монотонность его зеленой поверхности преодолевается и точным пластическим ощущением лепки головы, и грамотно выполненной нюансировкой самого кроющего зеленого тона, интенсивность которого спадает или нарастает в зависимости от округляющейся поверхности, и ритмически облегченной структурой самого живописного слоя. Стиль его исполнения по сравнению с поздними комниновскими памятниками отличается большей ре-

шительностью приемов. Густота и сочность этого письма, его особый некомниновский живописный размах не случайно вызывает в памяти приемы византийской миниатюры еще X в. ⁶

Помимо этих общих для позднекомниновского искусства черт, письмо миниатюры с изображением Луки имеет некоторую общность с византийской живописью в Македонии конца XII в., более всего — с росписями Курбинова. Их сближает сходство типов лиц ⁷, греческих, но несколько утяжеленных, утрированных, имеющих оттенок какой-то особой «сверхвыразительности». Похожа и манера письма лиц, с учетом разницы приемов во фреске и миниатюре, более отчетливо выступающих на стене и более сглаженно — на рукописном листе. Однако дело не столько в окончательном эффекте, различном в стенописи Македонии и миниатюре Южной Руси, сколько в некоторой общности принципов письма. Этим памятникам свойственна повышенная, резкая, несколько тяжелая пластичность, близкая к иллюзии рельефа, почти скульптуры головы и лица. Форма имеет контрастное строение, подчеркивающее и обнажающее ее структурность, с глубокими провалами и выпуклостями на ее поверхности. Обильные зеленые тени плотны, «цветотень» резкая, обобщенная, способная выделять крупные массивы. Распределение цвета, света и масс монументально и архитектурно построено. Крепость, основательность письма рассчитана на большие масштабы. Не исключено, что галицко-волыньские миниатюры писал мастер-монументалист.

Манера наложения красок в лице Луки — особая, далекая как от плавности и от плоскостного сопоставления тонов. Каждая из красок — густая, тяжелая и почти материально осязаемая, общий цветовой принцип — живописный, колористическая настроенность — насыщенная. В то же время эти яркие цвета обособлены, краски почти не вливаются одна в другую мазками, как бывало в византийском искусстве в периоды возобладания живописных принципов. Здесь — живописное понимание красочной структуры, пользующейся, однако, не классической красочной лепкой, а более упрощенными приемами, уверенно, но без византийской систематичности. Выразительность такого письма, принцип несмешиваемости тонов отдаленно сходны с романской живописной фактурой, с интенсивной напряженностью и застылым оцепенением ее цветовых сочетаний. Такое красочное видение отличалось как от византийской комниновской живописи XII в., с ее многослойной строго упорядоченной структурой, так и от восточнохристианской, с ее яркими, плоскими, будто раскрашивающими поверхность цветами ⁸.

Для образа Матфея характерно сочетание византийского комниновского стиля и отдельных черт, близких южнославянской живописи. Но сами комниновские приемы письма иные, чем у Луки. По ровному, светлому, розовато-охристому санкирю лика Матфея размашисто и быстро брошены белильные движки, резкие, контрастные, не связанные с определенной жесткой линейной формой. Они освещают мерцающими бликами света не только его лицо, но и разметавшиеся волосы, и волнистую бороду. Они образуют подвижную живописную ткань, наполняют экспрессией цветовой строй, создают ощущение внутренней взволнованности образа. Энергия, ударность этих белильных светов контрастирует с однообразным спокойным санкирем, наложенным плоско и ровно,

почти без цветовых градаций, без ощущения формы, которая создается не красочными тональными вариациями, а только световыми белильными вспышками. В письме лица почти совсем не применяется зеленая и красная краска. Общая цветовая интонация письма лика Матфея — равномерная, монотонная, что вполне согласуется с манерой наложения красок, плоскостность которой нарушена лишь белильными движениями, имеющими выпуклую, ощутимую фактуру. В самой же красочной поверхности лица, исключая верхний крошащийся слой белильных светов, нет никакой цветовой звучности, смелости в строении формы, никакой свободы красочной лепки; лишь световые вспышки призваны вызывать к жизни инертную материю — подход, характерный для многих памятников позднекомниновской эпохи⁹. Все в письме лица Матфея выдержано в определенных нормах комниновского стиля, иных, чем в миниатюре с Лукой, но столь же традиционных. Косвенное стилистическое сходство обоих ликов — в использовании художественного метода поздней комниновской эпохи, но не столичного, а периферийного его варианта.

Кроме того, как и в образе Луки, в облике Матфея заметны отдельные черты, близкие южнославянской живописи. У него характерное широкое славянское лицо, в отличие от узких греческих лиц всех других евангелистов. Такой тип лица, как у Матфея, часто на протяжении веков встречается в сербских и македонских фресках и иконах¹⁰. Особенно характерными для образов южнославянской живописи были точно такие, как у Матфея, борода и волосы, разметававшиеся, естественные, всегда с серебристой сединой у старцев. Балканские мастера любили изображать их всего более в XIII и XIV вв., но и в конце XII в., например в Курбинове¹¹, головы святых иногда увенчаны подобной же большой беспокойной копной волос. Таких причесок, вдохновенно-небрежных, с поразительной натуральностью переданных, не знало русское искусство (за исключением росписей Ковалева, исполненных сербскими же мастерами).

При всем различии Матфея и Луки, между ними есть некая общность. Это печать вкусов одной художественной эпохи — позднекомниновской. Можно выявить и несходство приемов письма их ликов, и разнообразие художественных ориентиров мастера, и даже приблизительный круг знакомых ему образцов. Однако за всем этим стоят единые принципы позднекомниновского стиля, очевидные даже в самых индивидуальных и темпераментных образцах.

Иной круг ассоциаций вызывает письмо лика евангелиста Марка. Его образ и манера исполнения кажутся рожденными в другой художественной атмосфере. В живописном почерке мастера нет почти ничего от привычных комниновских принципов. Напротив, много общего с искусством XIII в.

Лицо Марка написано более мягко, чем в двух других миниатюрах. Форма строится менее резко и чеканно, чем в миниатюре с Лукой. Скругленная и естественная, она вылеплена текучей краской, полной нюансов и переходов, а не контрастными сопоставлениями крупных масс, резко обнажающими ее структурный костяк, как у Луки. Краски для письма лица Марка использованы те же, что в других миниатюрах, но их интенсивность, соотношение и манера наложения изменены, поэтому общая цветовая интонация получается иная. Нет больших зеленых теней, как у Луки, зелень использована очень немного, лишь в тенях, осторожно и деликатно. Зато коричневый крошащийся слой — активнее,

чем у Луки, где он заглушается широкими слоями зелени, и естественнее, чем у Матфея, где он стелется слишком плоско и ровно и имеет блеклый, не телесный оттенок. В письме этого лица мастер охотно использует белильные движения, лежащие непринужденно, отвечающие пластическим закономерностям освещенного объема. Они придают форме выпуклость, цветовому строю — облегченность и светлонность, внутреннему акценту — температурность. Между тем в карнации Луки белила не используются почти совсем, а в письме лица Матфея движения, слишком контрастные, условные по отношению к карнации, наделенные значительностью символа, имеют характер по-комниновски схематичного приема. Приглушеннее применяется в лице Марка и красный цвет. Он менее ярок, чем в миниатюре с Лукой, он перемежается иногда с белильными движениями и легко трогает поверхность листа. Вся красочная структура письма этой головы — более гармоничная и смягченная, чем у Луки, более полнокровная и классически законченная, чем у Матфея.

Манера наложения красочных слоев в письме лица Марка свободнее, чем в двух предыдущих миниатюрах. Краска наносится небольшими мазками, а не тяжелыми плотными слоями, как у Луки, часто смешивается с соседними цветами, создавая промежуточные полутона. Живописная ткань как бы соткана из подвижных цветовых ячеек. В ней нет жесткой традиционности приемов письма, нет отрететированной последовательности наложения красочных слоев, нет ни малейшего живописного стандарта. Краски кладутся, кажется, почти импровизированно. Соприкосновение их создает замечательную красочную сплавленность (но не плавь, более того, этот прием противоположен плавии, так как сохраняется цветность, фактурность и выделенность мазка).

Вибрация мазка и самой красочной фактуры — чуткая и гибкая. Она соответствует пластическим закономерностям формы — краска лепит объем. Вся его сложная, тяжелая масса создана мастерским пониманием цветовых переливов. Внешнее движение кисти подчиняется внутреннему состоянию образа. Для большей выразительности мастер дает асимметрию губ и достигает ее беглой и точной намеченностью единственного красочного мазка. Краска — главное художественное средство в руках мастера. Он наделяет ее усиленной цветовой, фактурной и ритмической выразительностью. Используя только ее, он и создает форму, и добивается нужного ему психологического акцента. Манера его письма необычно индивидуальна. Она строится на чисто живописном художественном видении.

В основе ее — принцип художественного стиля, восходящий к эллинистическим традициям, получивший классическое воплощение в византийском искусстве Македонской эпохи и позже еще раз оживший в памятниках Палеологовского Ренессанса. Конечно, не столь далекими образцами, как византийские произведения X в., вдохновлялся южнорусский миниатюрист. Такая классическая красочная структура не забылась после X в., а имела долгую преемственность и иногда использовалась в периоды совсем иных художественных норм. Быть может, так воскресла она и в южнорусских миниатюрах раннего XIII в. Но можно отметить также, что эта живописная манера становилась уже все более характерной для времени, а не была редким исключением и что живописный стиль начал складываться уже в первой половине XIII в., еще во

времена Латинской империи. Можно даже сказать, что в письме лика Марка нет ничего от привычного комниновского стиля, ни в его константинопольском, ни в южнославянском или русском, ни в восточнохристианском его вариантах.

Сходные приемы — и в миниатюре с изображением Иоанна. Правда, сохранилась она плохо и имеет не только осыпи, но и немалую стертость красочного слоя. Но, несмотря на это, видно, что лепка головы евангелиста была пластическая, цветная. В основе — тот же живописный принцип, что и у Марка. Письмо этих двух лиц — не случайная проба почерка мастера, так как в стиле его есть и другие подобные черты, кажущиеся близкими живописи уже Палеологовской эпохи.

ил. 141а

Письмо фигур евангелистов, их одежд, архитектурных фонов — еще более свободное, подвижное, с еще более обновленными приемами, чем манера исполнения голов и лиц (ил. 137, 138, особенно 139). Черты, свойственные новому стилю XIII в., в нем преобладают над старыми комниновскими, однако те и другие применяются одновременно, и создается любопытное переплетение разноречивых художественных приемов. Самый характерный для них (кроме фигуры евангелиста Марка) — возвращение после комниновской одухотворенной бестелесности к тяжести, к фактуре, объему, к интенсивному цвету, к осязательности форм. Образы обретают конкретность, предметы — плоть, художественные приемы — самостоятельную значимость.

Тяжелые, пышные одежды евангелистов (кроме Марка) закручиваются многочисленными драпировками, прописанными ярко-белыми пробелами. Сеть пробелов — богатая и сложная. Большие, мелкие и мельчайшие, они образуют подвижную шумную стихию, имеющую мало общего с жесткой, изощренной, традиционной системой высветлений в памятниках византийского круга комниновской эпохи.

Их чрезмерно много. Кроме того, они плотны, весомы и случайны по своим формам, так как не имеют законного для пробелов строения с расширением и постепенным ослаблением силы их света, т. е. широты пробеленной полосы (см. особенно Луку). Они не облегчают форму, не распластывают, не дематериализуют ее, как это было в XI–XII вв., а напротив, делают ее более грузной, придают ей дополнительный вес, выявляют все мельчайшие детали ее строения. Наделение их не только светоносной и экспрессивной силой, но и почти материальной убедительностью, превращение их из луча, из вспышки в часть материи — все это черты отнюдь не комниновского, а нового искусства, ищущего большей предметности и определенности.

Подобная система пробелов использовалась в ряде византийских фресок конца XII в.¹² Однако мастера их были склонны к большей вычурности и изысканности. Вся сеть линий и светов под их кистью становилась ломкой и прихотливой. У галицко-волынского миниатюриста она, при всем сходстве внешних форм с искусством такого круга, сделалась более огрубленной и вещественной.

Автор галицко-волынских миниатюр был наделен повышенным чувством формы и владел искусством пластической передачи материи. Фигуры у него — объемные, формы — наполненные, материя — плотная. Ощущение ее — не условное, а вполне чувственное. Передача ее — не схематичная, не облегченно-рас-

пластичная, а полновесная, сочно и густо вылепленная краской. В письме мастера нет почти ничего плоскостного. Все круглится, лепится, течет, все стремится к пластической исчерпанности.

Новизна такого художественного видения несомненна. Этот живописный пластический метод не был характерен ни для византийской позднекомниновской живописи, ни для русского искусства конца XII и начала XIII в. Даже самые живописные ее создания, например фрески Дмитровского собора во Владимире, не выходят за границы комниновских художественных норм и имеют мало общего с тем широким и стихийным, поначалу утрированным пластическим чутьем, которое явило новое византийское искусство XIII в. и подобие которого мы видим в маленьких миниатюрах, созданных в Галицко-Волынской земле. Интересно, что такие художественные приемы и стиль, более того — такое мироощущение, не живут далее в русской живописи, в том числе миниатюре XIII в. В этот период татарского ига она теряет чувство пластической выразительности, полноты и естественности форм и основывается на других стилистических законах: плоскостности и локальной красочности. Миниатюры галицко-волынской рукописи являются редкими произведениями, отразившими на русской почве классические основы византийского художественного языка. Наполненность формы, соразмерность ее массы и тяжести с реальным — это черты стиля новой, еще предпалеологовской эпохи XIII в., рано почерпнутые южнорусским искусством.

Такая же обновленность письма — и в цветовом строе этих миниатюр. Краски их — яркие и плотные, тона — нарядные и тяжелые, общая гамма — открытая и громкая. Легких оттенков, промежуточных цветовых градаций почти нет. Все цвета настойчивые и концентрированные, сочетания их смелые, часто неожиданные по своей малой согласованности и всякому отсутствию тональности. Эта сгущенная, откровенная цветность — черта нового искусства XIII в. Она необычайно контрастна и насыщена по сравнению с колоритом живописи и предшествующей комниновской эпохи, и последующей палеологовской.

Колорит галицко-волыньских миниатюр имеет некоторое сходство с южнославянской живописью, мастера которой любили похожую цветовую гамму — яркую и в то же время сложную, лишенную какого-либо упрощенного схематизма. Русская живопись в XIII в. тоже становилась все более цветной. Однако красочность русских икон и миниатюр XIII в. — иная, чем в южнославянской живописи, — более однозначная, создающая крупные однотонные декоративные пятна.

В красочной гамме галицко-волыньских миниатюр есть деталь, сближающая ее с живописью византийского мира и отличающая ее от искусства Руси. Цвет в них не стелется ровной гладью, а имеет постепенные усиления и спады в пределах одного тона. Например, лиловый плащ Луки высветляется, обрисовывается не только пробелами, но и более темными и густыми лиловыми же оттенками. К ним иногда добавляется голубой и зеленоватый цвета, что создает несколько вариаций в переливающейся лиловой гамме. Мастер пытается подчинить их пластике, строению формы, т. е. степени ее освещенности. Цветовые модуляции ставятся в зависимость от света, как бы приобретают светонесущую энергию. Впрочем, мастер не доводит этот метод цветового построения

ния пластики до завершенности. Он сочетает его с привычным русским пониманием цвета, плоскостным, декоративным, не несущим важных пластических функций. Зеленый плащ Матфея автор пытается затенить оттенками зеленого же тона, выделить его объем темно-зелеными тенями. Однако тут же рядом заполняет его другим, совершенно плоским коричневым цветом. Вся левая часть плаща в результате оказывается коричневой, переходящей к середине в зеленый. Вновь здесь мы встречаемся с распространенным способом выявления, а по существу нивелирования объема разноцветными контрастными плоскостями. Такое сосуществование совершенно разных художественных принципов приводит к невыдержанности некоторых деталей письма. Однако знаменательно желание мастера обновить привычную стилистическую манеру, найти новые, более пластические способы передачи цвета и материи. Такие оттенения и наращивания цвета в границах одного красочного пятна служат для обрисовки, уточнения формы, напоминают вибрацию цвета под действием освещения, образуют своеобразную «цветотень», хотя и далекую от законов светотени, однако свидетельствующую о размышлениях мастера над строением формы, над эффектом иллюзорности.

Использование «цветотени» в византийском искусстве было редким и означало индивидуальное осмысление живописной формы, не связанное с законами идеально найденной, ставшей канонической художественной структуры. Желание создать цветовую тональную градацию, соответствующую строению пластики в зависимости от степени освещенности, выходило за границы понятий строго условного стиля, было попыткой приближения к миру чувственного и нестереотипного.

Стремление лепить форму цветом, варьировать цветовые оттенки в пределах одной тональности принадлежит художественной культуре совсем иной, чем на Руси; различие — не только в живописном методе, но в мироощущении. Русское искусство этой эпохи предпочитало либо плоскостность фигур и композиций, где цвет, хотя бы даже очень яркий и чистый, никак не связан с законами формы¹³, либо письмо более тонкое, построенное на мерных плавях и идущее из комниновской Византии, письмо почти пластическое, но столь спокойное, строгое и точное, что кажется лишенным какого-либо оттенка личного художественного почерка¹⁴. В основе того и другого стиля русской живописи лежит крайняя обобщенность, стремление приблизиться к идеальному, к абсолюту.

Стремление мастера галицко-волынских миниатюр уточнить строение форм цветовыми модуляциями порождено иными художественными и смысловыми представлениями, стремящимися обособить, конкретизировать форму, образ, выделить их из бесконечного, из абсолюта, а не слить с ним. Здесь уже не тяготение к идеальному, а интерес к данному и конкретному, постигнутому сейчас, а не постигаемому вечно, как общо по своим идеям это конкретное бы ни было.

Разницу этих двух художественных представлений можно видеть в христианском искусстве, как западном, так и византийском на разных его этапах. В нем преобладало то крайне общее, неоспоримое, идеальное — византийский стиль VI в. или первой половины (второй четверти) XI в., европейский романский стиль, то более конкретное, чувственное или натуральное — византийская живопись X в., XIII в., европейская готика. Второе начало всегда было свя-

зано с большим или меньшим возрождением классики. Интересно, что зрелое палеологовское искусство утрачивает интерес к конкретизированию образа и художественной системы и вновь стремится к обновленному по сравнению с предшествующей эпохой, но такому же идеальному абсолюту. Русскому же искусству в целом ничего подобного свойственно не было. Оно держалось хотя и претворенных по-разному, но всегда идеальных понятий и обычно использовало обобщенные художественные формы. Тем более интересна приверженность стиля южнорусских миниатюр раннего XIII в. как к классическим понятиям, так и к атмосфере поисков, ощутимой в византийском искусстве предпалеологовской эпохи.

Более активный, чем в комниновский период, дух искусства XIII в. ощущается не только в отдельных приемах письма галицко-вольнских миниатюр, но и в самой манере работы их мастера, как будто не скрывающего процесса создания форм, иногда торопливо оставляющего их переделанными. Стремительность почерка мастера более всего чувствуется в миниатюре с Марком: в его облике, позе, прорисовке одежд. И вместе с тем именно в этом образе наиболее заметно сочетание старых, комниновских, и новых художественных приемов. Одежды Марка написаны условно, расчерчены штрихами и пробелами с привычной для комниновской эпохи схематичной орнаментальной декоративностью. Они лишены пластического чувства, столь заметного в других миниатюрах этой рукописи. Однако именно изображение Марка — самое уверенное и свободное из всех по манере исполнения. Широта, непринужденность письма его фигуры и одежд далеки от схем и условностей недавнего комниновского искусства. Поверх лилового хитона и розового с голубоватыми тенями плаща Марка проложены легчайшие быстрые пробела, разлетающиеся по всем одеждам сразу, вне зависимости от цветовых пятен и пластических объемов, объединяющие их все в единое пятно и форму. Такой прием означает господство плоскостного, условного художественного языка, отказ от ощутимости самоценного объема. Он близок законам искусства комниновского периода. Более того, его напряженная условность превышает даже комниновские нормы. Он создает столь полную одухотворенную бесплотность фигуры, что почти граничит с утратой чувства архитектоники, всегда почитавшейся в византийском искусстве, и приближается к абстрактности стиля романского искусства.

Эта же миниатюра с евангелистом Марком — самая светлая и нежная по цвету среди всех других изображений рукописи. Красочная гамма ее строится на чередовании и переплетении легких оттенков — светло-лиловых, розовых, голубоватых и пепельных. В ней совсем нет контрастности тонов, ощутимых во всех других миниатюрах, где гораздо заметнее возвращение к активной, несколько утяжеленной цветности, характерной для живописи XIII в. В колорите миниатюры с Марком есть чисто комниновская прозрачность, утонченность и сплавленность. И однако именно в той же миниатюре — самая решительная манера письма лица, строящаяся на законах пластической лепки. Именно у Марка — самый крутой разворот фигуры, порывистость всего внешнего облика, повышенная динамика, создающая экспрессивную выразительность.

Итак, художественная манера галицко-вольнского миниатюриста изобилует традиционными приемами, новыми вкусами и инициативными поисками.

Прежде чем пытаться найти более точные истоки письма южнорусского мастера, сгруппируем особенности его живописного почерка.

С наследством культуры комниновской эпохи могут быть связаны следующие черты стиля этих миниатюр: письмо лиц Луки и Матфея; цветовая гамма миниатюры с Марком; невесомость и декоративность золотой поверхности предметов обстановки, формы которых развернуты на плоскости листа и гладко, наподобие ковра, испещрены орнаментом; наконец, величолепие интерьеров, парадность настроения этих маленьких живописных листов, их роскошь, столь характерная для миниатюр комниновского времени.

Еще больше приемов письма этих миниатюр может быть сопоставлено с принципами предпалеологовского искусства XIII в. Среди них — утяжеление многих художественных средств, большая их наглядность и вещественность. Предметы, детали, кажется, даже сама фактура приобретают весомость. Почти во всем подчеркивается массив и объемное строение. Лица Марка и Иоанна написаны со зрелым пластическим чутьем. Одежды всех евангелистов (кроме Марка) созданы с ощущением грузности складок материи. Пробега, утратившие световую бесплотность, уподоблены реально ощутимой и нагроможденной ткани. Пластическая лепка и осознание тяжести форм становятся важными чертами стиля. Подобная же настроенность — и в красочной системе миниатюр (кроме Марка), с их сгущенными, яркими и отнюдь не всегда согласованными тонами. Стремление выявить пластические закономерности объема проявляется даже в цветовом строе и создает оригинальную попытку «цветотени». Художественные приемы приобретают усиленность и наглядность. Стиль как бы овеществляется, теряет идеальный покой соразмерности. Со вкусами предпалеологовской культуры XIII в. связаны и многократно подчеркиваемая ракурсность предметов, и попытка выявления пространства. Архитектура и предметы обстановки представлены в разнообразных поворотах, далеких и от ритмичного фасового строения, и от единообразия обратной перспективы. Кажется, мастер хочет показать их части в наиболее выигрышном положении. Более того, он стремится достичь подобия реальности, он разворачивает на своих миниатюрах кресла, табуреты, столы и тумбы так, чтобы линии и поверхность их как можно убедительнее сокращались и расширялись в пространстве, а не просто на плоскости листа. Он по-прежнему строит предметы по условным законам, не связанным с общим миром, и при этом часто весьма остроумен в поисках. Табуреты его поражают своей простотой, грубоватой убедительностью и близостью к быту¹⁵. Велумы на его миниатюрах отличаются от велумов и в византийской комниновской, и в русской живописи, чисто декоративных, нематериальных, уподобленных венчающим живописное поле полосам. У галицко-волынского мастера они выглядят как красиво задрапированные полотна, перевязанные узлами и повисающие в воздухе от тяжести. Обилие предметов, стремление с их помощью организовать пространство, а не оставлять его в виде идеального абстрактного фона, — говорят о новых вкусах времени.

Они же проявляются в движении, ощущаемом не только как черта внешнего облика миниатюр, но как внутренняя сущность всего художественного строя. Мотив движения, во всем подчеркиваемый мастером, служил важней-

шим доводом при ошибочной датировке рукописи гораздо более поздним временем: концом XIII — началом XIV в., временем сложившегося Палеологовского Ренессанса¹⁶.

ил. 142,
143а, б

Однако этот мотив известен в живописи первой трети XIII в., особенно в миниатюрах. По происхождению своему он являлся отголоском стиля позднекомниновского маньеризма; в искусстве этого времени он приобрел повышенную акцентированность, даже утрированность¹⁷. Между тем и палеография, и общий стилистический разбор письма миниатюр подтверждают, что рукопись создана в период раннего XIII в. Эту датировку обосновывает и ее орнамент¹⁸.

Разыскивая художественные аналогии к такой особенности стиля наших миниатюр, как подчеркнутые движения, мы приходим к живописи двух разных регионов — византийского круга в ее разнообразных вариантах (особенно на территории Македонии) и Германии позднего XII в. Речь идет не об общем стилистическом родстве галицко-волынских миниатюр с македонским или тем более с германским искусством, а лишь о частной, но важной черте их стиля, о повышенном интересе их мастеров к внешнему и внутреннему пафосу. В каждом из национальных искусств это проявилось с разной интонацией и направленностью — с тонкой одухотворенностью и изяществом у греческих и южнославянских мастеров, с манерной и острой стилизованностью у германцев, с темпераментным, стихийным осознанием если не чувственности, то иллюзорности форм у галицко-волынского миниатюриста. Несмотря на всю разнородность этих произведений, нельзя не выделить некую их общность и, главное, сходство их положения в эволюции стиля каждой из этих школ.

Проследим эту общность с точки зрения возможности различных художественных взаимодействий.

У Галицко-Волинской Руси конца XII — первой половины XIII в. было больше жизненных контактов с Польшей, Венгрией, германскими землями, Чехией, Моравией, чем с Македонией и даже Византией. Общение галицко-волынских городов с их соседями, государствами Западной Европы, особенно Польшей и Венгрией, было практически постоянным¹⁹, либо путем династических браков, либо ценой нередких войн. Связи южнорусских областей с Византией, Македонией и Сербией тоже были, но проследить их по источникам трудно²⁰. Между тем стилистические связи галицко-волынских миниатюр с позднекомниновским искусством совершенно очевидны. Стилистическое же сходство их с западным позднероманским искусством может улавливаться только в единичных приемах, но никак не в общем строе образа и письма. Подытожим особенности стиля галицко-волынских миниатюр, сходные как с византийским, так и с романским искусством конца XII — начала XIII в., чтобы уточнить меру их взаимодействия.

Галицко-волынского миниатюриста сближает с греческими и македонскими мастерами понимание некоторых принципов письма. В их работах сходны не столько окончательные образы или конкретные манеры исполнения, сколько самые общие основы владения формой и соотношение старой художественной традиции с живописными новшествами времени. Галицко-волынский миниатюрист использует тот же, что в позднекомниновской живописи, прием контрастной пластической лепки, застылой в своей определенности, резко обна-

жающей структуру объемов (лицо Луки); он так же драпирует одежды сложными вычурными складками и наделяет пробела повышенной световой энергией; любит красочную сплавленность, перетекание тонов, вылепляющее объем; обращается к особой цветности, многозвучной, однако слаженной, лишенной примитивного восточного схематизма, хранящей отголоски классических традиций; создаваемые им образы, более того — весь его художественный строй классичны в широком смысле этого слова. Ощущение классического — в самом понимании формы, в способе овладения ею, в ощущении пластической ее структуры, в попытке обнаружения ее цветом, в осознании не только декоративной, но и пластической роли цвета, в стремлении к конкретизации, к конечному в образе и форме вместо растворения их в бесконечном. Оно проявляется во всем, от способа художественного созерцания до деталей письма. В галицко-волыньских миниатюрах это чутье к классическому сочетается со славянской темой, ощущающейся и в славянских внешних обликах (Матфей), и в самом характере письма, его размашистости и широте.

Кроме того, в галицко-волыньских миниатюрах есть конкретные детали, общие с балканским искусством: типы ликов евангелистов (лик Луки сходен с обликами во фресках Курбинова; лик Матфея — достаточно распространенный тип в южнославянских фресках XIII в.; кивории на витых колонках²¹, похожие на архитектурные фоны в македонской и сербской живописи; длинные белые свитки, полупрозрачно написанные и легко, чуть манерно переброшенные через пюпитры (как в миниатюре с Лукой)²²; зигзагообразный орнамент с разноцветными ячейками, имитирующий мраморную поверхность (как в миниатюре с Матфеем), точно такой, каким сербские и македонские мастера украшали купола и стены своих архитектурных фонов²³. Южнославянскими деталями изобилует и орнамент Галицко-Волынского евангелия²⁴.

Вместе с тем в стиле галицко-волыньских миниатюр можно проследить приемы и детали, специфические для западной художественной среды. Бесспорно, говорить о тесном сходстве галицко-волыньских миниатюр с германскими невозможно. Интерес южнорусского мастера к живописи его западных соседей не шел дальше частных художественных впечатлений и усвоения некоторых случайных деталей. Однако и они контрастируют с нормами византийской художественной системы, с ее соразмерным строением, со всем ее урегулированным строем, облагороженным классическими традициями. Они нарушают правильность пропорций, гармонию цветовых, ритмических и объемных соотношений, распространенных в византийском искусстве. Своей внезапностью, полной условностью и напряженной выразительностью эти приемы заставляют вспомнить романскую миниатюру. Таковы пробела в одеждах Марка, летящие, прописанные поверх всех форм, более условные, чем было принято в искусстве византийского круга. Этот принцип придает формам отвлеченность и экспрессию одновременно, что свойственно романскому искусству; в искусстве же византийского круга пробела, при всей их схематичности, были более органичны и играли роль конструктивного и светового фактора.

Возможно, именно из романских миниатюр пришли и поблотившиеся галицко-волыньскому мастеру тонкие, вытянутые колонки, поддерживающие балдахинные своды во всех его композициях²⁵. Их стремительный вертикализм,

легкость и декоративность лишены каких бы то ни было тектонических функций, обычно присутствующих в архитектурных фонах живописи византийского круга. Быть может, из романских миниатюр заимствован и островерхий купол, лежащий на затейливо изогнутом архивольте в правой кулисе у евангелиста Луки. Эта архитектурная деталь образует своеобразную, в русской живописи почти не встречающуюся композицию²⁶, отдаленно напоминающую трехлопастные стрельчатые декоративные арки, известные в романской живописи²⁷. Русский мастер лишь несколько перекомпоновал их, лишил их открытого, взлетающего движения вверх и снабдил их привычной, спокойно членившей пространство горизонталью, расположив по ней два боковых крыла арки. С убранством романских миниатюр сходны и некоторые мелкие детали архитектурных украшений, например капители колонн²⁸.

Ассоциации с позднероманскими миниатюрами Германии вызывает и рисунок драпировок одежд евангелистов (Лука), усложненных, бессистемных, лишенных византийского архитектонизма, рассыпающихся бесконечными прихотливыми складками. Подчеркивание мастером их тяжести и материальности сродни вкусам византийской живописи XIII в. Однако их структура, дробные их очертания вызывают в памяти германские миниатюры конца XII — начала XIII в., находящиеся под значительным византийским влиянием. Это своеобразное смешение поздней романской манеры с византийскими элементами образует в западноевропейском искусстве особый стиль²⁹, утонченный, манерный, с извивающимися ломаными линиями, со слишком сложным, но всегда элегантным рисунком, с причудливыми контурами, с подчеркнутой взволнованностью — так называемый *Zackenstil*, стиль отживающего романского искусства, стиль, предшествовавший западной готике и распространенный главным образом в германской живописи. Наибольшее признание он получил у миниатюристов Северной Германии³⁰, соседствующих с Польшей и Венгрией, в свою очередь тесно и постоянно связанных с Южной Русью. Однако это только проблематичная возможность связи, далекой и опосредованной. Стиль этот был достаточно широко распространен и в Южной Германии³¹, в Баварии, Швабии, в землях, лежащих по Дунаю и уже, безусловно, имевших непосредственные контакты с Южной Русью. Среди позднероманских миниатюр, созданных в этих краях, можно найти немало аналогий³² к изображениям в нашей галицко-волинской рукописи, способных объяснить и редкую для русского искусства перегруженность беспокойными драпировками, и все те отдельные романские приемы, которые воспринял южнорусский мастер. Несомненно, что все эти аналогии — только косвенные, что ни одна из них не может быть принята ни за образец, ни даже за отдаленный прототип галицко-волинских миниатюр. Речь идет лишь о самом факте художественного общения, которое не могло не быть между южнорусским и западноевропейским художественным миром³³.

Как мы видели, подвижность форм в миниатюрах Галицко-Волинского евангелия находит параллели и в византийском позднекомниновском искусстве, особенно на территории Македонии³⁴, и в позднероманской живописи, особенно в Германии. Трудно решить, почерпнул ли южнорусский мастер знание такой живописной системы в результате общения с какой-либо иноземной художественной средой, или же сходство его стиля с аналогичными стилисти-

ческими направлениями в живописи других стран объясняется лишь параллельностью путей развития (последнее вполне вероятно). Исторических сведений для решения этого вопроса нет. Но стилистический анализ позволяет отметить адекватность отдельных приемов письма галицко-волынских миниатюр некоему стилистическому явлению, существовавшему в византийском и западном художественном мире одновременно в конце XII — начале XIII в. Живопись этого краткого стилистического этапа, с ее внутренней камерностью и внешней вычурностью, можно назвать маньеристической. Отголоски ее вкуса очевидны в миниатюрах Галицко-Волынского евангелия.

Видимо, не случайно эта необычная живописная манера возникла в столь разных искусствах, как позднекомниновское и германское на сходном этапе их развития. И там, и там это был период конца большого стиля, комниновского — в искусстве византийского круга, романского — в Западной Европе. И там, и там это был короткий, промежуточный этап. И там, и там это было преддверие новой большой художественной эпохи, палеологовской — в странах византийского круга, готической — в Западной Европе. Кроме того, это было время неизбежно тесных контактов между византийским и западным миром, время завоевания византийского государства крестоносцами и Латинской империи. Происходит смешение чужеродных стилей: романского и византийского в Европе, византийского и романского — в Византии. И там, и там в этот своеобразный стилистический конгломерат вплетаются черты письма, предвещающего новое искусство. В Германии — это элементы проникающей из Франции готики. В живописи Византии и южных славян — это свойства нового искусства первой половины XIII в., которое можно назвать «предпалеологовским». Возможно, что в каких-то произведениях византийских, македонских или западных мастеров автор галицко-волынских миниатюр уловил черты этого особого стиля, называемого «маньеристическим», и использовал с большим темпераментом и непосредственностью.

Однако понятием «маньеризм» не определяется стиль миниатюр нашей рукописи. С ним соотносится лишь одна особенность их письма — повышенная подвижность всего их художественного строя. Стиль же в целом определяется сочетанием черт позднекомниновского искусства и свойств нового искусства XIII в., при явном преобладании последних.

Похуже оживление стиля обнаруживают миниатюры ряда греческих рукописей раннего XIII в. (ил. 142, 143а, б)³⁵. Сколько-нибудь оформившихся признаков новой манеры, полностью ушедшей от комниновских понятий, в них еще нет, но во всей их художественной структуре ощущается брожение. Однако большая свобода и экспрессивность их письма еще не разрушают художественный строй XII в. Стиль миниатюр Галицко-Волынского евангелия кажется более настойчивым в своей новизне.

Такое же соотношение между живописью локальных центров византийского круга и Константинополя сохраняется, как известно, вплоть до последней трети XIII в. Основное искусство XIII в. — это искусство местных центров, а отнюдь не столичное, как почти всегда до тех пор было в Византийской империи. Лишь в позднем XIII в. вновь в столице возникает завершенная художественная система — палеологовская. И подобно тому, как палеологовский стиль — сугубо

столичное явление, предпалеологовская живопись XIII в. создавалась в основном не в столице, хотя нередко, возможно, именно столичными мастерами.

Интересно, что почти все произведения наиболее свободного живописного направления комниновского искусства второй половины и особенно конца XII в. были созданы не в самом Константинополе, а на почве различных национальных искусств (Македония, Русь, Кипр, Афон, Италия). Многие фрески, иконы, миниатюры конца XII в., возникшие на местах и исполненные в целом в стиле позднекомниновской эпохи, тем не менее выходят за границы столичных комниновских норм. Среди них — и ряд русских, особенно новгородских произведений типа Аркажей и Нередицы. В основе манеры их исполнения — комниновская линейная стилизация, приводящая к скупой и емкой условности. Выразительность их обострена, белильные света — внезапны и пронзительны, их внешний вид и все их резкие и сжатые приемы полны сильной подчеркнутой экспрессии. Именно это искусство позднего XII в., рожденное не в центре, а на византийских окраинах, создало одни из самых могучих, строгих и духовно емких образов, далеких от соразмерного идеала классической комниновской эпохи второй половины XI — первой половины XII в. И напряженный аскетический смысл, и динамический стиль этой живописи сильно отличаются от традиционного классического направления позднекомниновского искусства, к которому принадлежат, например, фрески Дмитровского собора во Владимире. Правда, можно предположить, что искусство этого динамического типа, во всех его вариантах, и более экспрессивном, и маньеристическом, было тоже рождено в столичных художественных кругах и затем необычайно широко распространилось по миру. Однако возможно и другое понимание: феномен такого искусства объясним именно его нестоличностью.

Галицко-волынские миниатюры, возникшие в первых десятилетиях XIII в. на окраине византийского художественного мира, тем не менее полны новых приемов, многие из которых станут весьма важными в дальнейшем, допалеологовском и уже собственно раннепалеологовском искусстве XIII в. Мы имеем в виду, конечно, не черты определившегося палеологовского стиля начала XIV в. и даже не ранние, но уже отчетливые его формы 70–80-х гг. XIII в., которые заключают в себе все возможности последующего развития, — к ним миниатюры Галицко-Волынского евангелия не имеют отношения, ибо письмо их наполнено еще навыками позднекомниновской манеры. Речь идет о такой фазе развития живописи византийского круга, когда новые стилевые элементы еще столь разрозненны, что не создают сколько-нибудь завершенной художественной системы нового типа, но уже столь многочисленны и активны, что лишают смысла старый комниновский строй. О Демус находит эти первые признаки палеологовского стиля в живописи 40-х гг. XIII в.³⁶ Миниатюры Галицко-Волынского евангелия могут отодвинуть эту дату к 30-м гг. XIII в.

Галицко-волынская рукопись приобретает особый смысл для истории русской культуры. Ее миниатюры говорят о большом оживлении в искусстве Древней Руси в начале XIII в., в период до монгольского нашествия. Они свидетельствуют о начале процесса, аналогичного одновременному процессу в византийской живописи, приведшему к новому классическому искусству XIII в., а затем к Палеологовскому Ренессансу.

Русская живопись XIII в. в дальнейшем не продолжила этих традиций. Значительное ослабление контактов с византийским миром, отсутствие благоприятной атмосферы и интенсивной жизни внутри страны направили ее по иному пути. В ней появился стиль менее сложный, с решительным и тяжелым письмом, с яркой, плоской декоративностью, с отпечатком простонародных вкусов. Это было иное мироощущение. Внутренняя углубленность образа, постепенность его раскрытия сменяются его односложностью и быстрой доходчивостью. Вместо образа богослова-интеллектуала во второй половине XIII в. стал доминировать образ, наделенный властной силой. Вместо пластического осознания формы, вместо ее наполненной, почти осязаемой плоти русская живопись XIII в. обращается к распластыванию формы, к абстрагированию и декоративному упрощению ее. Подвижность сменяется полной статичностью, взволнованность — отрешенностью, или неким идеальным, недоступным личному чувству безмолвием, экспрессия — безучастностью. Архитектурные кулисы заменяются гладкими цветными фонами, уничтожающими ощущение среды или какого-либо пространства. Живопись становится более простой и суровой, теряет сходство с культурой классического мира, приобретает и сутью своей, и внешними формами к восточнохристианскому искусству. Процесс этот в русской живописи XIII в. протекал повсеместно и в новгородских краях³⁷, и в южных областях³⁸. И лишь к началу XIV в. и в первой половине XIV в.³⁹ в русском искусстве можно проследить некоторое возобновление того живописного, более сложного художественного ощущения, которое началось на Руси в раннем XIII в. Однако в XIV в. оно было связано уже с палеологовской культурой.

В полную же меру процесс создания в русской живописи образа и художественных форм, параллельных палеологовским, произошел позже, во второй половине XIV в.

Не случайно в раннем XIII в. именно в южнорусском искусстве возникло то своеобразное направление, к которому принадлежат рассматриваемые в этой статье миниатюры, по природе своей совершенно византийское, однако с элементами западного стиля. Богатое Галицко-Волынское княжество отличалось среди русских земель обилием густо расположенных городов. Находящееся ближе, чем другие русские области, к южнославянским странам, оно представляло собой одно из связующих звеньев между Русью, с одной стороны, и южными славянами и Византией — с другой⁴⁰. Вместе с тем Галицко-Волынская Русь, лежащая на западной границе, была более, чем какая-либо русская земля, знакома с Европой, с Венгрией, Польшей, Германией, Австрией. Наконец, Дунай связывал ее с Черным морем и с государствами Запада.

Интенсивность городской жизни, как и разнообразные связи с миром обеспечили, видимо достаточно высокое, развитие галицко-волынского искусства, а также возможность поворота его в сторону византийских и общеевропейских новшеств, наметившихся в живописи целого ряда стран уже в начале XIII в.

К сожалению, сохранилось столь незначительное количество произведений галицко-волынской живописи, что мы можем лишь догадываться о характере этой местной школы исходя из великолепного качества и новаторской сущности единичных ее образцов. Фресок и икон, вышедших из галицко-волынских мастерских, почти не сохранилось. Остались только миниатюры. По-

ил. X;
129, 130

ил.
144а, б

мимо их малочисленности, они разновременны и неравноценны по качеству. Как ни странно, это либо одни из самых высоких образцов древнерусского искусства, либо чрезвычайно упрощенные. К первым, кроме миниатюр Евангелия из Государственной Третьяковской галереи, относятся две миниатюры из Хутынского служебника начала XIII в. (ГИМ, Син. 604)⁴¹. К ним же можно присоединить единственную миниатюру из «Слов Григория Двоеслова» (РНБ, собр. Погодина, № 70)⁴², возникшую позже, не ранее середины XIII в., и исполненную в доброкачественном, но уже более ординарном стиле зрелого XIII в., хранящем еще, однако, отзвуки старой, высокой домонгольской манеры конца XII — начала XIII в. Ко вторым принадлежат простоватые миниатюры в Добриловом евангелии 1164 г. (РГБ, Рум., № 103)⁴³ и миниатюры в Евангелии XIV в. из Пушкинского Дома (приобретение 1966 г.), исполненные незатейливо и размашисто. К числу художественно невысоких образцов галицко-волинских мастерских относится и единственная миниатюра в «Поучениях Ефрема Сирина» (РНБ, собр. Погодина, № 71 а), выполненная скупой, сумрачной, в крайне аскетическом вкусе XIII в.

При такой разноликости дошедших произведений галицко-волинских мастеров трудно определить черты местной школы письма. Однако некоторые его признаки все же выявляются, особенно если несколько расширить этот круг, включив в него в широком смысле южнорусские произведения, например Кодекс Гертруды XI в. или икону Свенской Богоматери XIII в. Для этих произведений характерна повышенная живописность, привязанность к ярким краскам, к несогласованным тонам, усложненная система драпировок⁴⁴, создающая или взволнованную интонацию повествования, или совсем особое, для византийского искусства в целом чуждое осознание грузности материи.

В манере письма многих из них можно проследить наличие черт романской живописи, в некоторых — в значительной степени (Кодекс Гертруды), в других — меньше; однако этот стилистический контакт существовал всегда.

Почти все произведения южнорусских мастеров обладают несомненным пластическим чутьем (кроме совершенно примитивных листов типа Евангелия XIV в. из Пушкинского Дома), довольно точным осознанием формы и обычно грамотностью ее построения. В лучших из них ощущается профессионализм и культура письма.

Среди всей сохранившейся галицко-волинской живописи к интересующей нас эпохе раннего XIII в. принадлежат миниатюры только двух рукописей — Евангелия из Государственной Третьяковской галереи и Хутынского служебника из собрания Государственного Исторического музея. И те и другие — лучшее по качеству образцы среди всех произведений этой школы. Их так мало, что говорить о ровном расцвете галицко-волинской художественной школы в домонгольский период невозможно. Однако такой отбор, совершенный временем, не случаен.

В миниатюрах Хутынского служебника нет новшеств, наполняющих письмо миниатюр Галицко-Волинского евангелия, ни красочного изобилия, ни подвижности, ни открытой живописности, ни фантастических, усложненных контуров, ни экспрессивности письма; в них нет никакого оттенка личных вкусов и сугубо индивидуальных приемов мастера. Живописный строй миниатюр Ху-

тынского служебника — ровный, традиционный, отличающийся совершенной отшлифованностью и абсолютной найденностью. По типу своему он принадлежит к комниновской художественной системе XII в., причем к одному из лучших ее вариантов, типа греческой иконы Григория Чудотворца из Эрмитажа (ил. 135а)⁴⁵ и русской иконы Николы из Новодевичьего монастыря в Государственной Третьяковской галерее (ил. 135б)⁴⁶. Ему свойственны сдержанная определенность письма, гармония неярких однотонных оттенков, тихое внутреннее свечение красок, чеканность строгих контуров, внешнее спокойствие и внутренняя сосредоточенность, особый тип одухотворенного умного лица, со сдвинутыми бровями, с пронизательным взглядом, с выражением сдержанного душевного напряжения. Спокойное благородство этого письма, глубина и чистота образа восходят к классическому комниновскому искусству, сохранявшему свои традиции на протяжении всего XII в., от михайловских мозаик начала века до дмитровских фресок конца века, совершенное без элементов того экспрессивного стиля, который стал столь распространенным в византийской живописи второй половины XII в. Эти миниатюры столь близки определенному типу византийских комниновских образцов, что их можно было бы принять за чисто греческие. У мастера их есть вкус к особой комниновской манере, классически благородной, рафинированной, даже почти чрезмерно утонченной, к той манере, при которой в письме высокого качества, артистизма и проникновения все же ощущается предел возможностей зрелого комниновского стиля.

Миниатюры двух приблизительно одновременных рукописей — Евангелия из ГТГ и Хутынского служебника, совершенно разные по направленности стилистических исканий, дают некоторое представление о характере искусства в Галицко-Волынской Руси. В первой трети XIII в. ее мастера ориентировались и на классическое, уже старинное для этого времени комниновское письмо, и на новшества в византийском искусстве своего времени.

Примечания

1. ГТГ, К—5348. Рукопись принадлежала библиотеке Синодальной типографии, № 6 (другой шифр — № 5), куда поступила, вероятно, в мае 1679 г., о чем свидетельствует запись на последнем листе Евангелия, сделанная дьяком Печатного двора Иваном Арбеневым: «сия книга евангелие великого Государя казенная, приказу книг печатного дела, подписано в нынешнем в 187 году мая в 11 день». «Скрепка» И. Арбенева имеется на отдельных листах рукописи. О дьяке И. Арбенева см. подробнее: *Покровский А. А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обзорение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ. М., 1916. С. 25 и след.
2. Датируют рукопись весьма различно — от XII до XIV в. Однако можно проследить определенную закономерность — все лингвисты и палеографы датируют рукопись ранним временем — XII или XII—XIII вв. Почти все историки искусства, лишь бегло упоминавшие о миниатюрах или орнаменте рукописи (подробных исследований о них нет), относят их к концу XIII — началу XIV в. или просто к началу XIV в. Между тем миниатюры и орнамент, безусловно,

- современны рукописи. Среди историков искусства только А. И. Некрасов датировал миниатюры XII–XIII вв. (*Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929. С. 190–191. Рис. 81–84) и В. В. Стасов относил рукопись, основываясь на ее орнаменте, к XII в. (*Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. С. 16. Табл. XLIV. № I–II). Впрочем, в трудах А. И. Некрасова наряду с такой ранней датировкой встречается и более поздняя дата, причем одновременно с ранней (*Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. Л., 1937. С. 143 — XII–XIII вв.; С. 391 и рис. 91 на С. 142 — XIII–XIV вв.). К середине XII в. рукопись относят: Срезневский П. И. (ок. 1150 г.) (*Срезневский П. И.* Древние памятники русского письма и языка X–XIV вв. СПб., 1882. Стлб. 59–60) и Е. Ф. Карский (*Карский Е. Ф.* Славянская кирилловская палеография. Л., 1928. С. 45). К XII в.: А. А. Покровский (*Покровский А. А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие. С. 36–37, 51), В. В. Стасов (*Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент...). К концу XII — началу XIII в.: А. И. Соболевский (*А. И. Соболевский.* Очерки из истории русского языка. Киев, 1884. С. 11–16; *Он же.* Лекции по истории русского языка. М., 1903. С. 13), Г. Воскресенский (*Воскресенский Г.* Древнеславянское евангелие. Евангелие от Марка. Сергиев Посад, 1894. С. 42). Миниатюры датируются XIII–XIV вв. в следующих трудах по истории изобразительных искусств: *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство...; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М, 1947. Т. 1. С. 182, 243–244 (кон. XIII в.); *Лазарев В. Н.* Искусство западнорусских княжеств. Галицко-Волынская земля // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 314–316 (нач. XIV в.); *Запаско Я. П.* Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ, 1960. С. 47. Сн. 2. К этой же поздней дате относится рукопись в составленном И. Б. Шаламановой «Предварительном списке славяно-русских рукописей XI–XIV вв., хранящихся в СССР» // Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966. С. 221, № 581. Я присоединяюсь к ранней датировке рукописи и на основании исследования ее миниатюр и орнамента отношу ее к раннему XIII в. (скорее всего, в пределах первой трети XIII в.). Такому утверждению не противоречит (а подтверждает его) мнение Н. Б. Тихомирова, считающего, что по палеографическим особенностям это Евангелие относится, несомненно, к первой половине XIII в., вероятно, ближе к началу XIII в. (по этому вопросу я консультировалась с Н. Б. Тихомировым).
3. Существует мнение о киевском происхождении языка рукописи, высказанное И. В. Ягичем в полемике с А. И. Соболевским в противовес суждению последнего о галицко-волынском происхождении этого Евангелия. См.: *Ягич И. В.* Критические заметки по истории русского языка // Сборник ОРЯС. Т. 46. № 4. СПб., 1889. С. 10–17. Однако мнение И. В. Ягича осталось в науке одиноким. Оно не подтверждается и современными исследованиями, относящими язык рукописи к галицко-волынскому наречию.
 4. Размеры миниатюр: Иоанн — 13,1×9,5 см; Матфей — 13,5×9,8; Лука — 14×9; Марк — 13,9×9,7.
 5. Например: Евангелие первой половины XII в. Британская библиотека, Burney, 19; Евангелие XII в., Патмос, монастырь св. Иоанна, cod. 274; Евангелие второй половины XII в., Афины, Национальная библиотека, cod. 93. См.: *L'art byzantin et art européen.* 9^{me} exposition du conseil d'Europe. Athènes, 1964. № 314, 315, 317.
 6. Ср. с головой апостола Петра из греческого Нового Завета середины X в. в Боллеландской библиотеке (Canon. gr. 110): *Pächt O.* Byzantine Illumination. Bodleian Picture Books. Oxford, 1952. Pl. 9 a.

7. *Николовски А.* Фреске у Курбинову 1191 г. Београд, 1961. Особенно табл. 14, 16.
8. Живописную систему, сходную с принципами восточнохристианского искусства, можно видеть, например, в миниатюрах галицко-волынского Добривола евангелия 1164 г. (РГБ, Рум. № 103).
9. Фрески церквей в Нерези, в Мирожском монастыре, в Старой Ладоге, Аркажах, Нередице, в монастыре Рабдуху на Афоне, в Аквилее, в церкви Агиос Неофитос на Кипре и др. Свод памятников этого круга и литературу см.: *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XII. internationalen Byzantinisten-Kongress. München, 1958. S. 25. В миниатюрах второй половины XII в. этот прием стилизации светов выражен слабее, чем во фресках, однако очевидна тенденция к нему мастеров-миниатюристов и общая схематизация ими разных приемов письма, в том числе и белильных движений. Интересно, что именно в миниатюрах этот прием появляется раньше, чем в других видах живописи. Например, миниатюры в греческом Новом Завете 1133 г., Афины, коллекция Канеллопулоса. *L'art byzantin et art européen...* № 313. Из рукописей второй половины XII в. особенно ярко этот прием выражен в миниатюрах греческого Евангелия второй половины XII в. в Афинской библиотеке. № 93 — *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophische-historische Klasse. Bd. 60. Abh. 2. Wien, 1917.
10. Похожий тип лица — во фресках Милешева, Сопочан, Кральевой церкви в Студенице, Старо-Нагоричино; в иконах: Евангелист Матфей, конец XIII в., Сошествие во ад и Проповедь Христа во храме, начало XIV в. — из церкви св. Климента в Охриде. *Радојичић Св.* Милешева. Београд, 1963. Табл. V; *Ђурић В. Ј.* Сопочани. Београд, 1963. Табл. XIII, XXXVII; *Ђурић В. Ј.* Icoñes de Jugoslavie. Београд, 1961. Pl. IX. № 7; XI. № 9; XIV. № 11; *Рајковић М.* The King's Church in Studenica. Београд, 1964. Pl. 51, 58; *Окунев Н.* Monumenta artis serbicae. Zagrebiae; Pragaе, 1928. Pl. 7; IV, 1931. Pl. 7; *Петковић В. R.* La peinture serbe du moyen âge. Београд, 1934. Pl. LVI, 2.
11. *Николовски А.* Фреске у Курбинову... Табл. 13.
12. Церковь св. Бессеребренников в Кастории *Ὁρλάνδος Α.* Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς. Ἀθῆναι, 1939. С. 25–60; *Πελεκаниδης Σ.* Καστοριά. I. Θεσσαλονίκη, 1953; *Χυγγopoulos Α.* Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes, 1955. P. 11, 17; *Рајковић М.* Трагом једног византиског сликара // Зборник радова САНУ, XLIV. Византолошки институт. Књ. 3. Београд, 1955. С. 209–211; *Лазарев В. Н.* Живопись XI–XII вв. в Македонии // XII Congrès international des études byzantines. Ochride, 1961. P. 129–131. Pl. 33); церковь св. Георгия в Курбинове 1191 г. (примеч. 11). Церковь Панагии тоῦ Ἀράχου в Лагудера на Кипре (1192 г.) (*Στυλιανὸς Ἀ.* Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς παναγίας τοῦ Ἀράχου. Λαγουδερά. Κύπρος. Πεπραγμένα // IX Congrès international des études byzantines (Thessalonike, 1953). Athènes, 1955. P. 459–467; *Megaw A. H. S.* Comnenian Frescoes in Cyprus // XII Congrès international des études byzantines. Ochride, 1961).
13. Миниатюры Добривола евангелия, 1164 г. (РГБ), Уваровской Кормчей, начало XIII в. (ГИМ), Евангелия Тошинича, первая половина XIII в. (РНБ), Бесед Григория Двоеслова, XIII век (РНБ). Иконы: Царские врата из с. Кривого, XIII в. (ГТГ), Георгий в житии, начало XIV в. (ГРМ) и др.
14. Иконы конца XII в. и начала XIII в.: чин с Эммануилом и двумя ангелами (ГТГ), Деисус (ГТГ), Устюжское Благовещение (ГТГ), Спас Златые Власы (Московский Кремль) и др.

15. Ср. табурет в миниатюре с Иоанном, столик и тумбу в миниатюре с Марком из рассматриваемого Евангелия с похожими предметами в миниатюрах ряда греческих рукописей, сгруппированных К. Вейцманом (*Weitzmann K. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of Latin Conquest // Gazette des Beaux-Arts, April 1944. P. 193–214*), особенно в Евангелии Афинской Национальной библиотеки, cod. 118. Между тем все миниатюры этой группы — более развитого стиля и, несомненно, более позднего происхождения, чем Галицко-Волынское евангелие. Однако возможность такой аналогии говорит об интересных новшествах стиля его миниатюр для времени начала XIII в.
16. См. примеч. 2.
17. *Buchthal H. Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Bd. 25. Berlin, 1983.*
18. Все орнаменты рукописи принадлежат к типам очень ранних узоров, встречающихся в таких формах и такой группировке в XII в. или начале XIII в. Причем одновременно в начале XIII в. в русских рукописях существовали уже иные, тератологические орнаменты, правда, на Севере, в Новгороде (типа Евангелия из РГБ, Рум. 104, конец XII — начало XIII в.). Новгородское искусство украшения рукописей в этот период раннего XIII в. развивалось быстро и оригинально. В книжном искусстве Южной Руси, видимо, дольше жили старинные формы орнаментальных узоров, восходящих к византийским и южнославянским образцам. Однако в позднем XIII — раннем XIV в., которыми раньше датировалось наше Евангелие, такие архаические орнаменты были невозможны, так как это было время расцвета тератологических композиций. Период же нарочитой архаизации орнаментов настал гораздо позже, в конце XIV в., однако это позднее возвращение к старинным орнаментальным формам типа простого плетения или всевозможных переходных мотивов от плетения к первичной тератологии породило вялые и сухие образцы. Архаические же орнаменты Галицко-Волынского евангелия имеют исконную раннюю форму. Они выполнены иногда грамотно, даже артистично, иногда — грубовато (в орнаментальном оформлении рукописи можно проследить работу по крайней мере двух мастеров), но всегда — живо, с ощущением стиля и вкусов раннего времени.
- Все узоры рукописи принадлежат к типам ранних орнаментальных форм, встречающихся в русских рукописях. Все они представляют собой вариации «старовизантийских» (по терминологии В. Н. Шепкина) и первичных тератологических композиций или промежуточных мотивов между ними. Среди них нет ни одного орнамента, показывавшего бы зрелые тератологические схемы. К византийским типам узоров относится заставка (л. 2), в заполнении которой — гибкие стебли (цвет темно-вишневый и синий), лежащие на золотом фоне; их крупный свободный рисунок представляет собой одну из вариаций «старовизантийского» узора. Орнамент этот редко встречается в рукописях. Ближайшая ему аналогия — заставка в Хутынском служебнике, начало XIII в., ГИМ, Син. 604 (*Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент... Табл. LVIII, № 1*), в рукописи южнорусского происхождения, неверно отнесенной В. В. Стасовым к Новгороду. Он является разновидностью настенных орнаментов в мозаиках и фресках, особенно южнославянского круга, — см.: *Janč 3. Орнаменты фреска из Сербии и Македонии от XII до середины XV в. Београд, 1961. Табл. XLV–LI*. Множество разнообразных вариаций подобного орнаментального рисунка встречается в сербских фресках от начала XIII до начала XV в. Наиболее близкий по типу орнамент к заставкам в Хутынском служебнике и в нашем Евангелии из ГТГ — в церкви Богородицы в Студенице, 1208–1209 гг. — *Janč 3.*

Орнаменты... Табл. XLV. № 290. Орнамент византийского же типа так же част в инициалах; встречаются «старовизантийские» композиции, иногда сложные, классические (л. 20), чаще упрощенные (*Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. XLIV. № 5, 8–10); в некоторых буквах — лишь отдельные элементы византийского декора (прямые, простейшие инициалы с византийской веткой — л. 165, 169 об., 170, 182 об., 183 и др.).

Орнаменты переходной манеры от старовизантийских к тератологическим употребляются в рукописи чаще всего в своей повсеместно распространенной форме (сочетание плетения и деталей византийского декора), но иногда — в хороших и редких образцах чистого белого крупного плетения на киноварном фоне (л. 210–211). Последние представляют собой одни из самых ранних распространенных на Руси разновидностей орнамента этого переходного типа.

Звериные орнаменты в рукописи встречаются или в виде простейших образцов так называемой «народной» тератологии (терминология В. Н. Щепкина), или в виде первичных собственно тератологических композиций. К «народной» тератологии относятся как широко распространенный мотив плетения с головой чудовища на конце (л. 189 об., 218 и др.; см. также: *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. XLIV, № 4), так и более редкий на Руси, характерно южнославянский, встречающийся в рукописях южнорусского круга мотив листа с глазом посредине (л. 203 об.).

К типам начальных, еще не сложных тератологических композиций относится птица, имеющая вместо обычной «чудовищной» головы простой круг, украшенный глазом; голова и хвост дракона, вплетенные в старовизантийский узор (л. 204 об., 206 об.); обычная «чудовищная» птица, обозначенная, однако, только простейшими контурами, без какой-либо живописной проработки (л. 209 об.). Ни одного зрелого тератологического мотива на листах рукописи нет. Наконец, последнюю, наиболее интересную группу орнаментов в рукописи составляют инициалы (P) с вписанными в них крупными классическими лицами (л. 166, 198 об., 218 об.). Эти лица (особенно на л. 218 об.; см. также: *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. XLIV. № 1) скульптурностью постановки и четкостью черт напоминают инициалы Остромирова евангелия. Впрочем, они претерпели большую эволюцию. Живописный и эмальерный характер инициалов XI в. сменился в Галицко-Волынском евангелии скучным контуром, означающим разрыв книжного узора с принципами живописи и переходом к чистому орнаменту. Однако лица в инициалах нашего Евангелия по типам еще близки наиболее ранним образцам такого рода узоров, встречающимся в русских рукописях. Инициалы с таким крупным правильным лицом использовались и в декоре ранних южнославянских рукописей. В более позднее время, во второй половине XIII–XIV вв., в оформлении русских рукописей был широко распространен мотив лица человека, однако в сильно видоизмененном виде, более гротескном, остро характерном или наоборот — грубом и невыразительно случайном. Такие классические, почти идеально правильные лица, как в орнаментах инициалов Галицко-Волынского евангелия, в декоративном убранстве рукописей более позднего времени уступили место своим незатейливым преемникам, утратившим и красоту, и смысл первоначальных обликов, восходящих к орнаментам XI в. типа Остромирова евангелия.

19. Интенсивные связи Галицко-Волынской земли с Польшей и Венгрией настолько очевидны, что не требуется приводить какие-либо данные источников в подтверждение этого: Ипатьевская летопись сообщает о них почти под каж-

- дым годом. Интересно отметить наличие довольно оживленных контактов между Галицко-Волынской землей и придунайскими областями Германии. Источники позволяют судить прежде всего о связях экономических. Упоминания о русских купцах и торговле с Россией в грамотах конца XII в. штирийского и австрийского герцогов и «немецких ворот» в Галиче см.: *Пашуто В. Т.* Очерки по истории Галицко-Волынской Руси. М., 1950. С. 171; *Даркевич В. П.* Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X–XIV вв. М., 1966. С. 65. Для XIII в. можно отметить и определенные политические связи между Галицко-Волынской землей и Австрийским герцогством. Под 1235 г. Ипатьевская летопись упоминает о союзе Даниила Галицкого с австрийским герцогом против императора Фридриха II (ПСРЛ. Т. 2. С. 776). Позднее, в 40–50-х гг. XIII в., Даниил принял участие в борьбе за «австрийское наследство», пытаясь посадить на герцогский престол своего сына Романа (ПСРЛ. Т. 2. С. 813, 820–821, 836–837). Источники позволяют догадываться и о наличии тесных контактов между княжеской семьей и отдельными церковными центрами Германии. Так, известно, что Роман Галицкий (ум. в 1205 г.) сделал крупный денежный вклад в монастырь св. Петра в Эрфурте (*Пашуто В. Т.* Очерки по истории Галицко-Волынской Руси... С. 172).
20. О каких-либо связях с Македонией в течение XII–XIII вв. Ипатьевская летопись не упоминает. Довольно оживленными, отчасти благодаря родственным связям галицкой княжеской семьи с императорским домом Комнинов, были в XII в. связи с Константинополем (см.: *Литаврин Г. Г., Каждан А. П.* Экономические и политические отношения древней Руси и Византии // *Thirteenth International Congress of Byzantine Studies.* Oxford, 1966). После разгрома Константинополя крестоносцами и в особенности сразу после татарского нашествия намечается ослабление связей с Византией и Афоном. В Ипатьевской летописи под 1246 г. упоминается, что, направляя митрополита Кирилла на поставление в Никею, Даниил Галицкий договаривается о его проезде кружным путем через Венгрию (ПСРЛ. Т. 2. С. 809). Более прямые пути представлялись, очевидно, опасными. Позднее, когда принявший христианство литовский князь Войшенк собирался (в начале 50-х гг. XIII в.) «во святую гору» и Даниил Галицкий выхлопотал для него проезд через Венгрию, путешествие оказалось невозможным («не може дойти до святой горы, зане мятежь бысть велик тогда в тых землях» (ПСРЛ. Т. 2. С. 831, 838). Зато, как указывает В. А. Мошин, в XIII в. наблюдается оживление культурных связей с освободившейся от византийской власти Болгарией и быстро усиливавшейся Сербией (*Мошин В. А.* О периодизации русско-южнославянских литературных связей X–XV вв. // *ТОДРЛ.* Т. 19. М.; Л., 1963. С. 95). Имеется и прямое свидетельство культурных и политических контактов между Галицко-Волынской землей и Сербией. Так, в приведенной В. А. Мошиным цитате из жития сербского краля Драгутина указывается, что тот «в русскую... землю множицею посылаш сълы свое съ многочъстными дары к божъственнымъ црквам и монастыремъ... в той бо земле Русьцем име зело любовьнааго си приятеля князя Василия» (Там же. С. 98). Князь Василий указанного текста — это не Василий Ярославич Костромской (как думает В. А. Мошин), политические контакты с которым были бы для сербского краля бесполезны, а Василько Романович Владимиро-Волынский, который после смерти своего брата Даниила был старшим в семье галицких князей. Союз же с ним для сербского краля был очень полезен на случай возможного конфликта с Венгрией. Нетрудно предположить, что среди «даров», посылавшихся кралем в русские церкви и монастыри, были сербские кресты и

иконы. За консультации по историческим вопросам приношу глубокую благодарность Б. Н. Флоре.

21. Похожий киворий, с такой же цветной крышей, выпуклость которой показана «цветотенью», и такими же витыми колонками — во фресках церкви Панагии Мавротиссы и церкви св. Стефана в Кастирии (*Πελεχανίδης Σ. Καστορία...* Таб. 65–66, 92). Сходный киворий — во фресках церкви Апостолов в монастыре Печ (*Hamann-MacLean R., Hallensleben H. Die Monumentalmalerei in Serbien und Macedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. Giessen, 1963. Taf. 114*).
22. Такие свитки часто встречаются в миниатюрах и греческих, и южнославянских рукописей. Однако в русских — почти никогда. Среди южнославянских памятников это, например, сербские миниатюры в новгородском Евангелии третьей четверти XIV в. (ГИМ, М. 3651), также в сербском Евангелии 1429 г. в РНБ, 1. 591 (*Radović Sv. Stare srpske minijature. Beograd. Tab. XIX*). Интересную аналогию представляют собой также миниатюры в русском Евангелии конца XIV — начала XV в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры в РГБ, М. 8655, очень близкие позднепалеологовскому искусству.
23. Например, фрески св. Софии в Охриде, церкви св. Врачей в Кастирии, в монастырях Милешево и Сопочаны, Кральевой церкви в Студенице, церкви Богородицы в монастыре Печ и др. (*Πελεχανίδης Σ. Καστορία...* Табл. 11, 15; *Бухальи-Мерин О. Фреске и иконе. Београд, 1960. Табл. 10, 12, 30–31, 37; Petković V. R. La peinture serbe... Pl. CV, CIX и др. См. также Четвероевангелие XIV в. (Македония) в ГИМ, собр. Хлудова, № 10*).
24. Значительная часть орнаментов рукописи, независимо от их типов (даже так называемые старовизантийские, наиболее конструктивные), покрыта сплошным точечным узором. Во внутреннем заполнении орнаментов нередок крешатый узор. Тот и другой — принадлежность южнославянского книжного декора. К последнему восходят и контурные головы человека в инициалах. Ср. инициал из Галицко-Волынского евангелия ГТГ, воспроизведенный В. В. Стасовым (*Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент...* Табл. XLIV, № 2), со сходным инициалом в сербском Паремейнике XIII в., Белград, Народная библиотека, бр. 300 (*Радојчић Св. Спрске минијатуре XIII в. // Глас, САНУ, отд. друштвених наука. ССХХХIV. Књ. 7. Београд, 1959. Табл. IV*). О соприкосновении с южнославянской традицией говорит и обилие «народной» тератологии, и особенно такой ее мотив, как лист с человеческим глазом (л. 203 об.). Но наибольшее сходство с южнославянским орнаментом обнаруживает группа тонких киноварных инициалов, украшенных волнистыми, спиральными и зигзагообразными отрезками (л. 196, 202, 205 об., 208; *Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент...* Табл. XLIV, № 7). Такие инициалы типичны для южнославянских рукописей разных эпох. Со временем они стали широко популярны в русских рукописях, сделавшись в них одним из самых распространенных и почти обязательных декоративных мотивов. Но это произошло много позже, с конца XIV — начала XV в., с эпохи так называемого второго южнославянского влияния. В ранний период, в XII и XIII вв., такой орнамент встречался очень редко (например, Добрилово евангелие 1164 г.) только в южнорусских рукописях и всегда, непосредственно или косвенно, свидетельствовал о связи с южнославянской письменной и орнаментальной традицией. Интересно, что немало южнославянских орнаментальных деталей использовалось в декоративном убранстве не только галицко-волыньских, но и других русских рукописей, например новгородских, притом и в более поздние периоды, в XIII и XIV вв. Однако в последних формы, восходящие к южнославянскому узору,

- значительно изменены и подчинены местному русскому типу. В виде, близком южнославянскому протооригиналу, они встречаются преимущественно в ранних древнерусских рукописных книгах (до середины XIII в.), чаще всего южных.
25. Чрезвычайно сходные формы — в Госларском евангелии 1230—1240 гг. *Goldschmidt A.* Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Berlin, 1910; *Dobbert E.* Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar // *Jahrbuch der königlichen preußischen Kunstsammlungen.* Bd. 19. Berlin, 1898. Встречаются также в очень многих романских миниатюрах.
 26. Такие же архитектурные формы — в Лаврашевском евангелии начала XIV в., созданном в Западной Руси (хранится в Кракове).
 27. Госларское евангелие. *Goldschmidt A.* Das Evangeliar im Rathaus... Taf. 7, 8; *Schwarzewski H.* Vorgotische Miniaturen. Leipzig, 1927. Taf. 74 (Евангелие начала XIII в., Германия), Taf. 89 (Евангелие XIII в., Германия) и др.
 28. *Bange E. F.* Eine bayerische Malerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. München, 1923. Taf. 10, 22, 12, 25, 16, 37, 18, 44, 23, 59 — почти точное совпадение с капителью в миниатюре с Марком в Галицко-Волынском евангелии, и многие другие.
 29. Наиболее яркие примеры такого смешения стиля — Вельфенбюттельские листы 1230—1240 гг., рисунки которых близки миниатюрам греческого Евангелия XIII в. (Афинская Национальная библиотека, cod. 118), и Госларское евангелие ок. 1240 г. См.: *Weitzmann K.* Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance. Köln; Opladen, 1963. S. 46—48. Taf. 47, 49—51; там же — библиография. См. также: *Weitzmann K.* Constantinopolitan Book Illumination... Taf. 1—3. См. также специальную статью по этому вопросу: *Volbach W. F.* Byzanz und sein Einfluß auf Deutschland und Italien // *Byzantine Art and European Art.* Athènes, 1966 (о германской миниатюре — S. 106—108), там же — библиография.
 30. *Haseloff A.* Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts. Straßburg, 1897; *Schmitz H.* Die mittelalterliche Malerei in Soest. Münster, 1906; *Habicht V. C.* Die mittelalterliche Malerei Niedersachsens. Strassburg, 1919. Bd. 1.
 31. *Swarzewski G.* Die salzburger Buchmalerei, 1913; *Bange E. F.* Eine bayerische Malerschule...; *Boeckler A.* Die Regensburg-Prüfener Buchmalerei des XII. und XIII. Jahrhunderts. München, 1924; *Schwarzewski H.* Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern am Rhein, Main und Donau. Berlin, 1936. Bd. 1—2; *Bruck D.* Der byzantinische Einfluß auf die salzburger Buchmalerei des XII. Jahrhunderts. Wien, 1948. См. также более общие работы, с частями, посвященными миниатюрам как Северной, так и Южной и Центральной Германии: *Jacobi F.* Die deutsche Buchmalerei in ihren stilistischen Entwicklungsphasen. München, 1923; *Schwarzewski H.* Vorgotische Miniaturen. Die ersten Jahrhunderte deutscher Malerei. Leipzig, 1927; *Baum J.* Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britanien. Wildpark; Potsdam, 1930; *Boeckler A.* Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin; Leipzig, 1930; *Boeckler A.* Deutsche Buchmalerei vorgotischen Zeit. Leipzig, 1942; *Pinder W.* Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig, 1943.
 32. Евангелие 1196—1197 гг., верхнерейнская работа, Юго-Западная Германия (*Schwarzewski H.* Vorgotische Miniaturen... Taf. 60—61; *Boeckler A.* Deutsche Buchmalerei vorgotischen Zeit. S. 74; *Baum J.* Die Malerei und Plastik... Taf. XIX); Рукопись 1206—1225 гг. Шайерн на Дунае, граница Баварии и Швабии (*Schwarzewski H.* Vorgotische Miniaturen... Taf. 68); Евангелие первой четверти XIII в. Вайнгартен, Швабия (*Boeckler A.* Abendländische Miniaturen... Taf. 76); Рукопись 1190—1210 гг. Регенсбург, Бавария (*Baum J.* Die Malerei und Plastik... Taf. 80 (инициал)); Ру-

копись конца XII — начала XIII в. Регенсбург (*Boeckler A. Die Regensburg... Abb. 49, 118, 138–139*); Евангелие в Мюнхенской гос. библиотеке № 21580, Бавария (*Bange E. F. Eine bayerische Malerschule... Taf. 65 (179)*); Миссал первой половины XIII в., Южная Германия (*Tietze H. Die illuminierten Handschriften der Rossiana in Wien—Lanz (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich. Bd. 5. Leipzig, 1911. S. 7. Abb. 9)*); Рукописи конца XII в. Адмонт, Южная Германия; Евангелие конца XII в. Зальцбург, Бавария (*Buberl P. Die illuminierten Handschriften in Steiermark // Beschreibendes Verzeichnis... Bd. 4. Teil I. Leipzig, 1911. Abb. 82–83, 175–176*).

33. Интересный материал об этом общении содержит описание построек Даниила Галицкого в его резиденции — городе Холме. Так, окна главной городской церкви — св. Иоанна — были украшены «стеклы римскими», т. е. цветными витражами с изображением золотых звезд на «лазоревом» фоне (ПСРЛ. Т. 2. С. 843). В другой церкви — Богородицы — князь Даниил поставил вывезенную им из Венгрии крестильную купель романского стиля — «мрамора багряна, изваяноу моудростью чюдноу и змеевы главы беша округ ея» (ПСРЛ. Т. 2. С. 845–846). О связях с романским искусством говорит и появление в Галиции отдельных скульптурных памятников, как, например, каменного «столпа» высотой в 12 локтей, увенчанного высеченным из камня изображением орла — в одном «поприще» от Холма. Н. Н. Воронин, характеризуя найденные при раскопках фрагменты архитектурного декора Успенского собора в Галиче, указывает, что наиболее близкие аналогии к ним можно найти в памятниках германской архитектуры XII в. (*Воронин Н. Н. История русского искусства. М., 1953. Т. I. С. 311*). Описание памятников романского искусства, найденных на территории Галицко-Волынской земли — *Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла...*
34. Это художественное явление существовало отнюдь не только в Македонии, но широко — в Византии и разных ее провинциях. Ему близок стиль ряда икон конца XII в., происходящих из монастыря св. Екатерины на Синае, — Благовещение, Вознесение и Сошествие во ад (*Вейцман К. Синай. Ранни иконы // Иконы от Балканите. София; Београд, 1966. Табл. 30, 32, 33. С. XIV–XVII*). Первая из них — Благовещение — обнаруживает большое сходство с фресками Курбинова. Две другие иконы — иной индивидуальной манеры письма, но того же художественного направления. Благовещение К. Вейцман связывает с Константинополем и предполагает вероятность взаимоотношения такого стиля с искусством латинского Запада. Этот особый стиль не был каким-либо местным явлением, характерным, например, именно для македонской школы, а был распространен в позднекомниновском искусстве широко, возможно, создан в столице и занесен оттуда и в Македонию, и в различные провинции. Но самый факт активной, хотя и непродолжительной его жизни — очевиден. См. статьи, близкие этому вопросу, в: *Dumbarton Oaks Papers. № 20. Washington, 1966: Weitzmann K. Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century; Kitzinger E. The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries.*

Однако нам представляется наиболее вероятным, что этот стиль мог быть принесен в галицко-волынское искусство не непосредственно из Византии, а скорее — из Македонии (сходство с македонской живописью обнаруживают и некоторые другие черты стиля миниатюр). Поэтому мы часто сравниваем манеру письма наших миниатюр именно с македонским вариантом позднекомниновского маньеристического стиля, вполне сознавая некоторую условность такого подхода.

35. Евангелие в Прусской Гос. библиотеке, gr. qu. 66, первая половина XIII в., Псалтирь в Ватопеде, № 608 (*Лазарев В. Н. История византийской живописи. 1947. Т. 1. С. 162*); Сирийское евангелие 1222 г. в монастыре св. Марка, в Иерусалиме, cod. 28 (*Paine Hatch W. H. Greek and Syrian miniatures in Jerusalem. Cambridge, 1931. P. 121–128. Pl. LXV–LXXI*). Еще более интересна группа миниатюр, выделенная О. Демусом: *Demus O. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des XIII. Jahrhunderts // Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft. Graz; Köln, 1960. Bd. 9.*
36. *Demus O. Die Entstehung...* S. 31.
37. Иконы Иоанн, Георгий и Власий (ГРМ), Царские врата из с. Кривого (ГТГ) и др.; миниатюры в Евангелии Георгия Лотыша (РГБ, ф. 256, № 105), в Соловецком служебнике (РНБ, Солов. 1017) и др.
38. Миниатюры в Словах Григория Двоеслова (РНБ, Погод. 70), в Поучениях Ефрема Сирина (РНБ, Погод. 71а).
39. Миниатюры новгородской Хлудовской псалтири начала XIV в. (ГИМ, Хлуд. 3), Федоровского евангелия начала XIV в. (Ярославль), Евангелия второй четверти XIV в. (ГИМ, Хлуд. 30), иконы Борис и Глеб первой половины XIV в. (ГРМ), Спас Ярое Око и Спас Оплечный (Московский Кремль), праздничный чин из иконостаса Софии Новгородской около середины XIV в., Васильевские и Лихачевские врата около середины XIV в., и др.
40. Ипатьевская летопись под 1231 г. сообщает, что король венгерский, увидев Владимир Волынский, «дивившосу емоу, рекъшоу: яко така град не изобретох ни в Немечких странах» (ПСРЛ. Т. 2. Стб. 765). *Литавин Г. Г., Каждан А. П. Экономические и политические отношения древней Руси и Византии. С. 10–13.*
41. *Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство... С. 137. Рис. 86; История русского искусства. Т. 1. С. 328. См. также предыдущую статью в настоящей книге, посвященную Хутыньскому служебнику.*
42. История русской культуры XI–XVII вв. в памятниках письменности. Каталог выставки в Праге. М., 1959. Табл. 2.
43. История русского искусства. Т. 1. Рис. на с. 313, 315.
44. Похожая система складок — в выходной миниатюре из Хроники Георгия Амартола конца XIII — начала XIV в. (РГБ, МДА, № 100). Список Хроники считается копией с южнорусского образца. Очень возможно, что в стиль тверских миниатюр проникло немало элементов южнорусского письма.
45. *Банк А. В. Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966. Табл. 225–226.*
46. *Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. М., 1963. Т. 1. № 9. Табл. 31.*

POST SCRIPTUM

Мне хотелось бы дополнить выводы этой статьи, написанной очень давно, и подчеркнуть наиболее важные проблемы, связанные с миниатюрами Галицко-Волынского евангелия первой трети XIII в. из ГТГ. Эти миниатюры близки определенному потоку византийского искусства раннего XIII в., сохраняющему основы стиля позднего XII в. в его «динамическом» и «маньеристическом» вариантах и при этом насыщенному новшествами. Это был переходный стиль, несомненно поворотный — от комниновских понятий к классицизму XIII в.

Эти миниатюры сопоставимы с группой греческих рукописей первых трех десятилетий XIII в., таких как: Афон, Дионисиу 4; Берлин, Гос. Библиотека, gr. quatro 66; Краков, библиотека Чарторийских, 1870; Афон, Ивиرون 55; Москва, РГБ, гр. 9; Манчестер, John Rylands Library, gr. 17; Кембридж, Jonville and Caius College 403/412 и др. Об этой группе рукописей и о проблеме искусства такого типа первой трети XIII в. см.: *Demus O. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts // Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft. № 9. Wien, 1960; Hamann-MacLean R. Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiederkunst des Mittelalters. Festschrift für K. H. Usener zum 60. Geburtstag. Marburg; Lahn, 1967. S. 225–250; Buchthal H. Studies in Byzantine Illumination of the Thirteenth Century // Jahrbuch der Berliner Museen. Berlin, 1983. Bd. 25. S. 27–102 (с большой библиографией).*

Греческие рукописи, объединенные в единую группу К. Вайцманом и отнесенные им к этому же периоду первой трети XIII в. (*Weitzmann K. Constantinopolitan Book Illumination in the Period of the Latin Conquest // Gazette des Beaux-Arts. 1944. № 86. P. 193–214. Переиздание в кн.: Weitzmann K. Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination. Chicago, 1971. P. 315–334*), не имеют никакого отношения к рассматриваемой проблематике; они возникли, как справедливо признано, позднее, во второй половине и конце XIII в.

Миниатюры Галицко-Волынского евангелия похожи на изображения в перечисленных выше рукописях (группа, объединенная Ханамом-Маклеаном, затем — Бухталем) отнюдь не буквально, но общим переходным характером стиля, таким же, как во всех них, видоизменением комниновских черт. На фоне византийских миниатюр такого типа изображения в Евангелии из ГТГ выглядят более классичными и с точки зрения проблематики искусства XIII в. и в первую очередь его эволюции — более «продвинутыми»: признаки маньеристического стиля отступают в них перед активным проявлением новых качеств, правда пока еще разрозненных. Вскоре эти качества сложатся в классический стиль XIII в. Миниатюры Галицко-Волынского евангелия достаточно точно отражают ту фазу процесса эволюции стиля живописи XIII в., которая может находиться (условно, конечно) между миниатюрами Евангелия РГБ, греч. 9 и фресками Мелетова, т. е. скорее всего падает на конец 20-х — 30-е гг. XIII в. Провинциальное происхождение южнорусских миниатюр несколько не мешает достаточно четкому проявлению в них особенностей, свойственных общевизантийскому художественному процессу, более того — придает этим особенностям наглядность и даже яркость.

Еще одно добавление к предлагаемой статье о галицко-волыньских миниатюрах. В ней верно описан и переходный, и смешанный характер их стиля. Однако присутствие в этом особом стиле западных элементов несколько преувеличено. Можно скорее говорить о сходстве устремлений, очевидных в византийском искусстве конца XII в. и в позднероманской живописи Германии, Тироля, Северной Италии (не случайны похожие термины: «позднекомниновский маньеризм» и «позднероманский маньеризм»), о некотором подобии этих художественных явлений, а иногда даже и взаимопроникновении их на уровне конкретных черт стиля. Отзвуки этого процесса несомненно есть в Галицко-Волыньском евангелии, но они малы по сравнению с принадлежностью его миниатюр к мощному общевизантийскому художественному процессу; их можно улавливать скорее интуитивно и рассматривать как бы в лупу.

Новгородская рукопись 1270 г. (миниатюры и орнамент)*

Одним из интереснейших памятников книжного искусства XIII в. является Евангелие 1270 г. из собрания графа Н. П. Румянцева¹ в Российской Государственной библиотеке.

Рукопись 1270 г. представляет собой Евангелие-апракос с месяцесловом и воскресными евангелиями в конце. Месяцеслов полный, без пропусков; из русских праздников в нем помещены памяти освящения Георгиевской церкви в Киеве 26 ноября и Бориса и Глеба 24 июля. Писана уставом, в два столбца, на пергамене, сшитом в 21 тетрадь (20 тетрадью по 8 листов, одна, 14-я тетрадь — 7 листов), 167 листов размером в лист (27,3×21,9 см). Переплет позднейший² — доски, обтянутые кожей, грубо срезанной по краям с внутренних сторон крышек; на оборотах досок — следы оклеивавшей их ранее бумаги. Рукопись имеет четыре записи. Три из них писаны той же рукой, что и текст: «Коушаю по-пирьны роуки» (л. 40 об.); «Се еуангелие чти на обедни, а на заут<рени> по семь псаню» (л. 117 об.); приписка писца в конце книги: «В лето 6778 кончаны быша книги сия месяца марта в 23 на память<ь> святого мученика Никона томъ же дни быс<ть> знамение въ слъньци. Писах же книги сия азъ Гюрги сынъ поповъ глаголемаго Лотыша с Городища, стяжаниемъ Симона черньца от святого Георгия собе на спсение и всемъ крестияномъ на оутеху»³.

Четвертая запись (вкладная?) относится к 1555 г. Она писана скорописью по л. 2 об.—5: «А си книга глаголима еуангелия на престол<ь>ное Василия Слєпворонскаго дал... 1555 месяца иуния двадцат<ь> третего дня»⁴. Эта запись могла бы помочь раскрыть историю рукописи, но ее неполная сохранность мешает расшифровке.

Из истории рукописи известно, что она куплена зарайским купцом К. И. Авериним в Старице за 300 рублей ассигнациями. Приволжский город Старица, входивший в Тверское княжество, расположен почти на границе Новгородской и Тверской земель в XIII—XV вв.

У К. И. Аверина рукопись была приобретена Н. П. Румянцевым через посредство А. Х. Востокова и К. Ф. Калайдовича, первым оценившего ее большое значение для истории русской культуры⁵.

* Эта работа была написана в 1961 г. и опубликована в 1962 г.: Записки Отдела рукописей. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина. Вып. 25. М., 1962. С. 184—219.

Перед началами Евангельских чтений, на л. 1 об., 25 об., 63 об. и 93, находятся четыре миниатюры с изображениями евангелистов в полный лист⁶. Текст каждого из чтений по дням начинается крупным инициалом, рисованным красками, в большинстве случаев тератологического орнамента. Две заставки украшают листы с началом Евангелия от Иоанна (л. 2) и началом месящеслова (л. 145 об.)⁷.

ил. XII;
145–147

ил. 147

Правописание рукописи русское. Имеются особенности новгородского говора (мена ч ~ ц).

Согласно записи писца в конце Евангелия, рукопись была создана в Новгороде в 1270 г.⁸. Эта дата подтверждается данными палеографии⁹.

Заказчиком Евангелия был Симон, инок новгородского великокняжеского Юрьева монастыря, расположенного напротив Городища. С 30-х гг. XII в. Городище становится княжеской резиденцией, и Юрьев монастырь получает значение немаловажного политического и культурного центра, связанного с интересами княжеского двора.

Можно предположить, что по заказу того же Симона исполнена еще одна рукопись — Новгородская псалтирь конца XIII в.¹⁰, богатая, прекрасного письма книга, украшенная множеством миниатюр (127), заставок и инициалов. Едва ли простой чернец имел возможность оплатить два столь ценных манускрипта, один из которых (Псалтирь) относится к числу наиболее дорогих изделий писцового и художественного ремесла. По-видимому, заказчиком их был человек, в миру богатый и влиятельный¹¹.

ил.
151–154,
155б,
156б

Интересно упоминание писца Георгия о себе самом. Он был сыном попа Лотыша, служившего в одной из церквей на Городище. Соборы Городища были сооружениями княжескими и в XIII в., очевидно, хранили книги, оставшиеся от сравнительно недавнего периода могущества княжеского двора. Из этих роскошных рукописей известно Мстиславово евангелие, написанное по повелению князя Мстислава для Благовещенской церкви на Городище. Писец Евангелия 1270 г., живший на Городище, видел подобные книги и мог воспринять традиции их богатого оформления.

Краткие сообщения писца о владельце и исполнителе рукописи 1270 г. частично раскрывают ее происхождение, возможно, связывая его с аристократическими кругами города.

Действительно, отдельные особенности художественного строя Евангелия 1270 г.¹², крупного, украшенного множеством затейливых инициалов, близких образцам в более ранних дорогих манускриптах¹³, свидетельствуют о преемственности качественной художественной традиции, культивировавшейся ранее княжеским двором.

Но не эти черты определяют облик рукописи, в целом отмеченный печатью опрошения. Пергамен ее невысокого качества: толстый и ломкий, с большим количеством изъянов и частой штокпой; встречаются листы разнотипной выделки¹⁴. Неряшливый почерк лишен строгой систематичности: буквы всюду выходят за пределы столбцов, чернила часто меняются, порой расплываются, в манере письма нет единства¹⁵. Запись на л. 40 об. представляет собой простодушное сообщение писца о дрожании руки после хмельного пира. Она помещена прямо под евангельским текстом, внизу листа¹⁶. Ни в живописи, ни в

тексте не употреблено золото. При позднейшем переплете тетради книги были обрезаны по всем трем краям, что сократило величину полей и обезобразило пропорции листа. Но и в первоначальном виде поля рукописи, по-видимому, не были столь обширными, как в книгах византийских и киевских. Об этом говорят и размеры высоких столбцов текста, и узкое расстояние между столбцами, и малое поле внутреннего края листа, и общий стесненный принцип письма с незначительными промежутками между строками и отсутствием интервалов между текстом и заглавиями. Заглавия, писанные киноварными буквами, такой же величины, что и текст, разбивают страницу в местах, с точки зрения композиции листа случайных и притом весьма разнообразных. Декоративное слияние заглавных строк с текстом создает тяжеловесную переполненность страниц, далекую от архитектоники и размерности греческих образцов.

В расположении орнамента среди текста — та же асимметрия и перегруженность, что и в соотношениях текста, полей и интервалов. Большие пестрые инициалы, лежащие часто по два на одной странице и выступающие на киноварных фонах неровной формы, утяжеляют композицию листа. Заставка перед месяцесловом опущена вниз страницы, за ней следует только заглавие месяца, а самый текст сентябрьских праздников начинается с начала следующего столбца. В греческих рукописях, где украшение листов подчинено конструктивной закономерности, такое расположение бывает крайне редко. Новгородского же мастера интересует прежде всего нарядное убранство страницы. Подобный прием оформления плоскости встречается и в новгородской стенописи конца XII в., где композиция может загигаться за угол и продолжаться на другой стене¹⁷ и свидетельствует о подчинении этой культуре ранее гораздо более утонченных художественных запросов социальных верхов города.

Миниатюры рукописи с изображениями евангелистов исполнены в редком иконографическом изводе. Евангелисты стоят в трехчетвертном повороте, с полураскрытыми книгами в руках. За спиной их — ровные цветные фоны, завершающиеся подковообразными арками. Типы их лиц следуют принятому канону: глубокий старец Иоанн, старик Матфей, средовек Лука и, наконец, средних лет, но самый молодой — Марк.

В византийском искусстве евангелисты были представлены в разные и для каждого из них характерные моменты их деятельности. Греческим мастерам, видимо, импонировал индивидуальный и изменчивый характер этих мотивов.

Евангелисты рукописи 1270 г., пребывающие в размышлении, стоят в одинаковой недвижимой позе. Ряд различий в контурах фигур не позволяет предположить использование одной прориси. Подобная однообразная ритмичность фигур, создающая моленные образы вне времени и пространства, была более всего свойственна образам восточнохристианского искусства¹⁸.

Тип стоящего евангелиста необычен для древнерусского искусства. Почти все дошедшие до нас лицевые евангелия XI — первой половины XIV в., как и произведения монументальной живописи, представляют евангелистов сидящими перед аналоем¹⁹. Исключение составляют миниатюры Остромирова и Мстиславова евангелий, сочетающих тот и другой иконографический извод, и Федоровского евангелия из Ярославля начала XIV в., где композиция стоящего евангелиста использована в сцене Иоанна с Прохором.

Мотив стоящей фигуры более лаконичен, чем фигуры сидящей. Характерно, что оба эти варианта ведут свое происхождение от разных истоков. Тип сидящего евангелиста возник как образ живописного искусства (своим прототипом он имеет портрет античного писателя, вдохновляемого музой)²⁰ и скорее всего именно искусства миниатюры, где он преобладает. В мозаики и фрески он перешел в X—XI вв.²¹ и закрепил за собой такие поверхности стены, где было меньше всего возможностей развернуть монументальное изображение (паруса сводов). Тип стоящего евангелиста, часто на фоне арки, восходит к древним статуям²², т. е. тоже к классическому прошлому; наследование скульптурных традиций утвердило в нем принципы обобщенности и монументальности.

Вопросу о первоистоках иконографии евангелистов, в том числе возникновению их статуарного образа, посвящена немалая литература. Вульф²³ видит их в сирийских прототипах; Баумштарк²⁴ указывает на их сирийские или месопотамские корни; Фрэнд²⁵ ищет их генезис в Александрии.

Так или иначе, всеми отмечается восточное, а не греческое происхождение этого образа. Видимо, с Востока он попал в Византию, но мало прижился на ее почве. До IX в. он встречался в отдельных памятниках²⁶, более широкое применение получил с IX—X вв., но не пользовался такой популярностью, как тип сидящего евангелиста²⁷. Кроме того, в византийском искусстве этот иконографический вариант со свойственной ему восточной иератичностью редко встречается в чистом виде. Чаще всего он либо смешивается с мотивами совсем иных композиций, оправдывающих его монументальный вертикализм, либо оживляется движением или повышенным эмоциональным состоянием образа. Первый вариант представлен композициями, где евангелисты стоят в ряду апостолов²⁸. Ко второму варианту относятся изображения идущих евангелистов на миниатюрах ряда греческих рукописей X в.²⁹ или евангелистов, находящихся в крайне взволнованном состоянии, что выдает энергичную подвижность их жестов и поз. Последний сюжет обычно использовался в сцене евангелиста Иоанна с учеником его Прохором, известной в греческих миниатюрах начиная с IX в.³⁰ и ставшей далее широко распространенной; реже этот сюжет встречается в изображениях остальных евангелистов³¹. Мотив вдохновения евангелистов скрывал в себе богатые композиционные возможности, что привело иногда мастеров к достаточно свободной трактовке принятой иконографии и созданию образов евангелистов, согнувшихся или привставших с кресла в порыве озарения³², — промежуточного иконографического варианта между типом сидящего и стоящего евангелиста.

Итак, иконографию стоящего евангелиста греческие мастера и живописцы, следующие их традициям, изменили в сторону большей логической оправданности мотива. Архаический вариант этой иконографии существовал в первоначальной своей редакции в восточнохристианском искусстве³³. Эта редакция обнаруживается и в миниатюрах новгородского Евангелия 1270 г. Среди сохранившихся памятников древнерусского искусства они представляют собой единственный случай использования этого иконографического извода. Редкость мотива вряд ли следует считать закономерностью, особенно для Новгорода конца XII — XIII вв. Возможно, только случайность не оставила от этого периода евангелий с миниатюрами подобного типа: среди известных новгород-

ских манускриптов XIII в., кроме рукописи 1270 г., имеется еще только одно евангелие, украшенное миниатюрой, — Евангелие Максима Тошинича раннего XIII в.³⁴, но и на его миниатюре представлен не евангелист, а святые Пантелеймон и Екатерина, соименные заказчикам книги. Миниатюры других новгородских рукописей XIII в. изображают фронтальные фигуры святых во весь рост: Иоанн Златоуст в Соловецком служебнике³⁵, святители перед Христом в Уваровской кормчей³⁶. Этот же композиционный принцип характерен для новгородских икон конца XII — XIII вв.: фигуры на полях иконы Николай Чудотворец XII—XIII вв., на иконах Иоанн, Георгий и Власий и Царские врата из с. Кривого второй половины XIII в. Преобладанием отдельных фронтальных фигур над многофигурными сценами отличаются и некоторые новгородские фрески последней трети XII в. Однофигурная композиция раньше всего приняла отличительные черты новгородской живописи, сумев выразить такие ее особенности, как предельная обобщенность, контурная обрисовка и т. д. По-видимому, новгородская живопись должна была охотно использовать восточный иконографический извод изображений евангелистов. Принцип иконографии совпал с существенными чертами стиля.

Оформление фона в миниатюрах Евангелия 1270 г. также следует восточным принципам. Фон представляет собой однообразную цветную красочную плоскость, завершенную аркой. Поверхность арки, сплошь застланная орнаментом из тонких спиралей³⁷, в свою очередь уподобляется ковру, нерасчлененная текучесть которого вторит характеру фона. В произведениях восточно-христианского искусства фон также превращается в непрерывную ковровую стену, гладь которой подчеркивает иератичную возвыченность фигур. В византийской живописи с изображением евангелистов и во всем круге памятников с этим сюжетом, близких греческой традиции, фон либо золотой, либо (и это бывает весьма часто) заполнен архитектурными кулисами, создающими условную пространственность композиции. Миниатюры большей части русских евангелий XI—XIV вв. следуют последнему принципу³⁸.

Единственные изображения евангелистов на русской почве, использующие восточную редакцию задних планов композиции, — миниатюры Евангелия 1270 г. Подковообразные арки их фонов также восходят к восточным образцам. Особенности такой иконографии задних кулис в сцене с евангелистами были удобны для новгородской живописи, характерной чертой стиля которой стали плоскостность и звучная цветность фонов.

Необычностью иконографической схемы отличается миниатюра Евангелия 1270 г. с изображением Иоанна (ил. 145). Фигура его, подобно фигурам остальных евангелистов, помещена в центре композиции и обращена слева направо. Слева от Иоанна, за его спиной, стоит маленькая, по пояс Иоанну, фигурка с надписью «Симън». Центричность сцены не нарушена, евангелист возвышается в ее середине, а потому Симон втиснут в узкий левый угол, под основание низко опущенной арки. Видимо, фигурка Симона не входила в первоначальный замысел мастера и была приписана чуть позже завершения основной композиции, но, безусловно, тем же мастером³⁹.

Евангелиста Иоанна часто изображали с учеником его Прохором, вместо которого в нашем евангелии мастер и написал Симона. Иконография сцены

Иоанна с Прохором⁴⁰ предполагает, что ученик сидит и пишет, а евангелист, обращенный к небу, прислушивается к голосу свыше. В Евангелии 1270 г. изображение Иоанна, как мы видели, восходит к восточной редакции неподвижной стоящей фигуры. Симон представлен в позе фронтальной и столь же застыло стоящей. Иконография «статуарного» евангелиста Иоанна соединена с иконографическим мотивом Иоанна с Прохором. К последнему из них мастер обращается, возможно, для того, чтобы поместить фигуру святого, соименного заказчику рукописи. Подобный же случай изображения евангелиста Иоанна с заказчиком вместо Прохора известен в болгарском Добрейшевом четверо-евангелии XIII в.⁴¹

В миниатюрах столичных византийских рукописей нередки изображения императора и его семьи. Портрет князя был, видимо, популярен и в южнорусском искусстве XI в., знакомом с константинопольскими произведениями и их болгарскими повторениями: например, миниатюры Изборника Святослава 1073 г., Кодекса Гертруды 1078–1087 гг., фрески Софии Киевской. К этой же иконографической традиции примыкает выходная миниатюра тверской Хроники Георгия Амартола начала XIV в. (князь Михаил и мать его Ксения в Сионе перед Христом), текст которой был списан с южнорусского оригинала⁴².

Для западноевропейского искусства, особенно для его миниатюры, характерно присутствие в произведении фигуры заказчика — частного лица. В лицевой латинской Псалтири, например, изображение заказчика было почти обязательным⁴³.

Эта традиция западного искусства была, видимо, знакома и славянским рукописям. Иногда в их миниатюрах, как и в западных, пишется сам заказчик⁴⁴, но чаще всего — его патрон⁴⁵. Миниатюры с изображением святого, соименного заказчику, почти все новгородского происхождения. Исключением является Ярославское евангелие, но в нем иконография миниатюры с изображением заказчика более традиционна, так как имя заказчика (епископ ростовский Прохор)⁴⁶ совпадает с именем ученика Иоанна — Прохора, и патрон заказчика представлен в сцене Иоанна с Прохором.

Итак, иконография миниатюр новгородского Евангелия 1270 г. восходит к разным истокам: в основных своих чертах — к восточнохристианским, в некоторых деталях — к западным. Особенности новгородской живописной школы проявились прежде всего в стилистических приемах, а не в иконографии, зависевшей от традиционных образцов в большей мере, чем живописный метод. Однако характерно обращение мастера к различным иконографическим изводам, их неожиданное сочетание и использование тех черт, которые полнее всего могли бы соответствовать стилистическим требованиям местного искусства. Знаменательна также склонность мастера к традициям именно восточнохристианского и западного искусства — наименее аристократическим в Средневековье.

Из четырех миниатюр Евангелия 1270 г. лишь три уцелели достаточно полно для того, чтобы анализировать приемы письма: изображение Матфея (ил. XII) с хорошо сохранившейся головой и фигурой, имеющее лишь небольшие изъяны красочного слоя в фоне и поземе от капель воска, Луки (ил. 146) с незначительными потерями краски в волосах, одежде и поземе, Марка (ил. 147),

дошедшее в худшем состоянии, чем два предыдущих, так как утрачена большая часть живописи лица, крупные осыпи краски в одежде и фоне, испещренным каплями воска, по позему — полосы, оставшиеся от применения в XIX в. химического раствора. Погибшей в отношении живописи приходится признать выходную миниатюру (Иоанн с Симоном) (ил. 145). Краски ее настолько сильно осыпались, что лист «реставрировали», видимо, в XIX в., грубо испортив остатки древнего слоя⁴⁷. Жирными черными полосами, неряшливо обозначенными кистью, были обведены контуры; малые куски древнего киноварного фона и синего фасада арки замазаны новым красочным слоем, покрывающим теперь всю поверхность изображения за исключением нескольких изъянов, не тронутых, видимо, для сохранения вида старины. Лики Иоанна и Симона тоже покрыты поздним слоем, но голова Иоанна, к счастью, не прописана вновь по контурам, и под прозрачным новым слоем обнаруживается первоначальная линейная разделка лика охряными движениями. Но в основном миниатюра эта дает больше материала для изучения иконографии, чем стиля новгородской живописи.

Надписи над изображениями евангелистов традиционные, греческие, переданные русскими буквами. В надписи на выходном листе «О АГИОС Ю<АНН> о ΘΕΟΛΪΓΟ» последнее слово не соответствует греческому «феологос»: буква «о» заменена русским «ъ», в конце опущено «с». Очевидно, надпись сделана русским, механически переписавшим греческое слово.

Безусловная принадлежность миниатюр русскому мастеру подтверждается также всем их стилистическим строем, отмеченным характерными чертами новгородской школы.

Манера исполнения ликов евангелистов принадлежит к более старой традиции, чем приемы живописи одеяний и интерьеров. Она близка художественному языку новгородской фрески последней трети XII в., между тем как письмо фигур и интерьеров не выпадает из круга новгородских икон XIII в.

Стиль миниатюр в целом определяется как раз последними чертами. Главной, подчеркнуто выделенной среди них является тонкая графичная линия, пронизывающая всю поверхность формы сплошной сетью длинных вертикальных штрихов. Именно линия сделалась основным компонентом стиля новгородской живописи второй половины XIII в.

По-разному использует мастер линию в письме ликов и одежд. Черты лица Иоанна обозначены коричневыми штрихами. Сухие и четкие, они кажутся разложенными по плоскости. И хотя лик испорчен поздним цветовым покровом, привнесшим в него неестественный зеленоватый оттенок, по характеру движек ясно, что лепка формы достигалась не медленным перетеканием полутонов и не резкими и неожиданными высветлениями с помощью белильных пятен, а чисто графической разделкой. Эта особенность художественной манеры в миниатюре Евангелия 1270 г. близка подобному же приему во фресках ок. 1130 г. в Георгиевском соборе Юрьева монастыря (фигуры святителей и Одигитрии в барабане лестничной башни), где похожие штрихи темных охр оформляют объем. Эти цветные движки выглядят как промежуточная ступень от живописной плотности письма раннего XII в.⁴⁸ к сильнейшей стилизации художественных элементов, особенно светов и пробелов в искусстве второй

половины XII в. Так, во фресках Георгиевского собора Юрьева монастыря традиционная массивность форм сочетается уже с элементами орнаментализации. Коричнево-красные штрихи еще органично вырастают из общего глухого и сдержанного колорита, являясь как бы его естественными тенями. Но своей формой, тонкой и жесткой, они предсказывают контрастность белильных светов, рассекающих объем и образующих целые «световые схемы». Плоскостность становится все более свойственной новгородскому искусству. Плоскостное изображение объема с помощью пробелов сменило пластическую лепку. Первым шагом в сложении белильных светов, характерных для новгородской живописи второй половины XII в., были цветные движки, не отделившиеся еще контрастно от основного тона.

Не случайным было обращение автора миниатюры Евангелия 1270 г. именно к этому архаическому приему. Мастер, должно быть, был хорошо знаком с фресками Георгиевского собора, так как заказчиком рукописи был инок Юрьева монастыря. Кроме того, в миниатюре редко применялись энергичные, рассчитанные на более крупные масштабы белильные света.

Иначе использована линия в одеяниях евангелистов, где она обретает большую самостоятельность. Мастер явно любит текучесть линий, их ритм, испещряет поверхность целой сетью штрихов. В письме его нигде нет мазков, структура которых характерна для пробелов и светов новгородского стиля последней трети XII в., в которых линейность уже акцентирована, но сама еще близка живописным приемам, как, например, во фресках Нередицы или обороте иконы Спас Нерукотворный. Это же живописное понимание штриха — и в ряде новгородских икон конца XII—XIII вв.: фигуры на полях икон Николай Чудотворец из ГТГ, Иоанн, Георгий и Власий из ГРМ, Спас на престоле из ГТГ. Уже чисто графическое начало выявлено в некоторых иконах XIII в.: Никола из Свято-Духова монастыря, Царские врата из с. Кривого, Никола мастера Алексы Петрова, но ни в одном новгородском памятнике XIII в. не встречается такого полного преобладания линии, как в миниатюрах Евангелия Лотыша.

Пробела в миниатюрах Евангелия 1270 г. не имеют утолщений и утоньшений, склонных к массивности и сочности формы. Всегда вертикальные, длинные, опущенные вдоль всей одежды и почти одинаково тонкие, они окончательно утратили характер бликов и превратились в белые линии-паутины. Рядом с ними одежды расчерчивают тончайшие черные штрихи, столь же длинные и невесомые, как и пробела. Чаще всего они чередуются параллельными вертикалями, но иногда пересекаются или накладываются друг на друга. В результате на поверхности одеяний нет и сантиметра, не затронутого частыми линиями, благодаря чему форма оказывается распластанной и предельно облегченной. Чередование пробелов с черной штриховкой и возможность замены одного другим знаменует такое полное преобладание линейного начала, тенденция к которому была свойственна новгородскому стилю XIII в., но не получила ни в одном произведении такого полного выражения, как в Евангелии 1270 г.

Черная штриховка, — обводка контура и росчерки по поверхности формы, — была почти незнакома иконописи, не говоря о фреске. Она использована только в иконах Иоанн, Георгий и Власий и Царские врата из с. Кривого, но в значительно меньшей мере, чем в Евангелии 1270 г. По-видимому, такой

прием был одним из специфических свойств миниатюры⁴⁹, малые формы которой допускали усиленную графичность художественного почерка. Черная штриховка настолько акцентирована в миниатюрах Евангелия 1270 г., что вначале может быть принята за правку XVI в., особенно в изображениях Матфея и Марка (*ил. XII; 147*). Белильные линии, положенные часто поверх черных, доказывают безусловную современность последних всему живописному строю. Кроме того, эти черные линии особенно утрированно выступают на светлом фоне одежд Матфея и Марка; на густо-зеленой поверхности плаща Луки более четко выделяется белильная шраффировка. Между тем характер белых и черных штрихов и частота их во всех миниатюрах идентичны.

В новгородской иконописи XIII в. линия значительно опрощается. Многочисленность острых угловатых сплетений постепенно сменяется цельным силуэтом, очерчивающим крупные декоративные пятна. Окончательное выявление роли плавного контура станет характерным для сложившегося стиля новгородской живописи. Начинается же этот процесс в последней трети XII — XIII в., где скупой, четкий силуэт уже доминирует, но сочетается еще с частой линейной разделкой формы. В миниатюрах Евангелия 1270 г. значение контура минимально. В них черная обводка фигуры по контуру теряется, так как она — одна из многих графичных линий, параллельных ей и почти столь же вытянутых и долгих. Кроме того, частая шраффировка одежд не оставляет целостного цветового пятна, требующего подчеркнутой контурной обрисовки.

В развитии линейных элементов новгородского стиля художественная манера этих миниатюр представляет собой переход от частой сети пробелов, разложенных по плоской форме (например, фрески Аркажей, Старой Ладоги), к единому силуэтному очерку фигуры (иконы XIII в.). В иконописи этот переход выражен менее постепенно; его чисто графический почерк, превращающий мазок в штрих, не свойствен иконе, тяготеющей прежде всего к звучности колорита. Значительный в сравнении с миниатюрой размер иконы позволял сопоставлять крупные декоративные плоскости, отчеканенные контуром.

Миниатюры Евангелия 1270 г. исполнены в технике темперы. Краска тонким слоем, без всякой грунтовки, наложена прямо на пергамен. В новгородских рукописях примерно до последней трети XIII в. миниатюры обычно писались по грунтовой прокладке, причем слой грунта был довольно значительным⁵⁰. Ломкий, грубоватый новгородский пергамен, имеющий желтый оттенок, требовал основательной грунтовки белилами⁵¹. Белила часто добавлялись и в краски, чтобы высветлить их довольно тусклые тона⁵², так как местные краски XII—XIII вв. — в основном охры разных оттенков. Единственная яркая краска, которая употреблялась в XIII в., — киноварь; голубец представлял собой скорее исключение: он встречается только в миниатюрах Евангелия Тошинича и Соловецкого служебника, его применяли и в орнаменте, но в основном с XIV в. Все это создавало некоторую тяжеловесность красочного слоя. Миниатюры же группы рукописей последней трети XIII в. писаны непосредственно по пергамену⁵³. Стал ли закономерностью с этого времени такой технический прием, сказать трудно из-за малого числа иллюстрированных рукописей, но его применение согласуется с развитием стиля новгородской живописи. Ровная гладь краски стелилась по однообразной поверхности, подчеркивая

ее плоскостность. Для новгородской миниатюры процесс этот был органичен, так как она всегда ориентировалась на монументальную живопись, связанную с крупными стенными плоскостями и тяготеющую к расплыванию формы.

В новгородских иконах XIII в. высветление палитры происходило несколько медленнее, чем в миниатюре. Звучность колорита в них достигалась в основном за счет горения киновари. В украшение рукописей раньше вошли лимонно-желтая охра и голубец. Из новгородских икон XIII в. лишь только Никола 1294 г. (работы Алексы Петрова) с его очищенными радостными тонами может сравниться с красочностью новгородских миниатюр второй половины XIII в. Среди них с наибольшим мастерством колористические особенности новгородской живописи выявлены в миниатюрах Евангелия 1270 г., где черты слагающегося местного стиля проявились в цветовом решении с не меньшей последовательностью, чем в использовании линии.

Краски, отобранные для миниатюр этой рукописи, немногочисленны, но контрастны и смело сопоставлены. Это — киноварь, светло-желтая охра, розовая, глухая и яркая зеленая. Немногословная интенсивность цвета достигается основным сочетанием красного и зеленого, чередующихся широкими плоскостями. Если фон миниатюр зеленый, то арки крыты киноварью (изображение Матфея и Марка), и наоборот (изображение Луки и Иоанна). Желтыми пятнами выступают большие нимбы и рамы миниатюр. Одевания евангелистов, стоящих перед зеленым фоном, расцвечены в желтый и красный тона: одежды Матфея — в светло-желтый и киноварь, Марка — в розовый и светло-желтый. Особенно энергичной насыщенностью цвета отличается миниатюра с изображением Луки, возвышающегося на киноварном фоне (идентичное по цвету изображение Иоанна испорчено поздней записью). Евангелист облачен в зеленый гиматий, длинное густое пятно которого резко прорезает красный фон и почти вливается сверху и снизу в зеленые горизонталы арки и позома. Лишь светлая желтизна нимба разряжает это напряженное единоборство двух цветов, каждый из которых доведен до предельной активности.

Ни в одном другом памятнике новгородской живописи нет такого обилия зеленого цвета, характерного скорее для Пскова. Зеленый цвет нередко встречается в новгородских иконах, но как цвет дополнительный, а не основной. Возможно, преобладание его в миниатюрах Евангелия 1270 г. было эпизодом случайным, привнесенным обычаями болгарского книжного искусства, где то же сочетание красного, зеленого и желтого цветов было традиционным — в орнаменте Евангелия Лотыша также прослеживаются болгаризмы. Но возможно, что раскраска этих миниатюр восстанавливает утерянное звено в колорите новгородской живописи.

Эти неожиданные в своей резкости цветовые акценты сопоставлены крупными редкими плоскостями и поэтому лишены пестроты. Яркость цветового звучания этих миниатюр носит уже чисто новгородский характер, полно определившийся в XIV—XV вв. Ковровая плоскостность цветовых пятен особенно отчетливо проступает в фонах и одеждах. По фону, вдоль контуров арок, стелется цветовая полоса того же тона, что и фон, но более темная. Она опускается вдоль обрамления, до конца миниатюр, служа опорами для арок, так как арки не имеют колонн (полоса хорошо сохранилась в изображении Луки, хуже —

у Матфея и Марка). Таким образом, форма выявляется методом плоскостной декоративности цвета. Тот же принцип — в попытке моделировать одежды, показав на их поверхности светотень (особенно у Матфея). Сама же эта светотень складывается из простых сопоставлений разноцветных плоскостей. Правда, среди них есть градация более темных и более высветленных, но каждая из них представляет собой ровную, единообразную по цвету поверхность без какой бы то ни было плавной постепенности перехода между ними (по светло-желтой охре плаща Матфея положены киноварные и розовые полосы).

ил.
148а, б

Лики евангелистов близки образам новгородской фрески последней трети XII в. (особенно Лука, необычайно сходный с типами Нередицы), писанным с живописной сочностью. Но достигается это совсем иными, новыми средствами плоскостного сопоставления цветовых пятен. Пластика лика Луки, его рельефные неровности создаются резким сочетанием ярких киноварных (румяна, рот) и темно-коричневых пятен (тени под бровями, глазами, на подбородке), чередующихся без какой бы то ни было сплавленности⁵⁴. Белильные света по традиции положены на этот лик, однако они — совсем небольшие и нечастые и потому теряются среди более звучных живописных кусков и особо заметного участия в лепке формы не принимают. Та же плоскостная передача объема — в лике Матфея, живопись которого построена на сочетании киноварных и белильных поверхностей.

Все четыре миниатюры принадлежат руке одного мастера. Однотипность художественного почерка фонов и одеяний евангелистов очевидна. Гораздо больше внешних различий в характере исполнения их ликов. Объяснимо это тем, что типы их восходят к разным образцам (фрески Георгиевского собора Юрьева монастыря, фрески Нередицы). Но манера их письма, по существу совершенно сходная с исполнением их одежд, подчиняется единому, тому же, что и в письме одежд, декоративному приему, разлагающему всякую пластику и вполне согласному с развивающимися принципами новгородской школы живописи.

В живописной передаче объема (например, фрески Нередицы) энергичный, широкий мазок круглил, вылеплял форму. В миниатюрах Евангелия 1270 г. карнация передана декоративными, но уже отнюдь не живописно-сочными средствами. Цвет, яркий и насыщенный, но без оттенков и постепенных наращиваний, подчинен плоскости. И линия, и цвет нейтрализуют всякую объемность, свойственную новгородскому искусству XII в. Декоративное упрощение и стилизация всех художественных элементов, отличающие последующую новгородскую живопись XIV в. и особенно XV в., уже господствуют в манере письма миниатюр этого Евангелия. Правда, черты эти выражены в них еще с простодушной откровенностью и утрированностью. В последующей новгородской живописи они получают форму более отточенную и соразмерную.

Среди новгородских рукописей XIII в. наибольшую стилистическую близость живописи Евангелия 1270 г. обнаруживают миниатюры двух новгородских рукописей: Уваровской кормчей начала XIII в.⁵⁵ (изображение двух святителей в крещатых ризах перед Христом) и Соловецкого служебника конца XIII в. (изображение Иоанна Златоуста). Качество письма их неравноценно: изящное в Кормчей и грубоватое в Служебнике. Но одинаковая склонность их мастеров к композициям со стоящими фигурами, вертикальными и уже облег-

ил. 150
ил. 198

ченными благодаря удлиненным пропорциям и единому силуэтному очерку, к чистым, ярким краскам, простым, точным линиям и декоративной плоскостности листа свидетельствует о чертах местной школы.

Характерно, что приемы письма этих миниатюр XIII в. близки стилю новгородской иконописи XIII в., тогда как миниатюры, в манере которых сосуществуют новые и архаические черты и последние подчас преобладают (Евангелие Тошинича, Пролог 1262 г.), имеют гораздо больше точек соприкосновения с новгородской фреской (применение сочных пробелов и свободно разбросанных движек).

Архаические элементы экспрессивной живописности, идущие от традиций новгородской фрески последней трети XII в., держались в Новгороде долго и иногда всплывали в искусстве XIV–XV вв., чередуясь с превалирующими в нем чертами линейной и красочной плоскостности. Тем более интересно, что черты эти, отличающие сложившуюся новгородскую школу живописи, четко оформились, как показывают миниатюры точно датированного Евангелия 1270 г., уже к последней трети XIII в.

Редкие листы рукописи не украшены фигурными цветными инициалами. Иногда это простые плетеные или геометрические мотивы, но чаще всего — фантастические животные, опутанные жгутами. Собаки, птицы, люди, хищные звери, змеи, львы с причудливо перепутанными крыльями, лапами, головами то стоят подобно статуям на пьедесталах, то кусают сами себя или друг друга, то силятся вырваться из тугих ремней. Все это декоративное убранство Евангелия Лотыша представляет собой одну из разновидностей тератологического орнамента, который щедро покрывает листы большей части художественно оформленных русских, особенно новгородских рукописей XIII–XIV вв.

Крупные и яркие заглавные буквы, представляющие собой целые диковинные сценки, ложатся на лист неравными весомыми пятнами, нарушая его симметрию. Абсолютное отсутствие архитектоники листа и какой бы то ни было композиционной закономерности в расположении инициалов оправдывают сбивчивое шествие фигурок по страницам книги и превращают ее узоры в прихотливый рассказ, в котором становится возможным перескакивание центральных мотивов с листа на лист и их частое преобразование.

Мотивы инициалов Евангелия 1270 г. имеют разные истоки. В основном они еще болгарского, а частично — византийского происхождения. Подобные буквы были восприняты в Новгороде, возможно, через привозные болгарские рукописные книги, украшенные как звериным орнаментом, так и византийскими узорами. К болгарскому типу украшений в Евангелии 1270 г. восходят жгуты, окручивающие фигуры, а иногда сплетенные в самостоятельные узоры, часто замыкающиеся головой змея на конце плетеного ремня; профильные изображения зверей и птиц с лапами, опутанными жгутами, и веткой в пасти; птица, кусающая собственную длинную змеиную шею⁵⁶; змий о двух головах; птица с высоко поднятым крылом, распростертым по фону⁵⁷; птица с запрокинутой головой, из клюва которой вырастает ветвь; наконец, рука человека и его лицо, переданное простыми контурами⁵⁸.

Большинство этих композиций родственно болгарской так называемой «технической» тератологии XII–XIII вв.⁵⁹ Отдельные из них (самостоятельный

ил. 149

мотив жгута и жгут со змеиной головой на конце) характерны для архаической стадии развития южнославянского звериного орнамента — так называемой «народной» тератологии X — начала XII в.⁶⁰

Некоторые типы инициалов Евангелия 1270 г. примыкают к традициям византийского орнамента. Таковы пальметки и трилистники, вырастающие на ветвях⁶¹, таковы архитектурно построенные буквы, где на мачты-каркасы, подобно скульптурным украшениям на здании, «налеплен» декоративный набор⁶². От этих же традиций исходит принцип четкой выделенности отдельных фигур, сохраняющих пластическую завершенность, не затерявшихся еще в замысловатой сети плетений и не ставших еще частью узора.

Византийские темы орнамента в Евангелии 1270 г. редко встречаются в чистом виде. Перекрещивание их с тератологическими формами дает смешанные типы. Так, византийские ветви вырастают из крученых лент и ремней; архитектурные, византийского типа столбы букв заполнены плетенкой из спиралей и восьмерок, перемежающихся цветными точками и крестами⁶³; рядом с мачтами-колоннами или на них стоят птицы и собаки⁶⁴; в «старовизантийских» инициалах⁶⁵ принцип строгой построенности и упорядоченности нарушен ковровой декоративностью южнославянского типа: внутреннее поле буквы сплошь застлано орнаментальным рисунком, сливающим каркас с околным узором, что уничтожает всякую рельефность построения, характерную для греческой буквы.

Разнотипность орнамента, украшающего Евангелие 1270 г., при явном преобладании в нем плетеных и звериных мотивов, была свойственна новгородским рукописям на протяжении всего XIII в. Характерно новгородские мотивы тератологии окончательно сложились несколько позже, уже к XIV в. При этом болгарская тератология, пестрая и забавная, настолько пришлась по вкусу Новгороду и соответствовала принципам красочной декоративности его искусства, что некоторые ее мотивы в несколько измененном виде жили в новгородских рукописях в течение всего периода существования этого стиля — весь XIV в.

Формы болгарского и византийского орнамента, еще преобладающие в новгородских рукописях XIII в., подвергаются постепенной русификации. Как показывает Евангелие 1270 г., следы ее уже заметно определяются к последней трети XIII в.

Плетение в некоторых композициях рукописи 1270 г. не круглится разреженными спиралями подобно болгарским образцам, а накладывается плоскими, угловато пересекающимися (чаще всего под прямым углом) лентами, образующими густую сетку⁶⁶. В отличие от болгарских петель новгородский мастер прибегает иногда к изломам жгутов⁶⁷.

Фигуры болгарской тератологии обычно очень мало опутаны ремнями. Развитый новгородский звериный орнамент XIV в. отличают частые нити, прочно схватывающие изображение. Мастер Евангелия 1270 г., иногда, видимо, подражая болгарскому источнику, оставляет фигуру открытой, почти не тронутой путами, но нередко, следуя складывающемуся местному навыку, крепко связывает ее жгутами. Причем продельвает это часто с одним и тем же орнаментальным типом, варьируя его в сторону все больших новгородизмов. Так, лежащий зверь со змеиным хвостом то держит над собой плетеный узор, вся сложность которого выносится за пределы ясных контуров его фигуры, то

слегка входит в плетение, погружая в сетку лапы и шею, то вплетается в него полностью, превращаясь в один из витков узора⁶⁸. Этот же процесс все большего тяготения над изображением связывающих пут можно проследить на фигуре зверя с длинной змеиной шеей, сидящего на задних лапах⁶⁹.

Для сложившейся новгородской тератологии характерно фантастическое смешение всевозможных животных форм, создающее чудовищные образы. В болгарской тератологии типы зверя, птицы, змия жили гораздо более обособленно, хотя и встречалось некоторое их переплетение (например, птица и змий в Болонской псалтири)⁷⁰. В инициалах Евангелия 1270 г. соединение звериных элементов богаче и неожиданнее, чем в болгарских рукописях: звери обращаются змиями, птицам даются звериные лапы, лошадям приставлены птичьи головы, а в одном случае все эти образы совмещаются в одной букве, что стало свойственно новгородскому орнаменту уже XIV в.

То же обрусение болгарского и византийского орнамента сказывается и в усложненности композиций, предвещающей густо испещренные фигурами тератологические сцены XIV в. (некоторые буквы Евангелия 1270 г. состоят уже из двух животных: змия, кусающего зверя⁷¹, зверя, впившегося в змия⁷², двух змиев, жалящих друг друга⁷³, собаки, сплетенной со змием), и в частом участии в орнаменте фигуры собаки, характерной для русских рукописей⁷⁴, и в опрошении декоративного набора букв «старовизантийской» формы, уподобившегося раскрашенной деревянной резьбе⁷⁵.

Но наиболее ярко новгородские элементы в орнаменте Евангелия 1270 г. сказываются в изображении человека. В рукописи встречается три типа таких украшений: молодые и старые лица в шапках, вписанные в заполнение инициалов «В» и «Р»⁷⁶; фигура человека в короне, сидящего на стуле и изображающего букву «В»⁷⁷ (из-за контуров буквы фигура представлена по пояс в фас, ниже — в профиль); наконец, птица с головой человека⁷⁸ и змий с головой человека⁷⁹. Первый из этих мотивов был знаком болгарской тератологии и через нее воспринят русским книжным искусством, сделавшись популярным в русских рукописях XII—XIII вв.⁸⁰ Из Болгарии же пришла на Русь орнаментальная тема птицы, скрученной жгутами. Но ни полной фигуры человека, ни фигуры птицы или змия с головой человека болгарские рукописи не знали. Мотивы эти были созданы в русских мастерских и стали традицией для русского искусства. Болгарский мотив контурного лица человека в процессе усложнения тератологического орнамента на Руси развился в самостоятельную фигуру человека и в птицу-человека. Оба эти варианта, видимо, слагались одновременно и раздельно во второй половине XIII в.⁸¹ Оба они являются первоначальными ступенями окончательно развившихся и при этом совершенно различных тератологических сцен XIV в. Первый из них был начальным звеном орнаментальных сюжетов XIV в., полных бытового реализма. Второй означивал собой то фантастическое смешение разнородных элементов, которое прослеживается и в других мотивах Евангелия 1270 г. и предвещает насыщенные, полные неожиданных сочетаний тератологические композиции XIV в.

Орнамент Евангелия 1270 г. принадлежит тому короткому, интересному в своем становлении периоду (последние десятилетия XIII в.), когда в изображении человека еще первенствовали элементы болгарской тератологии (лицо

контурное), но уже создавались первые формы чисто новгородских образцов этого орнаментального типа: птица с головой человека и фигура человека в жанровой сценке. Буква Евангелия 1270 г. с изображением сидящего человека представляет собой самый ранний известный нам случай подобных жанровых сценок и может рассматриваться как характерный образец уже сложившейся новгородской тератологии, появление которой А. И. Некрасов относит только к XIV в.⁸²

В орнаменте Евангелия 1270 г. уже выступают некоторые характерные особенности тератологии, которые полностью выразили себя в XIV в. Эти черты отмечают и мотивы, и стиль узоров рукописи. Выше уже говорилось об усложненных типах ее букв. Хитросплетения разнообразнейших элементов в некоторых инициалах достигают такой свободы и смелости, какой не знали еще рукописи XIII в. и какая была свойственна только зрелому стилю XIV в. Например, птица-зверь, в зубах которой — жгут с головой человека; змий, пронизывающий голову и пасть льва⁸³.

В рассматриваемой эволюции тератологических мотивов стиль заставки в Евангелии 1270 г. кажется более архаическим по сравнению с инициалами рукописи. Заставка представляет собой прямоугольник «в покое», в разреженном заполнении которого три столба плетенки перемежаются византийскими ветвями, собранными в два вазообразных узла, и двумя фигурками собаки-птицы, хвост которой переходит в плетение. В околном узоре представлены четыре собаки (две сверху, две стоят на византийских кринах). Звери в заполнении лишь слегка вплетены в орнаментальную сеть. В околном узоре они вообще не касаются плетения.

Отличие тератологических мотивов в заставках по сравнению с заглавными буквами было свойственно русскому книжному искусству XII—XIII вв. Заставка дольше следовала византийским образцам, не только в середине XII в., но и в конце XIII в., воспроизводя композиции из архитектурно стилизованных византийских листьев⁸⁴. Но даже после проникновения в русские рукописи южнославянских «чудовишных» форм трактовка их в заставках продолжает сохранять отдельные черты византийской традиции. Так, фигуры животных в них в течение всего XIII в. не сливаются с плетенкой, а стоят особняком, подражая принципу византийской скульптурности форм; чаще всего они выносятся в околный узор, на привычное место византийских павлинов, и очень редко входят во внутреннее поле изображения.

В заставке Благовещенского кондакаря XI—XII вв.⁸⁵ заполнение занято плетеной композицией южнославянского типа, а в околном узоре — еще византийские павлины. Примеры вынесения «чудовишной» и уже характерно новгородской фигуры зверя (обычно — собака) в околный узор заставки дают рукописи: Румянцевское евангелие конца XII — начала XIII в.⁸⁶, Трефологион 1252 г.⁸⁷, Евангелие Лотыша 1270 г., Хлудовская псалтирь конца XIII в.⁸⁸, Пролог первой половины XIV в.⁸⁹. Редкие в XIII в. образцы введения фигуры зверя в заполнение заставки показывают Трефологион 1252 г. и Евангелие 1270 г., причем в первом из них фигуры собак вписаны в пустое пространство — простенок между витыми столбами, так что их изображения никак не сопряжены к плетениям. Чаще же всего в XII—XIII вв., а иногда, как архаизм, и в XIV в. внутрен-

нее поле заставок заполнено простым, еще весьма разреженным плетением из жгутов болгарского типа, иногда с добавлением голов змей и реже — фигур тератологических птиц, т. е. в основном формами болгарской «народной» и частично — «технической» тератологии⁹⁰.

Итак, элементы заставок XIII в. восходят к болгарской «народной» и «технической» тератологии; мотивы последней нередко используются и в традиционных византийских композициях. Инициалы же рукописей XIII в. преобразуют мотивы болгарской «технической» тератологии в местный тип. В южнославянских рукописях XIII—XIV вв. заставки не играли такой большой роли, как в русских. Сложная тератологическая заставка была создана русским искусством. В XIII в. русский орнамент еще оставался близок болгарским мотивам, и только в XIV в., в период полного оформления самобытных черт тератологии, он создал заставки столь же развитые, как и инициалы.

Эту общую для русского книжного искусства неравномерность развития орнамента заставок и инициалов нельзя не учитывать при выявлении формирующихся свойств тератологии в Евангелии 1270 г. Сравнение его заставки с заставками других рукописей XIII в. показывает, что декоративный убор ее обнаруживает большую приближенность к классической новгородской тератологии. По формам своим она входит в группу книжного орнамента, отразившего в заставках чисто новгородские элементы тератологии (фигуры собак)⁹¹, хотя во всех заставках этой группы, кроме Евангелия 1270 г., фигуры живут еще обособленно, вне плетений. Оплетенность композиций уже вводилась в заставки некоторых рукописей конца XII—XIII вв., но мотивы и расположение их почти точно следовали болгарским оригиналам — ср. тип заставок Болонской псалтири⁹² и Благовещенского кондакаря, Румянцевского евангелия № 104, Хлудовской псалтири № 3, Пролога из Синаодальной библиотеки № 239. Заставка Евангелия 1270 г. — первый известный нам образец, где мотивы новгородского орнамента вставлены в ремennую сеть.

В художественном стиле орнамента рукописи 1270 г. наблюдается то же накопление специфических навыков развивающейся новгородской тератологии.

В рукописях XII в. буквы-фигуры простыми киноварными контурами выступают прямо по фону пергамента, не имея расцветки ни во внутреннем поле, ни в окантовке⁹³. Развитие тератологического стиля шло по линии все более веселой красочности, все большего наполнения всех жгутов и извилин чистым цветом. В первой половине XIII в. киноварный рисунок орнамента кладется уже по киноварному фону⁹⁴. Формы узора, сохраняя еще цвет пергамента, по-прежнему остаются полыми внутри, но контрастное сопоставление красной и белой плоскости фигуры и фона создает уже большую интенсивность колористического пятна инициала.

Евангелие 1270 г. — первый известный памятник с новгородской тератологией, где буквы раскрашены пестро и ярко, где уже охотно используются дополнительные желтый и зелено-голубой цвета. Желтые тени стелются рядом с киноварными контурами, по-прежнему лежащими на киноварных фонах, а зеленые пятна врываются то на поверхность самой фигуры, то в красную ее окантовку. Фон никогда не замыкается правильной геометрической формой, а следует очерку фигурной буквы, что усиливает общую пятнистую текучесть

цвета. Поверхность изображений испещрена черными точками, линиями и обрывистыми штрихами. Иногда их бесперывное течение, вторящее контуру, служит оформлению и распластыванию формы изображения, выполняя по существу ту же роль, что черная штриховка одежд евангелистов в миниатюрах. Но уже часто эти черные штрихи и точки имеют чисто декоративное значение, теряя всякую связь с лепкой формы, благодаря чему оказывается возможным выносить их за пределы контуров буквы, окаймляя ими букву по фону⁹⁵.

Этот прием не был новшеством мастера Евангелия 1270 г. Он знаком болгарским рукописям, хотя встречается в них редко (например, Болонская псалтирь⁹⁶) — буквы большинства из них покрыты сплошным цветовым покровом⁹⁷. В новгородских рукописях он охотно используется в XIII в., достигая особого искусства и отшлифованности в двух евангелиях: Румянцевском № 104 и Лотыша. В этой роли чистого узора мелкий штриховой орнамент на поверхности буквы уже близок декоративным ресничкам, обязательным в развитой новгородской тератологии XIV в.

Все эти элементы — цветной фон, пестрое заполнение букв, графическая штриховка по их поверхности — сближают буквенное убранство Евангелия 1270 г. со стилем зрелой новгородской тератологии и показывают значительный шаг в ее эволюции, сделанный новгородским орнаментом к последней трети XIII в.

Специфика орнамента как искусства малых форм, упрощенных и декоративных по самой своей «прикладной» природе, определяла неровности в развитии его стиля в сравнении со стилистическими принципами новгородской живописи. Сопоставления цветов в орнаментах Новгорода едва ли не превосходят по смелости и изощренности палитру его живописи. В небольших узорах рукописей новгородцы позволяли себе применять дорогой голубец, мало употреблявшийся в монументальном искусстве. Интенсивность горящей киновари и чистого голубца создает праздничность цвета, отличающую новгородское книжное убранство XIV в. Из всех черт местного художественного стиля душой новгородского орнамента стал именно цвет.

Цветовые сочетания инициалов Евангелия 1270 г. близки болгарскому колориту (красный, зеленый и желтый). В них нет характерного для новгородских рукописей голубца (тусклый голубовато-зеленый тон). Но гораздо большая громкость их цвета в сравнении с однотипным орнаментом новгородских рукописей предыдущего периода приближает их к стилю зрелой новгородской тератологии.

Подчеркнутая плоскостность изображений и линейность, ярко выраженные в живописи Новгорода второй половины XIII в., не получают столь полного претворения в его орнаменте, малые формы узора которого еще тяготели к живописной плотности эмали или, скорее, архитектурной пластичности декора. Крупные, наполненные цветом буквы Евангелия 1270 г., кажется, несут рельефную тяжесть. Желтая и зелено-синяя краски, положенные вдоль контуров, образуют цветные тени, создающие массивность формы. Правда, тенденция к графичности стиля в некоторой мере, как указывалось, отразилась в декоре этой рукописи.

Становление местного художественного почерка в живописи и орнаменте протекало параллельно и порождало сходство черт стиля. Манера исполнения

орнамента Евангелия 1270 г. в целом вполне согласуется со стилистическими принципами новгородской живописи.

В орнаменте Евангелия 1270 г. прослеживается работа двух мастеров. Руке одного из них принадлежит основная часть фигурных букв и заставка. Другим, менее искусственным, возможно учеником, рисованы инициалы на двух с половиной тетрадах внутри рукописи (с середины 11-й по 14-ю тетрадь, л. 85–104).

Манера исполнения узоров, принадлежащих первому мастеру, в свою очередь, неоднородна по приемам и неравномерна по качеству.

Буквы первых листов книги — нехитрые, сложенные в основном из простых плетений или фигуры птицы-зверя. Раскраска их скромная, двухцветная: киноварь чередуется с желтой краской. Поверхность изображения часто остается открытой, не заполненной краской, что создает пустые проемы и разреженность колористических пятен. Желтая тень не ложится еще характерной для новгородской тератологии узкой полосой, вторящей контуру, а растекается вибрируя и покрывает целиком отдельные части фигур, образуя живописную пятнистость цвета, свойственную стилю южнославянского орнамента. В большей части изображений отсутствует черная линейная штриховка, что делает их полыми, лишенными фактурности. Все эти черты придают облику букв некоторую опрошенность.

Примерно с л. 12 мотивы орнамента усложняются, фигуры становятся более оплетенными и замысловатыми, желтая краска все чаще кладется плотной полосой, все реже встречаются незакрашенные поверхности, изображения испещряются черными значками, порой заменяемыми киноварными, что обостряет нарядность убранства.

Наконец, еще большую декоративную свободу и полнокровность получает орнамент с л. 30 рукописи, где инициалы становятся еще крупнее, мотивы их неожиданные, где в узоры впервые вводится третий цвет, сначала зеленый, а потом голубой и голубовато-зеленый. Он перемежается крупными пятнами с желтым и красным и в фонах, и в заполнениях фигур. К этому пестрому смешению цветов мастер обращается сначала осторожно и несмело, применяя его на л. 30, затем останавливается, вновь возвращается к нему с л. 34 и употребляет его дальше часто, видимо охотно осваивая это цветное полнозвучие.

Правда, этот новый прием мастера не проведен со строгой последовательностью: иногда третий цвет исчезает, и буквы, как и в начале рукописи, раскрашиваются только желтым и киноварью⁹⁸; часто синяя краска заменяется зеленой. Но все же яркая многоцветность характеризует большинство орнаментированных букв.

Однако эти различия в манере исполнения орнамента в разных местах книги не задевают основ стиля. Они не дают оснований предполагать участие нескольких мастеров. Все узоры этого типа отмечены единством индивидуального художественного почерка, неровного, простодушного, сочного, далекого от профессиональной отшлифованной четкости. Кроме того, изменения в облике этих инициалов нигде не прослеживаются на протяжении целой тетради, между тем как работа нескольких мастеров над оформлением рукописи делилась чаще всего по тетрадам. Все декоративное убранство этого типа выполнено одним мастером, в начале работы ориентировавшимся на традиционные

образцы болгарского типа и, возможно, даже поначалу срисовывавшим свои узоры с другой, более ранней рукописи⁹⁹. Но постепенно, становясь самостоятельным, он стал вводить в украшения своей рукописи новые мотивы и характерные особенности стиля, становящиеся излюбленными в Новгороде.

Орнамент, принадлежащий руке другого мастера (л. 85–104), отличается ремесленностью и гораздо меньшей художественной грамотностью. Мотивы его однообразны и небогаты фантазией: в основном — простая плетенка, еще чаще — подобие старовизантийского узора-строения, «лепной» набор которого опрошен, пестро покрашен и уподоблен резной деревянной игрушке. Фигурные изображения в этой части книги редки, не щедры вымыслом и мало оплетены жгутами (в основном — традиционный зверь-птица и один раз контурная голова человека). Все они повторяют композиции первого мастера, воспроизводя их неумело и небрежно. Буквы заметно мельчают размером, не создавая больше ведущие декоративные узлы листа. Контурные их не киноварные, как во всей рукописи, а чернильные, не выделяющиеся контрастно среди столбцов текста, писанного точно такими же чернилами. Изображения почти не расцвечены. Лишь редкие их формы крыты краской, что создает представление о торопливой незавершенности работы. Но вряд ли незаконченностью объясняется неполноценность их колорита: все они тронуты краской слегка и ни один из них не налит ею полностью. Скорее всего это был половинчатый принцип несмелого ученика.

Орнамент Евангелия 1270 г. обнаруживает очень близкое сходство с украшениями нескольких новгородских рукописей: Благовещенского кондакаря конца XI — начала XII в., Румянцевского евангелия № 104 конца XII — начала XIII в., Трефологиона 1252 г., Матигорского Паремейника 1271 г.¹⁰⁰, Соловецкого служебника конца XIII в.¹⁰¹, Служебника конца XIII — начала XIV в.¹⁰², Служебника XIV в.¹⁰³. Во всех этих рукописях — устойчивая повторяемость мотивов, последовательная вплоть до деталей (облик морд чудовищ). Мотивов этих сравнительно немного. Развитие их идет по одинаковому пути усложнения южнославянских образцов. Такая узкая специфичность орнаментальных типов скорее всего могла сложиться в одном художественном кругу, связанном с определенной мастерской. Подобная же однотипность — в их стилистических чертах и приемах письма. Инициалы крупные, широкие; композиции чаще всего состоят еще из одной фигуры; тератологические сценки, несмотря на большую или меньшую опутанность плетением, сохраняют четкую разреженность и легко просматриваются; ремни и стебли всегда толстые, весомые; все формы плотные, массивные, что еще больше подчеркивается густыми цветными тенями; контурных очертаний, пустых внутри, мастера избегают; графичность выражена мало; изломы и резкие пересечения ремней не часты, охотнее используется их мягкая округленность; раскраска яркая (в основном киноварь и желтая, нередко — голубец); текучий цвет не закрашивает сплошные плоскости, а стелется отдельными пятнами и полосами, не сглаживая пластику фигур; во всех приемах письма не утрачена еще живописная сочность.

Среди рукописей с этим типом орнамента неожиданно ранней датировкой выделяется Благовещенский кондакарь конца XI — начала XII в. Между манера исполнения его инициалов необычайно сходна с приемами письма узоров столь развитых, как и Евангелия 1270 г. Трудно представить, что традиции

одного и довольно узкого типа орнамента столь прочно держались в течение веков (с конца XI по XIV век!), к тому же в период становления тератологии, когда она быстро изменялась. Нельзя ли предположить, что заглавные буквы Кондакаря были либо дописаны во второй половине XIII в. по современным рукописи буквам-контурам, либо, что еще вероятнее, целиком созданы в это время¹⁰⁴. Если это так, датировка орнамента этой ранней рукописи также не выпадает из всей группы однотипных книжных украшений.

Итак, основная группа рукописей с таким орнаментом приходится на вторую половину XIII в., раньше которой из этих рукописей создана лишь одна — Румянцевское евангелие конца XII — начала XIII в. (№ 104). Характерные черты стиля узоров выражены в нем менее ярко, чем в остальных: нет еще пестрой раскраски и тяжеловатой сочности письма (фигуры — киноварные контуры на киноварных фонах). Но поразительное сходство тератологических мотивов с орнаментальными типами других рукописей этого круга, особенно с Евангелием 1270 г., а также большая свобода мастера в обращении с южнославянскими прототипами и изощренная, чисто новгородская фантастичность в их усложнении свидетельствуют о специфичности навыков, державшихся на протяжении XIII в. Тот факт, что рядом с ними в других рукописях существовали и преобладали орнаменты совсем иного склада, подтверждает довольно узкую замкнутость этой группы художественных украшений и привязывает их к одной мастерской. Принадлежность к ней двух Евангелий из собрания Румянцева (№ 104 — конца XII — начала XIII в. и № 199 — XIII в.) — книга изысканного художественного качества, — а также происхождение Евангелия 1270 г. в аристократической среде города, предполагают наличие в этой мастерской традиций высокой профессиональной культуры, возможно связанной с Юрьевым монастырем и Городищем. Как показывают рукописи, навыки ее жили на протяжении всего XIII в. и хранились даже в XIV в., в период развитого, широко распространившегося тератологического стиля, сгладившего индивидуальные различия мастерских периода становления тератологии.

Среди рукописей XIV в. особенности этой мастерской выступают в двух служебниках из Публичной библиотеки¹⁰⁵, но в них эти своеобразные черты претерпевают немалые изменения. Инициалы этих рукописей часто слагаются не из одной фигуры, а из сложных многофигурных сценок; энергичнее подчеркнута плоскостная декоративность; плетенка, обильная, геометрически четкая и аккуратная, частой сетью оплетает фигуры. Основы художественной манеры и тематики остаются прежними. Напластования на них — следы соприкосновения с основным направлением новгородского тератологического стиля XIV в., для которого характерна абсолютная плоскостность изображений, развернутых на листе наподобие щитов и как бы «пришпиленных» к нему «кнопками», симметричная правильность построения, хитроумнейшее сцепление фантастических фигур в фантастических позах, измельченная дробность форм, паутинообразная контурность всех изображений, не имеющих ни малейшей пластики или утолщений, голубые фоны, ровное цветовое заполнение, — т. е. та же красочная и плоскостная декоративность, что и в живописи.

Эта окончательно сложившаяся тератология выросла не из группы орнаментов типа Евангелия 1270 г. Последняя лишь воздействовала на произве-

дения этой мастерской, заставив их приспособиться к своим вкусам, ставшим общеновгородскими.

Видимо, истоки этого оформившегося орнамента восходят к художественной продукции иной, тоже вполне определенной мастерской XIII в., образцы работ которой наиболее полно отвечали требованиям местного искусства и развивались в стилистическом отношении по тому же пути, что и новгородская живопись. Произведения этой мастерской можно видеть в группе рукописей, орнамент которых однотипен, по стилистическим принципам наиболее близок новгородской живописи и по основным своим приемам совпадает с тератологией XIV в. К этой группе рукописей могут быть отнесены: Соловецкий служебник конца XIII в.¹⁰⁶, две рукописи Евангельских чтений XIII в.¹⁰⁷, Церковный обиход XIII—XIV вв.¹⁰⁸, Паремейник XIII—XIV вв.¹⁰⁹, Евангельские чтения XIII—XIV вв.¹¹⁰, Псалтирь гадательная XIII—XIV вв.¹¹¹, Евангельские чтения XIV в.¹¹². Почти все они относятся к концу XIII или рубежу XIII—XIV вв.

Орнаментальные буквы всех этих рукописей — уже чистое узорочье, без каких-либо остатков пластичности и живописности. Они сложены из тонких, подобных нитям контуров, без теней или какой-либо моделировки; узор их закреплен характерными точками — «кнопками»; их голубые фоны, прямоугольные пересечения плоских ремней, частота мелкого плетения станут неотъемлемыми от новгородских книжных украшений XIV в.

В сравнении с рисунком узоров этой группы, исконно местным, без каких-либо примесей, в орнаменте типа Евангелия 1270 г. еще много болгаризмов, прослеживаемых и в мотивах, и в общей нарядной живописности стиля, и особенно в многочисленных, характерно южнославянских деталях изображений (кресты, петли, цветки и т. д.). Но в этой группе рукописей болгаризмы не определяют стиль, а сопутствуют новгородскому по характеру узору.

Обращение к южнославянским образцам в новгородском орнаменте было не одиночным фактом, а имело, видимо, целую традицию. Среди новгородских рукописей второй половины XIII — начала XIV в. выделяется довольно значительная группа, где орнамент последовательно ориентирован на болгарские источники. К ней относятся: Евангелие Тошиника середины XIII в.¹¹³, Апостол XIII в.¹¹⁴, Евангелие недельное конца XIII в.¹¹⁵, Псалтирь конца XIII в.¹¹⁶, два служебника XIII в.¹¹⁷, Евангельские чтения XIII в.¹¹⁸, три евангелия-апракос XIII—XIV вв.¹¹⁹. Основные черты их стиля сходны. Изображения чудовищ во многих из них не отличаются сложным вымыслом, они часто повторяют первичные мотивы болгарской тератологии (полулист-полуморда); фигуры зверей массивные, округлые, часто небывало крупные в сравнении с площадью листа; ремни толстые, вьющиеся стихийно, без всякой симметрии; плетение их круглится спиралями и петлями; большие, почти не разработанные массы фигур очерчены беглым контуром, скупым, скругленным, почти без всякой нюансировки; краска покрывает не только контуры и фон, но заливает сполна все изображение; сочные краски растекаются живописными пятнами в отличие от собственно новгородского тератологического типа, где они ровными плоскостями раскрашивают поверхность; сочетание тонов в большинстве случаев — красный, зеленый, желтый; очертания изображений в некоторых рукописях приобретают размахистость и перегруженность южного типа¹²⁰; обильны южнославян-

ские детали (цветы, цветные вертикальные полосы и др.). Стиль этих орнаментов отличается живописной сочностью, быстрой очерковостью, иллюзией мягкой фактурности — близостью декоративной манере болгарских книжных узоров.

В украшениях этих рукописей немало различий в художественном почерке. Среди них выделяются подгруппы¹²¹, особенности орнамента которых объясняются не только степенью развитости в зависимости от времени их создания, но и своеобразием отдельных элементов стиля. Поэтому трудно сказать, вышли ли эти рукописи из одной мастерской, подобно первым двум группам, или в Новгороде повсеместно бытовали образцы южнославянских орнаментов. Так или иначе, в Новгороде во второй половине XIII в. была создана значительная группа рукописей с орнаментом последовательно болгарского типа. В сравнении с ней орнамент типа Евангелия 1270 г. был гораздо ближе к слагающей ее самобытной новгородской тератологии.

Итак, Евангелие 1270 г. — характерный памятник новгородской школы последней трети XIII в. Его художественное убранство отмечено местными особенностями, проявившимися в разной мере в стиле миниатюр, иконографии миниатюр и орнаменте. Среди этих местных особенностей прослеживаются, с одной стороны, черты, которым принадлежало будущее новгородской живописи, с другой — особенности, восходящие к искусству последней трети XII в.

В стиле миниатюр определяющими являются именно эти новые для новгородского искусства признаки, хотя рядом с ними уживаются и архаизмы. В иконографии миниатюр местные признаки проявились меньше, чем в стилистических приемах: в ней нет еще специфических новгородских деталей; но ее уже отличает свойственное искусству Новгорода обращение к различным изводам.

Орнамент Евангелия 1270 г., имеющий своими истоками в основном южнославянские и византийские образцы, испытывает значительную русификацию; преобладающими в нем являются новгородские черты. Среди трех рассмотренных видов новгородских книжных узоров второй половины XIII в. орнамент мастерской, из которой вышло Евангелие 1270 г., занимает по своим стилистическим свойствам промежуточное место между болгаризированным типом узоров и характерным местным типом, из которого выросла развитая новгородская тератология XIV в.

Примечания

1. РГБ, ф. 256, № 105.
2. По определению С. А. Клепикова, переплет относится к первой половине XVII в.
3. Запись воспроизведена: *Калайдович К. Ф.* Иоанн, Экзарх Болгарский. М., 1824. С. 111; *Кепен П. И.* Библиографические листы. № 13. СПб., 1825. С. 174–175; *Востоков А. Х.* Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842. С. 172; Переписка А. Х. Востокова в современном порядке с объяснительными примечаниями И. Срезневского // Сборник статей, читанных в ОРЯС Акад. наук. СПб., 1873. Т. 5. С. 66; *Срезневский И. И.* Древние памятники русского письма и языка. 2-е изд. СПб., 1882. С. 136.

4. Воспроизводится по указанной книге А. Х. Востокова. С. 173. За сто двадцать лет со времени публикации этой записи А. Х. Востоковым она сильно стерлась. По записи — темные полосы, оставшиеся от употребления химического раствора для прочтения.
5. Об истории приобретения рукописи Н. П. Румянцевым см.: Переписка А. Х. Востокова... С. 173, 178, 182, 190, 416.
6. Эти миниатюры упоминаются в следующих работах: *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929. С. 177–178. Рис. 80; *Он же.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 141. Рис. 89–90; *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода. М.; Л., 1947. С. 48; *Свириц А. Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950. С. 32.
7. Описание или воспроизведение отдельных орнаментальных украшений этой рукописи дано в следующих трудах: *Буслаев Ф. И.* Русское искусство в оценке французского ученого // Исторические очерки Ф. И. Буслаева по русскому орнаменту в рукописях. Пг., 1917. С. 18–19. Рис. 27–28; *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887. Табл. LXII. № 9–26; *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента. СПб., 1913. С. 46–50. Табл. I. Рис. 9–18; *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода... Табл. 37.
8. Дата окончания работы над Евангелием, 24 марта 1270 г., может вызвать сомнение, так как цифра 7 (в десятках) подтерта и подправлена позднее. Проверить ее помогает указание писца на бывшее в тот же день солнечное затмение, которое подтверждается астрономическими расчетами. Следовательно, поздняя поправка повторяет древнюю цифру. Новгородская I летопись упоминает об этом затмении под 6779 (а не 6778) годом (см.: ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3. С. 62). Разница может быть объяснена тем, что в летописи — мартовское летосчисление, а в рукописи — сентябрьское. См. указания по этому поводу Ф. И. Круга, приведенные в: *Кеппен П. И.* Библиографические листы. № 13... С. 174–179. См. также: *Срезневский И. И.* Древние памятники русского письма и языка. 2-е изд. СПб., 1882. С. 136; *Святский Д.* Астрономические явления в русских летописях. Пг., 1915. С. 35.
9. Полное описание рукописи составлено А. Х. Востоковым (*Востоков А. Х.* Описание... С. 172–173). Краткие сведения палеографического характера об этой рукописи имеются в следующих трудах: *Кеппен П. И.* Библиографические листы. № 13... С. 119, 173; *Срезневский И. И.* Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. Приложение к т. 11 «Записок имп. Академии наук». № 2. СПб., 1867. С. 40; *Пылаев П.* Описание пергаменного евангелия, хранящегося при Киевской Духовной академии // Труды Киевской Духовной академии. Киев, 1876. Дек. С. 42; *Тихомиров М. Н., Щепкина М. В.* Два памятника новгородской письменности // Труды Государственного Исторического музея. Памятники культуры. М., 1952. Вып. 8. С. 8.
10. ГИМ, собрание А. И. Хлудова, № 3. Отождествление заказчиков Евангелия 1270 г. и Псалтири из собрания Хлудова подтверждается: новгородским происхождением обеих рукописей, приблизительной одновременностью их создания, упоминанием в записи писца Псалтири заказчика духовного звания Симона и изображением в обеих рукописях святого, соименного заказчику. Почерк и художественное оформление этих рукописей имеют мало общего: исполнители заказов были, безусловно, разные.
11. В Новгородской I летописи под 6776 (1267/68) годом упоминается «Муж добр из Новгорода Семьон», принимавший в Новгороде немецких, рижских, юрьевских

и др. послов (ПСРЛ. Т. 3. С. 59). Не он ли постригся, приняв имя Симона? Правда, сведений о его пострижении, как и иных упоминаний новгородца, с именем которого можно было бы отождествить имя заказчика, нам обнаружить не удалось.

12. Рукопись известна в научной литературе под названиями «Симоновское евангелие» (*Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 80; *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода... С. 48) и «Евангелие 1270 года» (*Буслаев Ф. И.* Исторические очерки... С. 18; *Свириц А. Н.* Древнерусская миниатюра... С. 32). Мы называем рукопись Евангелием Лытыша по имени писца. Наряду с этим мы пользуемся принятым названием «Евангелие 1270 года».
13. Евангелие XII–XIII вв. из собрания Н. П. Румянцева (РГБ, ф. 256, № 104).
14. Л. 26, 27, 139, 140 — гораздо более тонкие.
15. Начертания букв на протяжении всей рукописи сходны; наблюдаются различия в почерке по степени тщательности и плотности письма. Видимо, рукопись писана либо одним писцом, не заботившимся о выдержанности стиля, либо мастером с группой подражавших ему учеников.
16. Запись см. выше. «Попирьный» — хмельной после пира. См.: *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка. СПб., 1902. Т. 2. С. 1191. А. Х. Востоков, не видя в сочетании этих слов смысла, счел их пробой пера, см.: *Востоков А. Х.* Описание... С. 173.
17. Например, композиция Страшного Суда во фресках церкви св. Георгия в Старой Ладого.
18. Я позволю себе привести здесь литературу по восточнохристианской живописи XI–XIII вв. (Сирия, Ливан), вышедшую уже после написания этой статьи. Библиография составлена Надой Хелу, за что приношу ей большую благодарность.

Фрески Сирии:

Cruikshank Dodd E. The Monastery of Mar Musa al-Habashi near Nebek. Syria // *Arte medievale.* II Serie. Anno VI. № 1 (1992). P. 65–67; *Folda J.* The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098–1187. Cambridge, 1995. P. 402–403; *Innemée K. C.* The Chapel of Saint Elijah near Ma'arrat Saydnays and its Mural Paintings // *Essays on Christian Art and Culture in the Middle East.* Leiden University, 1998. Vol. 1. P. 73–82; *Leroy J.* Découvertes de peintures chrétiennes en Syrie // *Les Annales archéologiques Arabes Syriennes.* 1975. Vol. 25. № 1–2. P. 97–99; *Westphalen S.* Wandmalereien in syrischen und libanesischen Kirchen. Aspekte christlicher Kunst im Orient von 11–13. Jahrhundert // *Antike Welt: Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte.* 2000. № 5. S. 487–502; *Zibawi M.* Oriens chrétiens. Paris, 1996. Pl. 18.

Фрески Ливана:

Cruikshank Dodd E. Christian Arab Painters under the Mamluks // *Aram.* 1997–1998. № 9–10. P. 257–288; *Hélou N.* La représentation de la Déisis-Vision dans deux églises du Liban // *Parole de l'Orient.* 1998. Vol. 23. P. 1–27; *Hélou N.* Wall Paintings in Lebanese Churches // *Essays on Christian Art and Culture in the Middle East.* 1999. Vol. 2. P. 13–36; *Nordiguan L., Voisin J. C.* Châteaux et églises du moyen âge au Liban. Beyrouth, 1999; *Nordiguan L.* La chapelle peinte de Saydet Hamatour dans le Koura // *Chronos.* 1998. № 1. P. 67–89; *Sader Y.* Painted Churches and Rock-Cut Chapels of Lebanon. Beirut, 1997; *Sader Y.* Peintures murales dans les églises médiévales du Liban. Beyrouth, 1987; *Tallon M.* Peintures byzantine au Liban // *Mélanges de l'Université Saint-Joseph.* Beyrouth, 1962. T. 38. Fasc. 13. P. 279–294; *Tallon M.* Une église à peinture célèbre au Liban. Mar Tadros de Bahdeïdat // *Annales d'Histoire et d'Archéologie,* Université Saint-Joseph. Beyrouth, 1996. Vol. 7.

- P. 45–53; *Westphalen S.* Wandmalereien in syrischen und libanesischen Kirchen. Aspekte christlicher Kunst im Orient von 11–13. Jahrhundert // *Antike Welt: Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte*. 2000. № 5. S. 487–502.
19. Миниатюры в евангелиях: Милятином XI–XII вв., Добролюбом 1164 г., Оршанском конца XIII в., ярославском Федоровском (вшитые миниатюры XIII в.), Галицко-Волынском XIII в. из ГТГ, Румянцевском XIV в. (РГБ, Рум. № 113), Галицком 1357 г. (ГИМ, Син. 68), Худловском XIV в. (ГИМ, Хлуд. № 30); Оклады евангелий Симеона Гордого 1343 г. и Федора Кошки кон. XIV в.; Новгородские медные двери середины XIV в. из собрания Н. П. Лихачева (ГРМ).
 20. *Friend A. M.* The Origins of the Types of Evangelist Portraits in Greek Manuscripts // *American Journal of Archeology*. 1927. Vol. 31. № 1. P. 96–98.
 21. *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 161.
 22. Характерно, что одно из древнейших изображений стоящих евангелистов—скульптурное: рельефы кресла Максимиана VI в. в Равенне. См.: *Айналов Д. В.* Эллинистические основы византийского искусства. СПб., 1900. С. 101–116. Рис. 24; *Diehl Ch.* Manuel d'art byzantin. Paris, 1925. Vol. I. Pl. 148.
 23. *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst. Berlin; Neubabelsberg, 1914. Bd. 2. S. 532–533.
 24. *Baumstark A.* Zum stehenden Autorenbild der Byzantinischen Buchmalerei // *Oriens Christianus*. Leipzig. Bd. 3. S. 305–309; *Baumstark A.* Eine antike Bildkomposition in christlich-orientalischer Umdeutungen // *Monatshfte für Kunstwissenschaft*. Leipzig, 1915. S. 122.
 25. *Friend A. M.* The Origins of the Types... P. 96–98.
 26. Кресло Максимиана VI в., Равенна; Евангелие Рабулы, 586 г.; Ватиканский кодекс Космы Индикоплова IX в. (№ 699) и Евангелие конца VIII — первой половины IX в., Афон, Лавра, cod. 23. См.: *Кондаков Н. П.* История византийского искусства. Одесса, 1876. С. 86–100; *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. I. С. 58; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935. Taf. II. № 7, 8, 9; Taf. IV. № 17; *Ebersolt J.* La miniature byzantine. Paris, 1926. Pl. XI.
 27. *Wulff O.* Altchristliche und byzantinische Kunst... S. 532–533.
 28. Лимбургский эмалевый реликварий X в., мозаики в апсидах Софии Киевской XI в., Михайловского Златоверхого монастыря начала XII в., собора в Чепалу середины XII в., в виме собора в Монреале последней трети XII в. См.: *Лазарев В. Н.* Мозаики Софии Киевской. М., 1960. С. 103. Табл. 37, 38, 45, 46; *Он же.* История византийской живописи... Т. I. Табл. XXXIV; Т. 2. Табл. 230; *Dalton O.* Byzantine Art and Archaeology. Oxford, 1911. P. 411, 522. Рис. 241, 311; *Diehl Ch.* Palerme et Syracuse. Paris, 1907. P. 126. Pl. 101.
 29. Рукописи Парижской национальной библиотеки № 70, Ватиканской библиотеки № 756, Венской библиотеки № 240. — *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 248–249; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei... Taf. XVI.
 30. О подобной композиции в греческих рукописях IX в.: *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 172.
 31. Новгородское Евангелие-апракос второй половины XIV в. ГИМ, М. 3651; листы, вырезанные из Новгородского Евангелия (апракос?) конца XIV в. ГИМ, собр. Щукина. № 10а.

32. Например, миниатюры Остромирова и Мстислава евангелий.
33. Сирийское евангелие Рабулы 586 г.; Евангелие X в. (?) малоазиатской группы. Афон, Лавра, Cod. 86; Евангелие малоазиатской группы (ранние (?) миниатюры вшиты в рукопись XII в.). Балтимор, Собр. Гаррета; Евангелие XII в. с двумя миниатюрами каппадокийского круга (*Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei... S. 64*). Афон, Монастырь Дионисиос, Cod. 2; Евангелие второй половины X — начала XI в. египетско-палестинской группы. Париж, Национальная библиотека, Cod. gr. 68. *Кондаков Н. П. История византийского искусства... С. 70—83; Лазарев В. Н. История византийской живописи... Т. 1. С. 47; Кондаков Н. П. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902. С. 282; Gerstinger H. Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926. Textband. Taf. 12; Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei... Taf. LII, LIII, LXIII, LXX, LXXIX.*
34. РНБ, Соф. № 1. Наиболее распространенное название рукописи — «Пантелеймоново евангелие». Мы пользуемся названием «Евангелие Тошинича» (принято в трудах А. И. Некрасова и В. Н. Лазарева), чтобы не путать эту рукопись с Пантелеймоновым евангелием 1317 г. (БАН, № 34.5.22, основ. 850). Мнения ученых о датировке Евангелия Тошинича различны: А. И. Соболевский (*Соболевский А. И. Лекции по истории русского языка. М., 1903. С. 13*), А. Н. Свирин (*Свирин А. Н. Древнерусская миниатюра... С. 32*) и Е. Э. Гранстрем (*Гранстрем Е. Э. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. Л., 1953. С. 21*) относят Евангелие к XII—XIII вв.; А. И. Некрасов (*Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство... С. 140*) — к началу XIII в.; И. И. Срезневский (*Срезневский И. И. Древние памятники... С. 117—118*), В. В. Стасов (*Стасов В. В. Славянский и восточный орнамент... С. 21*) и Е. Ф. Карский (*Карский Е. Ф. Славянская кирилловская палеография. Л., 1928. С. 300*) — ок. 1250 г.; В. Н. Лазарев (*Лазарев В. Н. Искусство Новгорода... С. 48*) — к XIII в. Мы относим миниатюру рукописи приблизительно к середине XIII в.
35. РНБ, Солов. № 1017.
36. ГИМ, собрание А. С. Уварова. № 124 (554).
37. Этот орнамент характерен для русского, особенно новгородского искусства XII—XIII вв. Он украшает стены многих соборов (Николо-Дворищенского в Новгороде, в Старой Ладоге, на Нередице и др.) и большинство миниатюр этого времени. Н. П. Сычев считает его стилизованной виноградной лозой: *Сычев Н. П. Забытые фрагменты новгородских фресок XII в. // Записки отделения русской и славянской археологии Русского археологического общества. Пг., 1918. Т. 12. С. 117; Денике Б. П. Миниатюры рукописей Соловецкой библиотеки // Казанский библиофил. [Казань], 1921. № 2. С. 28.*
38. Евангелия: XII в. — Добролюво; XIII в. — Оршанское (Киев), Галицко-Волинское из ГТГ, ярославское из Спасо-Преображенского собора, вшитые миниатюры в ярославском Федоровском евангелии; XIV в. — ГИМ, Хлуд. № 30; РГБ, ф. 256, № 113. Исключения представляют собой Остромирово и Мстиславово евангелия, где в миниатюрах использован и тот и другой принцип изображения фона, и Милиятино евангелие, в миниатюре которого фон пейзажный, также восходящий к греческой традиции.
39. В иконе Новгородской школы Св. Николай и св. Филипп, исполненной ок. середины XIV в. (ГТГ, Др. 71), — подобное же сочетание высокой фигуры (св. Николай), занимающей центр композиции, и маленькой (св. Филипп), приписанной сбоку, под полукруглым срезом доски. Если, как считает Н. Е. Мнева (мнение об этой иконе высказано ею в устной беседе), эти изображения являются

- завершенной композицией, а не вырезом из большой доски с рядом икон (фигуры — в самостоятельных рамах), то они представляют интересную аналогию к миниатюре с изображением Иоанна с Симоном из Евангелия Лотыша. По мнению Н. Е. Мневой, маленькая фигурка Филиппа, возможно, является изображением патрона заказчика.
40. Об иконографии этой сцены: *Baumstark A.* Eine Gruppe illustrierter Armenischer Evangelienbücher des XVII und XVIII. Jahrhunderts in Jerusalem // Monatshefte für Kunstwissenschaft. Leipzig, 1911. № 4. S. 252; *Idem.* Eine antike Bildkomposition... S. 111—123.
 41. *Цонев Б.* Добрейшово четвероевангелие // Български старини. София, 1906. Кн. 1. Табл. V.
 42. *Айшалов Д. В.* Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевой Лавры // Краткий отчет о деятельности Общества древней письменности за 1917—1923 гг. Л., 1925. С. 14—15, 27—33; *Он же.* Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола // ТОДРЛ. Л., 1935. Т. 3. С. 14—15.
 43. *Успенский А. И.* Очерки по истории русского искусства. М., 1910. Т. 1. С. 215.
 44. Болгарское Добрейшево четвероевангелие XIII в.
 45. Миниатюры в Евангелии Тошинича середины XIII в. (Русские древности / Под ред. В. Прохорова. СПб., 1871. Вып. 4. Табл. 4), Евангелии 1270 г., в Симоновской псалтири конца XIII — начала XIV в. (*Амфилохий*, архимандрит. О славянской псалтири библиотеки А. И. Хлудова // Труды Московского археологического общества. М., 1870. Т. 3. Вып. 1. С. 1—28; *Он же.* Древнеславянская псалтирь Симоновская до 1280 г. М., 1880—1881. Т. 1—4), в Федоровском евангелии из Ярославля начала XIV в. (*Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство... С. 107—211. Рис. 72).
 46. *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство... С. 182—183.
 47. А. И. Некрасов, видимо не обратив внимания на позднюю правку миниатюры, счел ее за примитивную древнюю работу (*Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 178).
 48. Фрески в барабане купола Софии Новгородской, в Николо-Дворищенском соборе, в соборе Антониева монастыря; ряд икон раннего XII в. Стиль этих произведений восходит, быть может, к разным истокам, но для всех них характерна плотность письма, массивность и объемность формы.
 49. В других новгородских миниатюрах XIII в. — подобная же черная штриховка.
 50. Евангелия Милятино и Тошинича, Захарьевский пролог 1262 г. (ГИМ, Хлуд. № 187).
 51. *Щепкин В. Н.* Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Труды XI археологического съезда в Киеве. 1899. Т. 2. М., 1902. С. 191.
 52. *Щепкин В. Н.* Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода // *Slavia*. 1928. Т. 6. № 4. С. 750.
 53. Евангелие Лотыша, Соловецкий служебник, Уваровская кормчая.
 54. Подобная же разделка лиц цветными плоскостями встречается во фресковом фрагменте с изображением Константина и Елены Софии Новгородской и в миниатюрах евангелий Милятина и Тошинича, Соловецкого служебника, Уваровской кормчей. Она была свойственна в основном миниатюре, где пробыла и света, органичные для фрески и иконы, играли незначительную роль.

55. *Бенешевич В. Н.* Канонический сборник XIV титулов со второй четверти VII века до 883 г. СПб., 1905. С. 261. Мнения ученых о датировке рукописи см. там же. Если миниатюра современна тексту рукописи, то это свидетельствует об очень раннем (конец XII — начало XIII в.) сложении навыков местной живописной школы. Но, возможно, миниатюра была приписана позже создания книги, в конце XIII в., в тот же период, когда возникли миниатюры Евангелия Лотыша и Соловецкого служебника.
56. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 19.
57. Там же. № 13.
58. *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки... Рис. 27–28; *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 9–12; *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... Табл. I. № 9–12.
59. Все эти композиции ср. с мотивами болгарской Болонской псалтири 1230–1241 г.: *Щепкин В. Н.* Болонская псалтирь. СПб., 1906. Табл. II. № 2, 8–11, 16; Табл. IV. № 8, 14–17. См. также: *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 28–30.
- В этой книге мы сравниваем русский тератологический орнамент только с болгарским, понимая условность такого подхода. Некоторое оправдание ему дает то, что на Руси книги первоначально переписывались с болгарских оригиналов. Однако вопрос об общих корнях звериного орнамента разных стран, культура которых была связана с византийской, а также о связях его с западной тератологией должен быть исследован отдельно, в широком масштабе.
60. *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 26–27. Условные термины «народная» и «техническая» тератология введены В. Н. Щепкиным для обозначения разных этапов развития и разных по содержанию видов южнославянского тератологического орнамента. Подробно см.: *Щепкин В. Н.* Болонская псалтирь... С. 34, 48–50.
61. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 26.
62. Орнамент подобного типа см.: *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXVI. № 2–5, 7, 9, 15–17.
63. Там же. Табл. LXII. № 9, 14, 26.
64. Там же. Табл. XXII. № 15, 20.
65. Используется терминология В. Н. Щепкина.
66. Евангелие 1270 г. Л. 16, 140 об. Подобный тип наложения жгутов см.: *Бутковский В. И.* История русского орнамента с X по XVI столетие. М., 1870. Т. 1. Табл. XXXVII.
67. Евангелие 1270 г. Л. 41.
68. Евангелие 1270 г. Л. 77 об., 78.
69. В Евангелии 1270 г. Ср. л. 42, 44 об., 48 об., 62.
70. *Щепкин В. Н.* Болонская псалтирь... Табл. IV. № 16–17.
71. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 21–22.
72. Евангелие 1270 г. Л. 39 об.
73. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 23.
74. Встречается в рукописях начала XIII в. — ГИМ, Арх. 1/1019: XIII в. — РГБ, Рум. № 104, 199; М. № 3168; РГАДА, Тип. № 7; РНБ, Qn. 1.13; ГИМ, Син.

- 235; XIII—XIV вв. — РНБ, Соф. 60, 519; XIV в. — РГБ, Иос.-Вол. № 1; ГИМ, Син. 247 и др.
75. Мотив, видимо, характерный для дешевых новгородских рукописей XIII—XIV вв. Например: XIII в. — РГБ, Рогож., № 740; ГИМ, Хлуд. 187 (1262 г.); начало XIV в. — ГИМ, Син. 21 (740) и 239; XIV в. — РГАДА, Тип. № 10.
76. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXII. № 9—12.
77. Там же. № 16.
78. Там же. № 17.
79. Евангелие 1270 г. Л. 165.
80. *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 34—37.
81. Оба мотива прослеживаются в рукописях XIII — начала XIV в. Первый из них существует еще в становлении (прибавление к лицу шеи, плеч, рук, головного убора). Примером могут служить рукописи: РГБ, ф. 256, № 104, 109, 199; ф. 37, № 434; ф. 178, № 3168; РГАДА, Тип. № 7, 10, 51.
82. *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 64. Теория А. И. Некрасова о происхождении фигуры человека в орнаменте XIV в. из тератологической птицы (стр. 53—64) строится на ряде натяжек. Прежде всего, почему из фигуры птицы, если уже в XIII в. в инициалах рукописей бытовали изображения людей (примеры рукописей с подобным орнаментом приведены выше, см. примеч. 81). Кроме того, птица с головой человека не является просто переходным этапом в развитии человеческой фигуры; она существует рядом с ней и в XIII в. (например, рукописи из РГБ, Рум. № 104, 105 и др.), и в XIV в. (например, рукописи из: БАН, 34.5.20; РНБ, Фн. I.1, Фн. I.3, Соф. № 3, Погод. № 26 и др.) и представляет собой самостоятельную разновидность тератологического орнамента. Указание А. И. Некрасова на инородность фигур «1-го образования», к которым он относит и буквы Евангелия 1270 г., самой природе орнамента, и на их иконописный характер не подтверждается материалом рукописей. Во-первых, большинство этих фигур покрыто точно такими же ресничками и точками, как и виды чистого орнамента (жгуты, мачты), и все другие фигурные изображения. Во-вторых, все признаки иконописности (живописность, плотность, объемность) в этих фигурах «1-го образования» утеряны: большинство из них представляет собой простые контуры, по самой своей природе родственные орнаментальному линейному узору; те же из них, которые покрыты краской, являются элементарно раскрашенными картинками, не претендующими на какое-либо подражание живописи. В-третьих, развитые человеческие фигуры в тератологии XIV в. (по Некрасову — фигуры «2-го образования») мало отличаются от фигур «1-го образования» по степени усложненности композиции и спутанности ремнями. В орнаменте XIV в. человеческие фигуры чаще всего участвуют в сценках, не связанных веревочной сетью; очень редко они бывают густо оплетены. В этом смысле разница между фигурой человека в орнаменте XIII и XIV вв. гораздо меньше, чем между сценами с человеческой фигурой XIII в. и всеми другими мотивами XIII в. Очевидно, сцены с фигурами человека были видом тератологии, развивавшимся не по линии причудливого сцепления разноречивых элементов, как все основные типы этого орнамента (в том числе и мотив птицы с головой человека), а по линии отражения в нем черточек быта. Все это показывает, что принципиальной разницы, которую находит А. И. Некрасов в орнаментальных фигурах человека «1-го и 2-го образования» и в их происхождении, нет. Существующее

между ними различие исходит из разных этапов развития однотипной формы. Из этого следует, что сложение фигуры человека в тератологическом орнаменте падает не на XIV в., как считает А. И. Некрасов, а на XIII в. Первым известным уже вполне развитым образцом этого орнамента и является буква с изображением сидящего человека в Евангелии 1270 г., относимая А. И. Некрасовым к «иконописным» фигурам «I-го образования».

83. Евангелие 1270 г. Л. 147, 166 и др.
84. XII в. — евангелия Юрьевское, Добрилово; XIII в. — Уваровская кормчая, Евангелие Тошинича.
85. РНБ, Qп. I. 32. Благовещенский кондакарь. Фотовоспроизведение рукописи. Л., 1955. Л. 1.
86. РГБ, ф. 256, № 104; *Бутовский В. И.* История русского орнамента... М., 1884. Т. 2. Табл. XXVII.
87. ГИМ, Син. 895; *Савва*, епископ Можайский. Палеографические снимки с греческих и славянских рукописей московской Синодальной библиотеки. М., 1863. Табл. 24.
88. *Успенский А. И.* Очерки по истории... Табл. к с. 258.
89. ГИМ, Син. 239; *Стасов В. В.* *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXVI. № 1.
90. Благовещенский кондакарь XI—XII вв.; Стихирарь 1157 г. (ГИМ, Син. 589; Материалы для истории письмен восточных, греческих, римских и славянских. — Труды профессоров и преподавателей Московского университета Петрова, Клина, Меншикова и Буслаева. М., 1855. Табл. X); Румянцевское евангелие XII—XIII вв. (РГБ, Рум. № 104); Хлудовская псалтирь конца XIII в.; Евангелие XIII в. (РГАДА, Тип. № 7); Пролог первой половины XIV в. (ГИМ, Син. 239).
91. Евангелие XII—XIII вв. (РГБ, Рум. № 104); Трефологион 1252 г. (ГИМ, Син. 895); Псалтирь конца XIII в. (ГИМ, Хлуд. № 3), Пролог первой половины XIV в. (ГИМ, Син. 239).
92. *Щепкин В. Н.* Болонская псалтирь. СПб., 1906. Табл. V, 1.
93. Златоструй (РНБ, Фп. I.46), Псалтирь (РНБ, Фп. I.32), Апостол (РНБ, Соф. 32), Юрьевское евангелие (ГИМ, Син. 1103) и др.
94. Например, Евангелие XII—XIII вв. (РГБ, Рум. № 104).
95. Евангелие 1270 г., л. 58 об., 60 об., 63, 64, 69 об., 73 и др.
96. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. IV.
97. Там же. Табл. III, V—VIII.
98. Л. 57—63; возможно, перебой этот вызван внешними помехами: за несколько листов до л. 57 голубая краска тускнеет и загрязняется от примесей. По-видимому, ее не хватало.
99. Многие мотивы букв Евангелия Лотыша поразительно близки орнаменту Евангелия конца XII — начала XIII в. (РГБ, Рум. № 104).
100. РНБ, Qп. I. 13; *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LXIV. № 1—20.
101. РНБ, Сол. № 1017; *Денике Б. П.* Миниатюры рукописей... Рис. 1—4.
102. РНБ, Qп. I. 67.
103. РНБ, Фп. I. 73; *Гранстрем Е. Э.* Описание... Табл. 8.

104. Фигуры-буквы Благовещенского кондакаря по прорисям своим следуют так называемой болгарской «технической» тератологии, притом довольно развитой, поэтому первое из этих предположений датировало бы ее XI в. Мнения исследователей о времени возникновения болгарской «технической» тератологии различны, но самая ранняя датировка относится к XII в. (Ф. И. Буслаев относит ее к началу XIII в.: Рецензия на Атлас Стасова // Журнал Министерства народного просвещения. 1884, май. С. 84–85; В. Н. Щепкин — к первой четверти XIII в. *Щепкин В. Н.* Болонская псалтирь... С. 36; А. И. Некрасов — к XII в.: *Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 38–39). Поэтому второе предположение — о создании орнамента Кондакаря полностью в XIII в. — более оправданно. Подобный случай более позднего «приписывания» в рукописи орнамента был возможен: в рукописях нередко встречаются пустые места, оставленные для инициалов и заставок, не нарисованных одновременно с текстом.
105. РНБ, Qп. 1.67 и Fп. 1.73.
106. РНБ, Солов. № 1016; *Денике Б. П.* Миниатюры рукописей... Рис. 5–8.
107. РНБ, Титов, № 380 и 381.
108. РГБ, ф. 256, № 284; А. Х. Востоков относит рукопись к XIII в. (*Востоков А. Х.* Описание... С. 404–406); А. И. Некрасов — к началу XIV в. (*Некрасов А. И.* Очерки из истории славянского орнамента... С. 54–55).
109. РГАДА, Тип. № 51.
110. РНБ, Соф. 6.
111. РНБ, Соф. 60; *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент... Табл. LX. № 35–37
112. РНБ, Fп. 1.15; *Стасов В. В.* Указ. соч. Табл. LXVII. № 13–27
113. *Стасов В. В.* Указ. соч. Табл. LX. № 17–34.
114. РНБ, Fп. 1.22; *Стасов В. В.* Указ. соч. Табл. LXII. № 1–8.
115. РНБ, Fп. 1.9; *Стасов В. В.* Указ. соч. Табл. LXIII. № 1–30.
116. ГИМ, Собрание А. И. Хлудова. № 3; *Успенский А. И.* Очерки по истории... Табл. к с. 244–268.
117. РНБ, Соф. 518 и 519; *Стасов В. В.* Указ. соч. Табл. LI. № 10–14; LXIV. № 38–43.
118. РНБ, Fп. 1.66.
119. БАН, 4.9.4; РГБ, Больш. № 17 и 434.
120. Например, рукописи: ГИМ, Хлуд. № 3; РГБ, Больш. № 434.
121. Орнамент, наиболее близкий болгарским прототипам, с частым употреблением первичных форм болгарской тератологии: РНБ, Соф. 1. Fп. 1.9, 1.22; сходство с примитивно-живописными образцами южнославянского звериного орнамента: РНБ, Соф. 519; особая группа: ГИМ, Хлуд. № 3; РГБ, Больш. № 434. К последнему типу близок орнамент Псалтири 1269 г. (ГИМ, Син. 235. См. Материалы для истории письмен... С. 23. Табл. XII), которую А. И. Соболевский считает западнорусской (*Соболевский А. И.* Новгородский говор: Рецензия на статью акад. А. А. Шахматова // Журнал Министерства народного просвещения. 1887. № 11. С. 105).

POST SCRIPTUM

В этой статье для характеристики орнамента используется терминология В. Н. Шепкина: «болгарская народная тератология», «болгарская техническая тератология», «старовизантийский орнамент», «неовизантийский орнамент», которая была принята тогда, когда писалась эта статья (1961 г.). Сейчас такие термины почти не употребляются. Впрочем, новые тоже не придуманы. Но дело не столько в терминах, сколько в понятиях, которые за ними стоят, и в образах, которые эти термины вызывают в воображении и в памяти. Думаю, что термин «болгарская тератология» в любом его варианте (народная или техническая) лучше не прилагать к русским рукописям. Вопрос о генезисе тератологического орнамента вряд ли может быть отнесен к числу ясных или хоть как-то понятых. Связывать их происхождение с какой-либо одной территорией представляется неэффективным. Восприняли ли русские художники тератологические мотивы именно из болгарских книг — сказать с точностью невозможно, но сомнение в этом вряд ли уместно. Тератологические мотивы — чудища, звери, птицы, всевозможные фантастические твари, все всегда опутанные жгутами, — «блуждали» по обширным территориям и западноевропейского, и славянского мира и оставались в целом совершенно чуждыми Византии. При изучении их можно ставить перед собой разные задачи. Большая и трудная цель — поиски истоков этой европейско-славянской общности. Возможны и более узкие пути: стараться найти сходство тем и форм в группах рукописей, проследить пути тератологических мотивов, их всевозможные преобразования и бесконечные превращения, выследить сходство и различия образов и сюжетов такого орнамента на разных территориях, а иногда, если возможно, и в разных мастерских. К подобным конкретным целям стремилась и я, когда писала эту первую в моей жизни статью. Вопросы о генезисе этого орнамента, о его широкой межнациональной общности, о не меньшем сходстве его новгородских вариантов с европейской тератологией, чем с болгарской и сербской, как и о причинах столь поразительного и в сущности странного явления, — в этой статье совсем не ставились. Я надеюсь, что они заинтересуют более молодых исследователей. Мне хочется здесь вспомнить слова сербского профессора С. Н. Радойчича, сказанные им мне после прочтения этой статьи, что стремление связать русскую тератологию конкретно именно с болгарской — это наивный романтизм, основанный на идее славянской общности, что тератологию нужно понимать гораздо шире, и она может свидетельствовать об общности более крупного масштаба. Сейчас я могу оценить верность этих слов.

Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством*

В искусстве византийского круга в XIII в. происходило, как известно, создание новых (по отношению к комниновской традиции), основанных на классических традициях образов и художественных форм. Степень интенсивности этого процесса, хронология и качественные достижения несколько различны в искусстве разных территорий православного мира.

Пути русской живописи в это время были иными, ее развитие в XIII в. отличалось от эволюции искусства и в самой Византии, и в южнославянских странах. В ней не было такой постепенности процесса, какая была пережита в XIII в. искусством на Балканах. Но начало этого процесса было общим, в русской художественной жизни оно падает на первую треть XIII в. и совпадает как хронологически, так и стилистически с изменениями в живописи Византии. Некоторые русские памятники этого периода (миниатюры Галицко-Волынского евангелия из ГТГ) воплощают в целом те же идеи, которые были актуальны в это время в византийском искусстве, более того — нисколько не уступают греческим художественным решениям.

Однако процесс, начавшийся на Руси столь своевременно, не получил после первой трети XIII в. продолжения и был задержан минимум на три четверти века татаро-монгольским нашествием. Русская живопись этого времени не создает образов и художественных форм, адекватных византийским, и развивается по иному, сугубо местному пути. Образы утрачивают какую-либо смягченность и приближенность к конкретным человеческим измерениям. Основным пафосом их становится властная повелевающая сила. Беседовать с ними нельзя, им можно только подчиниться. Художественная структура теряет сложность и подвижность, живописная поверхность — глубину и богатство нюансов. Форма приобретает упрощенные и строгие очертания. Не только контуры, но все моделированные части обозначаются жестким рисунком. Красочная ткань превращается в ярко и ровно закрашенную плоскость. Архитектурные кулисы уступают место гладким цветным фонам, усиливающим декоративный эффект и одновременно создающим ощущение полной отрешенно-

* Эта работа написана в 1968 г. и опубликована в 1972 г. под тем же названием в сборнике «Древнерусское искусство. Рукописная книга». М., 1972. С. 105—139.

сти композиции, уничтожающим ощущение не только пространства, но вообще всякой среды и соотносительности образа с чем бы то ни было конкретным.

Такое мало расчлененное, тяжеловесное и пестрое письмо, рассчитанное на широкую доступность и почти гипнотическую силу воздействия, соответствовало совсем иному, чем раньше, мироощущению. Эта простая, монашески суровая живопись имеет аналогии с искусством не Византии, а скорее христианского Востока. Изменения в русской живописи XIII в. были обусловлены не только ослаблением жизненных и художественных контактов с Византией, но и резким понижением интенсивности жизни в стране, вызванным татаро-монгольским разгромом.

Этот насильственный отрыв русского искусства от общего движения культуры византийского мира длился вплоть до начала XIV в., когда вместе с заметным оживлением всей жизни Руси восстанавливаются органичные для нее художественные связи. Процесс обновления и известной эллинизации живописи начинается на Руси в начале XIV в. фактически заново, в то время как в Византии он пришел уже к своей классической вершине — Палеологовскому Ренессансу. Палеологовские формы были усвоены на Руси уже сформировавшимися, с большим запозданием и притом весьма избирательно, лишь частично. Это был своеобразный и вынужденный путь, осуществившийся в искусстве византийского круга только на русской почве.

Известные на Руси греческие образцы не были однородны и сами были созданы на разных ступенях развития палеологовского стиля. Произведения Палеологовского Ренессанса, очевидно, попадали на Русь наряду с иконами и иллюстрированными рукописями раннепалеологовской эпохи XIII в. Копирование этих образцов русскими мастерами приводило к созданию своеобразной живописной системы, использующей приемы, не всегда сочетаемые в византийском искусстве. Кроме того, в XIV в. в русском искусстве, начавшем высвобождаться после более чем полувековой скованности, можно наблюдать самостоятельное развитие живописи в направлении, аналогичном эволюции византийского палеологовского искусства. Это интуитивное и постепенное овладение художественными нормами, сходными с палеологовскими, было для русской живописи естественным, ибо процесс развития искусства всего византийского круга отличался единством. На этом пути в русском искусстве первой половины XIV в. создавались неожиданные комбинации художественных форм, соответствовавших разным ступеням развития византийского искусства, как предшествующего этапа, так и современного.

Наиболее ранний памятник русской живописи XIV в., в котором очевиден отрыв от традиций русского искусства XIII в. и использование палеологовских приемов, — миниатюра с изображением Явления Христа женам-мироносицам в новгородской Симоновской псалтири начала XIV в. из собрания Хлудова (№ 3) в Государственном Историческом музее¹. Эта миниатюра, представляющая собой первый выходной лист, вклеена в рукопись. Ни по художественным свойствам, ни по почерку надписей она не похожа на остальные иллюстрации (119 миниатюра). Она отличается не только индивидуальной манерой исполнения, но самими принципами стиля и, наверное, создана другим мастером. Отличия ее от иллюстраций рукописи столь принципиальны, что

*ил. XIII;
155a*

предполагают не только иной круг используемых образцов, но иную направленность художественных исканий.

К сожалению, не представляется возможным определить, когда лист с изображением Христа с женами-мироносицами был вшит в рукопись. Нет никаких вспомогательных данных для определения места и времени его происхождения, какими во множестве обладает сама рукопись. Можно предположить, что миниатюра возникла не в Новгороде и в иное, более раннее или более позднее время, чем сама рукопись. Атрибуция ее и попытка осознания генезиса ее стиля возможны только исходя из нее самой, из ее образной и живописной структуры.

Миниатюры в самой рукописи целиком принадлежат еще культуре XIII в. Маленькие короткие фигурки, резкие экспрессивные лица, грубоватая, мало проработанная живописная манера, энергичный акцентированный рисунок, яркость цветового покрова, плоско положенного и ровно раскрашивающего поверхности, контурная очерченность или даже штриховая прочерченность форм — все эти приемы слагаются в тяжеловесную манеру письма, почти ничем не выделяющуюся из стилистического штампа в русских миниатюрах XIII в. Две листовые миниатюры рукописи, с изображением Давида-псалмопевца с музыкантами (л. 1 об.)² и Давида, пишущего Псалтирь (л. 6 об.), отличаются от основных маленьких изображений на полях и среди текста более сложным генезисом стиля. Однако в целом их внутренний строй и стилистическая система не противоречат характеру новгородской живописи XIII в.

ил. 152,
154

ил. 151,
156б

ил. 153,
155б

Первая миниатюра, изображающая Христа с женами-мироносицами, в целом имеет со всеми ними мало общего. Все формы ее крепкие, тона насыщенные. Декоративная яркость и гладкость цвета XIII в. сменилась в ней богатством нюансов и глубиной строения красочной фактуры. Интерес к пластическому вытеснил привязанность к линейному схематизму, доминирующему в XIII в. Живописная поверхность отличается детализированностью, в то время как в XIII в. она представляла собой обобщенную, условную художественную схему. Художественной стороне уделяется не меньшее внимание, чем духовной. Монументальный стиль XIII в. заменяется иным, более пристальным по отношению к форме и натуре и одновременно более камерным.

Сходство с принципами византийской палеологовской живописи даже при первом беглом всматривании очевидно. Анализ иконографической схемы миниатюры и особенно ее живописных норм может определить степень развитости этого варианта палеологовского стиля, его направление, меру его чистоты, стихийное комбинирование в нем элементов, стилистически разновременных для византийской живописи, соотношение в нем греческого прообраза и его русского осмысления.

По всей вероятности, эта миниатюра была создана одновременно с самой рукописью или чуть-чуть позже нее. Разница во времени между ними невелика, несмотря на несходство стиля миниатюры и манеры исполнения иллюстраций самой рукописи. Такой вывод можно сделать благодаря близости фигур жен-мироносиц в нашей миниатюре и маленьких изображений в тексте рукописи. По стилю письма фигурки двух Марий в сцене Явления Христа женам-мироносицам отличаются от фигуры Христа и совпадают с письмом миниатюрок в тексте и,

главное, с основами русской художественной традиции конца XIII в. Образ же Христа в этой миниатюре близок созданиям первых десятилетий XIV в. Стилистический анализ миниатюры позволяет точнее определить возможный отрезок из этого периода. Атрибуция ее может уточнить начало процесса ассимиляции палеологовского стиля русской живописью.

Композиция хлудовской миниатюры Явление Христа женам-мироносицам примыкает к известному иконографическому типу, который греческие подлинники называют *Χαίρετε* (Радуйтесь). Она иллюстрирует слова Евангелия от Матфея, гл. 28(9): «Когда же шли они возвестить ученикам Его, и се Иисус встретил их и сказал: радуйтесь! И они, приступив, ухватились за ноги Его и поклонились Ему».

Византийская иконография знала два основных типа *Χαίρετε*. Один из них, соответствующий повествовательности рассказа Евангелия, изображает Христа идущим или обернувшимся навстречу Марии Магдалине и Марии Иаковлево-вой, находящимся рядом по одну сторону от Христа и павшим ниц перед его явлением. Этот тип встречается в самых ранних памятниках (IV–V вв.)³ и условно может считаться наиболее древним, восходящим к раннехристианским временам.

Второй тип, называемый в иконографической литературе монументальным, или симметричным, представляет собой иную композицию, строго фронтальную и схематично организованную, в которой литературный и эмоциональный момент заменяется идеальной отвлеченностью молельного образа. Этот иконографический тип распространен с IX в. Создан ли он только в послеиконоборческую эпоху, в период сложения многих иконографических схем, или же существовал и раньше и просто время не сохранило до нас подобных произведений, — сказать трудно. Но, так или иначе, начиная с IX в. оба эти типа живут в искусстве византийского круга параллельно, и оба встречаются в течение всех веков его существования.

Миниатюра из Хлудовской псалтири принадлежит ко второму, монументальному иконографическому типу и, вероятно, к наиболее позднему его варианту. Симметричная композиция *Χαίρετε* в самых старых своих образцах представляет идеально уравновешенную сцену, в центре которой Христос стоит (соответственно Евангелию от Матфея) в руках двух жен, согбенных и павших на землю по обеим сторонам его. Правой рукой Христос благословляет, в левой держит свиток. Фигура его неподвижна, поза скованна и лишена какого-либо внешнего проявления внутреннего состояния. В таком виде мы встречаем эту иконографию в Словах Григория Богослова, 880–886 гг. (Парижская Национальная библиотека, № 510)⁴; в Трапезундском евангелии второй половины X в. (РНБ, гр. 21)⁵; во фресках Софии Киевской, 30–40-е гг. XI в.⁶; и Софии Новгородской, начало XII в. (фрагменты, зарисованные Сусловым, дают возможность предполагать использование именно этого иконографического варианта)⁷; в миниатюре грузинского Гелатского евангелия, XI–XII вв.; во фреске Мирожского монастыря, 40-е гг. XII в.⁸; в мозаике Сан Марко, начало XIII в.⁹; в Евангелии Иверонского монастыря на Афоне (№ 5), конец XIII в.¹⁰ и др.

Начиная с XIII в. в византийской и сербской иконографии распространяется другой вариант этого же типа: Христос обеими руками благословляет двух

ил. 157а

ил. 158а

ил. 157б

ил. 158б

Марий, по-прежнему размещенных по сторонам от него с торжественной и почитательной симметрией. Но руки Христа подняты, ритм их движения, как правило, различен, строгая геометрическая правильность композиции нарушена, незыблемая упорядоченность сцены заменяется более эмоциональным вариантом. Такой иконографический извод мы видим во фреске монастыря св. Неофита на Кипре, созданной около 1200 г.¹¹; в греческом Никомидийском евангелии, вторая половина XII — первая треть XIII в. (Киев)¹²; в мозаике собора в Монреале, конец XII в.¹³; во фреске в Сопочанах, около 1265 г.¹⁴; в Хиландарском диптихе, конец XIII — начало XIV в.¹⁵; в Мюнхенской псалтири, конец XIV в.¹⁶; во фреске Маркова монастыря, 1376–1381 гг., и др. В ранних из них (Никомидийское евангелие) поза Христа еще строго фронтальна, а жест его, хотя и более широкий, чем раньше, еще симметричен, как и в старой схематичной композиции. Но все же начало нового извода очевидно, и произошедшие, казалось бы, незначительные изменения иконографии дадут возможность в дальнейшем более непринужденно и динамично толковать эту сцену. Не случайно эти изменения были внесены в старую иконографию в XIII в. и распространились в XIII–XIV вв. в палеологовском искусстве, охотно использовавшем и свежие иконографические варианты, и относительно свободную манеру письма.

Палеологовское искусство вносит в иконографический сюжет *Χαίρετε* и другие, ранее непривычные для него моменты. Христос изображается иногда стоящим не на руках Марий, что соответствует Евангелию, а на земле. Две Марии представлены на коленях с двух сторон, но поодаль от Христа, отнюдь не в согбенных позах, а распрямившись и обратив к нему взоры и руки. Так изображено Явление Христа женам-мироносицам во фресках Сопочан (ил. 158б) и Маркова монастыря. В позднем палеологовском искусстве жены-мироносицы иногда изображались даже не на коленях, а стоящими по обе стороны от Христа выпрямленными, лишь чуть склоненными к Спасителю (Мюнхенская псалтирь и некоторые росписи Афона)¹⁷. В таких композициях нет никаких небывалых ранее элементов. Принципиально новым оказывается только комбинирование их. Изображение фигур жен, находящихся поодаль от Христа и не простирающих руки под его ступни, использовалось в первом иконографическом типе этого сюжета уже в наиболее древних памятниках, где жены находятся по одну сторону от Спасителя. Искусство палеологовской эпохи вновь избирает этот мотив, дающий возможность изобразить жен несогбенными, написать их фигуры с пластической выразительностью, однако соединяет его с привычной симметрической монументальной расстановкой действующих лиц.

Тот особый вариант симметричной композиции, к которому принадлежит хлудовская миниатюра, с Христом, благословляющим двумя руками обеих жен, распространился с XIII в., однако не вытеснил другие типы этой иконографии. В XIII–XIV вв. остается и «асимметричный» вариант, где жены находятся рядом, по одну сторону Христа, и традиционный архаический тип «симметричного» вида, где Христос благословляет одной рукой. Чтобы вернее осмыслить хлудовскую миниатюру с изображением Христа между женами-мироносицами, посмотрим, какие изменения вносятся в XIII в. в иконографию второго, т. е. симметричного типа.

Уже говорилось об изменении жеста и позы Христа, оживлении композиции и создании особого варианта этой схемы, к которому и примыкает хлудовская миниатюра. Кроме того, если мы рассмотрим эту сцену не со стороны набора и сочетания в ней иконографических деталей, а с точки зрения структуры самой иконографической схемы и ее композиционных акцентов, то мы увидим, что симметричная композиция в XIII в. встречается в двух основных типах, один из которых близок XII в., другой восходит к IX–X вв. Первый очевиден в миниатюре Никомидийского евангелия (*ул. 157б*) (аналогично — во фреске монастыря св. Неофита на Кипре, XII в.). Композиция крайне упрощена и схематизирована. Пейзаж, обязательный в ранних изображениях на эту тему, сменился условным намеком на него. Вместо кустов и деревьев сцену окаймляют две голые скалы, расположенные с полной симметрией, лишённые какой-либо зрительной иллюзорности, обозначенные одними контурами. В композиции отсутствуют пространственность и сценичность. Рассказ сокращен до минимума. Доминирует духовная сосредоточенность, настроение внутренней углубленности и созерцания. Сцена вытягивается по вертикали. Все живое и чувственно-ассоциативное из нее исключено. Композиция превращается не в рассказ о конкретном событии, а в некий символ, знак для напоминания. В наиболее чистом и художественно осознанном виде такой тип изображения встречается в XII в. в стенописи Спасо-Мирожского монастыря (*ул. 158а*).

Другой вариант этого сюжета, распространённый в XIII в., отправляется от образцов IX–X вв., таких как миниатюры в Словах Григория Богослова (Парижская Национальная библиотека, гр. 510) и в Трапезундском евангелии (РНБ, гр. 21) (*ул. 157а*). К этому варианту XIII в. относятся фреска в Сопочанах (*ул. 158б*), миниатюра в Ивиронском евангелии (№ 5), в какой-то степени — мозаика в Монреале. Композиция в этих изображениях расширена и оживлена. Пейзаж углубляет сцену, создает иллюзорную пространственную среду (Ивирон, № 5) или же по крайней мере служит достойным аккомпанементом происходящего действия (Сопочаны). Голые уступы скал заменяются зелеными деревьями, составляющими декоративные кулисы, столь любимые в IX–X вв. Фигуры жен пропорционально соразмерны с фигурой Христа, в то время как в XI–XII вв. нередко размер их ничтожен в сравнении с монolithicным высyaщимся Спасителем. Позы их устремлены навстречу Христу. Линия горизонта не только обозначена, но отодвинута далеко вглубь композиции. Пространственное ощущение заменяет отрешенную плоскостность. В изображении появляются сценичность и конкретность, напоминающие композиции X в. Рассказ о реальном событии доминирует над условным символом. Композиция вновь растягивается в ширину, как было в македонскую эпоху, или же укладывается в квадрат, но не строится по вертикали, соответствующей более спиритуалистическому осмыслению. Подобное обращение к схемам IX–X вв. в иконографии искусства XIII в. вполне закономерно. Стремление копировать эллинистические образцы и старовизантийские произведения македонской эпохи можно отметить и в стиле палеологовской живописи.

Исследуемая нами миниатюра в новгородской Хлудовской псалтири не принадлежит строго ни к одному из этих типов. Это своеобразный иконографический образец, представляющий собой свободную комбинацию черт, ха-

рактерных для разных иконографических схем. По общему типу она восходит к тому палеологовскому иконографическому варианту, где жены располагаются симметрично по обе стороны от Христа и Спаситель благословляет их обеими руками. Однако по своей композиционной аскетичности она явно тяготеет к образцам XII в., отличается от толкования этого сюжета в IX–X вв. и не имеет буквального сходства с современными ей палеологовскими изводами.

Миниатюра вытянута по вертикали. Фигура Христа высится на плоском синем фоне, ровностью и отвлеченностью своей лишающем сцену какой-либо пространственной среды. Декоративный, а отнюдь не иллюзорно-сценический смысл этого фона-стены подчеркнут крупными надписями, помещенными наподобие орнамента. Пейзаж заменен двумя деревьями, условно раскрашенными и расположенными с декоративной симметрией. Они близки орнаментальному узору и вовсе не предназначены для создания пространственной сферы. Схематизм их схож с символической условностью трактовки деревьев в подобной же композиции в Мирожском монастыре, в монастыре св. Неофита на Кипре или гор в Никомидийском евангелии. Линия горизонта, если можно так назвать причудливо круглящийся контур земли, на которой совершается действие, опущена очень низко, что усиливает ощущение вертикальности всей сцены и несоизмеримости фигуры Христа. Жены-мироносицы изображены согбенными и непропорционально маленькими, как в росписях Софии Новгородской и Спасо-Мирожского монастыря в Пскове. Иконографическая схема XIII–XIV вв. представлена в хлудовской миниатюре в оформлении, характерном для XI–XII вв., где духовно напряженное осмысление сюжета сочетается с упрощенным лаконизмом его внешнего оформления.

Использование композиции XI–XII вв. при очевидном знании новой иконографической схемы могло быть обусловлено целым рядом причин. Прежде всего для мастера, украшавшего эту новгородскую рукопись, образцом могла быть фреска на эту же тему в Софии Новгородской. Пропорциональные соотношения ее близки хлудовской миниатюре. Кроме того, не исключено, что сам образ Спасителя на миниатюре скопирован с какого-то конкретного образца, совсем не из композиции Явление Христа женам-мироносицам. В конце XIII — начале XIV в. были распространены маленькие византийские иконки, мозаичные и живописные, с изображением Пантократора¹⁸. Некоторые из них имели точно такие же медальоны с надписями I. C. X. P., как на хлудовской миниатюре. Фигура Христа на ней похожа на эти небольшие иконные изображения и обликом, и пропорциями, и трактовкой одежд. В сцене из Хлудовской псалтири фигура Христа доминирует. В ней сосредоточен весь внутренний смысл композиции и самое искусное письмо. Быть может, она навеяна каким-то самостоятельным образом Пантократора. Повышенное внимание к фигуре Христа, желание изобразить его в укрупненном масштабе, уподобить его самостоятельному образу Пантократора, могло предопределить выбор именно такого композиционного типа Χαίρετε, где фигура Христа, пропорционально несоизмеримая с маленькими мироносицами, высится в идеальной, отвлеченной, беспространственной сфере.

Но каковы бы ни были причины, приведшие к сочетанию в хлудовской миниатюре элементов разных иконографических схем, бесспорным остается сам по себе интересный факт смешения разновременных мотивов, новых и ар-

хаических. Соединение разноречивого вообще свойственно этой миниатюре. Склонность мастера к комбинированию известных ему иконографических образцов приводит иногда к новым схемам. Так, над изображением жен-мироносиц стоит надпись: «Мария и Марфа сестре Лазареве» (ил. XIII). Сюжет Явления Христа женам-мироносицам слит с Воскрешением Лазаря. Композиция одного из иконографических типов *Χαίρετε*, а именно первого, асимметричного типа, где жены-мироносицы изображены по одну сторону от Христа, имеет немалое сходство с композицией Воскрешения Лазаря. Это относится и к поздним вариантам асимметричной схемы, таким как в Евангелии из Карахиссара XIII в., фресках из церкви Никиты под Скопье (1307–1308 гг.) и Старо-Нагоричино (1317 г.). Жены-мироносицы, стоящие на коленях по левую руку Христа, тесно прижатые друг к другу, очень похожи на Лазаревых сестер в сцене Воскрешения Лазаря. Причем аналогичность композиции асимметричного типа *Χαίρετε* и Воскрешения Лазаря перенесена мастером на совсем другой, симметричный тип композиции, где положение жен-мироносиц не должно иметь ничего общего с позой Марии и Марфы, сестер Лазаря.

Невозможно с полной уверенностью решить, собственный ли это опыт мастера или некая традиция дошла до него через какой-то образец. Но можно отметить в искусстве византийского круга XIII–XIV вв. общую тенденцию к обновлению иконографических схем, к созданию новых иконографических вариантов и к свободному комбинированию старых. Тот и другой путь можно проследить на судьбе исследуемого сюжета.

В росписи церкви Богородицы Одигитрии в Пече¹⁹ (ок. 1330 г.) выбран неожиданный и ранее не иллюстрировавшийся момент из Евангелия от Матфея (гл. 28, ст. 10), когда Христос говорит женам-мироносицам: «Не бойтесь, пойдите, возвестите братьям моим, чтобы шли в Галилею, и там они увидят меня». Обе Марии стоят перед Христом, принимая от него заповедь.

С конца XII в. (мозаика в Монреале²⁰), а затем в XIV в. (Дечаны²¹) и вплоть до XVI в. (церковь Апостолов в Касторие²²) встречается особый иконографический вариант, соединяющий в себе сцену явления Христа женам-мироносицам («Радуйтесь!»), соответствующую тексту Евангелия от Матфея, и сцену явления Христа Марии Магдалине («Не прикасайся ко мне!»), соответствующую тексту Евангелия от Иоанна (гл. 20, ст. 16–17).

В иконографии Явления Христа женам-мироносицам была определенная предыстория слияния в одной композиции этих двух тем. С древнейших времен существовал иконографический извод, где жены-мироносицы в композиции *Χαίρετε* изображены в разных позах. Одна из них, правая от Христа, припадает к Его ноге и держит ее, другая, левая, чуть приподнявшись, обращается к Спасителю (Трапезундское евангелие (ил. 157а) и др.). Эта левая женская фигура, Мария Магдалина, и особенное, индивидуальное обращение ее к Христу перекликается со словами Евангелия от Иоанна (20: 16–17): «Раввуни!» На что Иисус отвечает: «Не прикасайся ко мне!» Эта тема явления Христа Марии Магдалине, выделенная иконографией в отдельную сцену, издавна присутствует и в некоторых композициях *Χαίρετε*. Именно к такому варианту этого сюжета принадлежит и хлудовская миниатюра. Мастер ее, хотя, очевидно, и знает другой, тоже древний, более иератичный тип, где жены совершенно равно-

значны и склонены в одинаковой позе (Мирож, Ивиронское евангелие № 5), и хотя ему, возможно, известен более новый, палеологовский извод этого сюжета, где жены не припадают к стопам, выпрямлены и одинаково устремлены к Христу (Никомидийское евангелие (ил. 157б), Сопочаны (ил. 158б), Хиландарский диптих, Марков монастырь), но внимание мастера привлекает смешанный иконографический вариант.

Хлудовская миниатюра представляет собой один из случаев характерного для XIII–XIV вв. иконографического варьирования. В ней мы видим комбинирование иконографических схем (при общности персонажей: жены-мироносицы — они же сестры Лазаря), существовавших независимо друг от друга. И все же само слияние указывает на возможную родственность происхождения иконографических схем асимметричного типа *Χαίρετε* и Воскрешения Лазаря. Это может свидетельствовать и о том, что мастеру была известна какая-то асимметричная композиция этой сцены, где уже произошло такое слияние, и что он мог пользоваться различными иконографическими изводами и соединять их. Этому, как мы видели, соответствует смешанный характер созданной им композиции, где иконографическая схема, распространенная в XIII–XIV вв., соединяется с построением, свойственным XI–XII вв.

Сочетание разноречивых исходных моментов, объяснимых, очевидно, различием избранных мастером образцов, прослеживается и в стиле миниатюры.

ил. 155а

Образ Христа отличается от подобных образов в русском искусстве XIII в. В нем нет ничего довлеющего или отрешенного. Интенсивность взгляда лишена внешнего драматизма. Взгляд обладает конкретной устремленностью, не имеющей уже ничего общего с сильной, но отвлеченной направленностью взора и внутренней энергии, свойственной русским образам Спаса XIII в. Идеальность, недоступность, всеислие ликов Христа в искусстве XII и XIII вв. уступает здесь место образу, определяемому более понятным человеческим масштабом. Выразительность внутреннего в XIII в. достигалась за счет особой выразительности внешнего, его укрупненности и обобщенности. В хлудовской миниатюре углубленность внутреннего не требует какой-либо специальной подчеркнутости отдельных черт, никакой непропорциональности и отступления от естественных норм. В образах XIII в. ощутим отбор немногих, но преувеличенных по своей значительности приемов. При всей своей емкости они отличаются крайней простотой. Приемы, употребляемые мастером хлудовской миниатюры для создания образа Христа, разнообразны. Все они равны по силе своей выразительности, соразмерны и не исключительны. Простая художественная ткань XIII в. в хлудовской миниатюре усложнена. Внезапность сменяется постепенностью раскрытия. Напряженность или отвлеченность уступает место конкретной сосредоточенности. В образах XIII в. очевидно преобладание внутреннего и полная подчиненность внешнего. В образе хлудовской миниатюры найдено достаточно точное равновесие между ними.

Лик Христа на хлудовской миниатюре, с некрупными чертами, с живым пронзительным взглядом, с легкой асимметрией губ, подчеркивающей естественную подвижность облика, с индивидуальной характерностью, в которой нет и следа типовой иконографической стертости, со сложным, очень человеческим и отнюдь не однотонным выражением, в котором доминирует разум, а

не сила, — похож на облик Христа в композиции Сшествие во ад в параклесионе Кахрие Джами²³. Лик Спасителя в миниатюре написан мягко и слажено. Внимание к живописной поверхности, свобода и нескованность красочной фактуры придают этому письму подвижность и нестандартность. Линейные приемы, столь важные в русской живописи XIII в., играют очень малую роль в этой полновесной, сочной манере, выдающей чисто живописное мышление мастера. Причем в этой живописности нет никакой экспрессии и внезапных, резких акцентов, красочных или световых, характерных для многих византийских памятников раннепалеологовской живописи XIII в. и для определенного направления палеологовского искусства XIV в. Живописность манеры этого мастера совершенно уравновешенна. Но при всей ее сдержанности в ней нет и намек на тональную тушеванность, на плавь, прячущую внешнюю художественную оболочку образа. Живописные плавь, самый тончайший и самый скрытый художественный метод, не случайно были распространены в периоды особой спиритуалистической направленности византийской живописи — комниновскую и позднепалеологовскую эпохи. В письме лика Христа в хлудовской миниатюре отнюдь нет стремления к сокрытию художественного процесса, часто определяющего стиль византийской живописи XII и зрелого XIV в. Но нет в нем и той откровенности мастерства, какая была в раннепалеологовской византийской живописи XIII в. Мастер хлудовской миниатюры обладает размеренностью живописных приемов; художественное столь же важно для него, как и духовное, что адекватно понятиям классической палеологовской живописи раннего XIV в.

Технические средства мастера последовательны и близки иконописной манере. Они почти совсем лишены какой бы то ни было случайности, часто встречающихся в письме миниатюр в отличие от точно определенного письма икон. Их набор и чередование на редкость систематичны. Красочный слой, особенно на лице Христа, густой и толстый. Почти по-иконописному корпусная краска накладывается многослойно, постепенным чередованием слоев, от темных к светлым, повторяя иконописную технику. В письме русских миниатюр это встречается редко: обычно в них краской либо раскрашивается рисунок, либо стихийно лепится форма. Обильные зеленые тени, разной интенсивности и густоты, сочетаются с приглушенным красным тоном румян. Ярким красным цветом отмечены только губы. Освещенные места формы покрыты основным тельным тоном — светло-коричневым, приближающимся к белому. Все красочные слои соединяются не резко, а постепенно. Цветовая поверхность отличается согласием тонов, а красочная фактура — слитностью мазков и иконной ровностью верхнего живописного слоя.

В построении формы головы, лица мастер обходится без белильных движений. Он не использует ни одного светового блика, тем самым избегая и момента внезапности освещения, и контрастности строения формы. И в XII, и в зрелом XIV в. в живописи византийского круга система белильных светов была самым важным звеном как в осмыслении образа, так и в построении формы. Всегда именно они играли главную роль в живописной системе. Свет, исходящий свыше, доминирует над материей, оживляет и определяет ее. Один из периодов в византийской живописи XII—XIV вв., когда свет отнюдь не преобла-

дает в образной и художественной структуре, а служит лишь одной из ее деталей, — это этап палеологовской живописи раннего XIV в. Именно такой принцип усваивает мастер хлудовской миниатюры в письме лика Христа. Многоцветное согласие и мягкость характеризуют его палитру. Перетекания тонов округляют объем. Свет, падающий на лицо, не оставляет на нем видимых знаков, становящихся символом, а освещает его ровно и постепенно. Свет здесь не определяет форму. Она существует и без света, более того, она не только материальна и осязаема, но может быть воспринята как художественное явление. Пластика и сама живописная поверхность наделяются живым чувственным ощущением. В осознании образа Христа очевидна человеческая мера. В восприятии материальной формы — конкретно-чувственная, а не отвлеченно-символическая направленность. В отношении к художественному процессу — чисто художественный оттенок.

Все это соответствует понятиям византийской палеологовской живописи раннего XIV в., небольшого периода ее существования, периода гармонии, равновесия и широких классических реминисценций, когда палеологовский стиль достиг уже высшей зрелости и никакие тревожные ноты еще не примешивались к его спокойным классическим формам, как это настанет очень скоро, уже в 30–40-х гг. XIV в.²⁴ Это было главное направление палеологовской живописи начала XIV в. В искусстве русской миниатюры такой стиль представляет собой немалую редкость, тем более в ранний период, одновременный с существованием его в самой Византии. Какие-то образцы подобного типа, иконы или миниатюры, безусловно, знал мастер хлудовской миниатюры.

ил. XIII

Исполнение фигуры Христа, письмо его одежд, также очень близко классической палеологовской живописи. Пропорции фигуры стройные, вытянутые, легкие, поза живая и естественная. Спадающие острыми углами драпировки плаща и поворот правой руки Христа усложняют контур, образующий подвижную линию. Развернутость фигуры на фоне миниатюры, устремленность в ширину, декоративность внутренне расслабляют образ, переносят акцент на его внешнюю зримую сторону. Свободная, не вполне устойчивая постановка фигуры, предполагающая момент движения, сложные, нескованные ее очертания совсем не похожи на принцип компоновки фигур в русской живописи XIII в., где целостный замкнутый контур охватывал фигуры скупым упрощенным очертанием, как бы ограничивающим и сковывающим физическую иллюзорную их природу. Естественный, а отнюдь не условный контур фигуры Христа в хлудовской миниатюре, зигзагообразно спадающие углы его плаща напоминают очертания фигур и драпировок в произведениях византийской живописи конца XIII — начала XIV в., таких как икона евангелиста Матфея из Охрида²⁵, мозаические иконки Иоанна Предтечи из Эрмитажа²⁶ и Христа Пантократора в Галатине, как некоторые фигуры во фресках Кахрие Джами.

Христос одет в светло-коричневый хитон и синий плащ, падающий естественными мягкими складками. Глубокий проработанный живописный слой, покрытый сверху прозрачными лессировками, показывает грамотность и сложность технических приемов мастера. В его письме нет никакой упрощенной штриховки, нет не только преобладания рисунка, но почти никакого участия его. Складки плаща обнаруживаются в основном не выделением освещенных

мест, а углублением темных мест, широкими тенями того же синего цвета, что плащ, но более сгущенного, почти черного оттенка. Жесткой системы пробелов, всегда слишком конструктивных, строящих форму несколько абстрактно, мастер избегает. На всей поверхности плаща он только один раз кладет пробел. Роль этого светового пятна несущественна в сравнении с темной разделкой складок материи. Глубокие темные тени, лежащие между драпировками, передают вещественность ткани, тяжесть и округленность ее складок гораздо естественнее, чем резкие и всегда условные пробела. Иллюзорная точность, приводящая к известной камерности, оказывается важнее структурного смысла с его монументальным размахом. К созданию столь особых приемов приводит стремление к зрительной достоверности в изображении материи.

Кроме того, всякая форма, прочерченная пробелами, существует только за счет их энергии и без них аморфна, т. е. материя одухотворена только силой света. У мастера хлудовской миниатюры очевидно иное отношение к возможностям художественной ткани. Отказываясь от пробелов, он показывает самостоятельность формы, существующей и без света, естественность и натуральность материи, но в значительной степени лишает ее озаренного сияния. Он не обращается к условной традиционной схеме, отступающей от естественных норм, а старается одухотворить полновесные, зрительно достоверные формы. Он стремится к доступной идеальности, к возможной для византийской художественной системы классичности, где чувственная полнота и красота совершенно жизненных форм воспринимается с точки зрения отвлеченного совершенства и внутреннего одухотворения. Эти особенности стиля мастера, и внешне приемы, и внутренняя их основа, совпадают с принципами палеологовской живописи раннего XIV в.

Светло-коричневый хитон Христа и такая же кайма его плаща обработаны иным способом — особыми лучеобразными пробелами ассистного типа. Этот иконописный прием был достаточно распространен и в византийской, и в итальянской живописи второй половины XIII в.²⁷ и нашел некоторое применение в русской иконописи XIV в., преимущественно в Пскове. Однако золотой иконный ассист заменен в миниатюре светло-желтой краской, что создает большую тональность и плавность цветовых переходов, необходимую для ее малого размера. Но сам факт обращения мастера-миниатюриста к иконописной технике²⁸ нов для искусства русской миниатюры. Сближение миниатюры с иконой происходит в византийском искусстве конца XIII — начала XIV в. Икона нередко уменьшается в размерах. Создается особый византийский тип маленьких иконок, как мозаических, так и темперных, величиной с миниатюру на не крупном рукописном листе. На Руси подобное же приближение миниатюры к иконописи, выразившееся, правда, только в стиле, произошло много позже, в конце XIV в. Однако использование некоторых иконописных приемов прослеживается уже в хлудовской миниатюре начала XIV в. Один из них — высветления ассистного типа. Точно такой же мелкий лучеобразный ассист известен в русских иконах первой половины XIV в. — например, Никола от Кож из ГТГ; Богоматерь Одигитрия из Торопца, ГРМ²⁹. Сближение миниатюры с иконой на Руси в начале XIV в. соответствует процессам в византийском искусстве этого же времени и, возможно, является откликом на них.

Итак, многие особенности хлудовской миниатюры близки уровню византийской живописи раннего XIV в. И все же всех компонентов зрелой палеологовской классики в ней нет. При всех сложностях и новшествах ее стиля в ней очевидны некоторые архаические черты, выдающие отнюдь не наивность копии, но сходство с иным этапом развития византийской живописи, с периодом раннего палеологовского искусства XIII в.

Фигура Христа рисуется на ровном голубом фоне, плоскостном и совершенно беспространственном. Ни пейзажа, ни архитектуры, почти обязательных в зрелом палеологовском искусстве, здесь нет. Ничто не конкретизирует сферу действия, не ограничивает определенную среду. Фон миниатюры своей условностью схож скорее с фонами комниновской живописи, но не имеет уже их главного смысла — спиритуалистической отвлеченности. Мастер хочет заполнить, ограничить его, но использует для этого старые, чисто декоративные средства, отнюдь не пространственно-иллюзионистические, а столь же отвлеченные, как сама гладкая поверхность фона. С обеих сторон от Христа он помещает два декоративных дерева, занимающих всю плоскость листа вплоть до рамы миниатюры. Однако своей фронтальностью, идеальной одинаковостью, четкой симметрией и абстрактной раскраской они напоминают орнаментальные канделябры, украшающие ярославское Федоровское евангелие первой половины XIV в., близкие узором комниновских рукописей и напоминающие, по меткому выражению А. И. Некрасова, «игрушки из императорского дворца»³⁰. Крупные золотые медальоны с красной обводкой, заключающие в себе начальные буквы имени Христа, вторят точно такому же золотому с красной обводкой нимбу. Все три круга яркими пятнами заполняют верхнюю часть плоскости фона. Их форма, размещение, их декоративный смысл напоминают традицию украшать оклады драгоценными камнями, а фоны икон — пышными цветными кругами, имитирующими драгоценные камни (Спас Златые Власы, XIII в., Благовещенский собор Московского Кремля³¹). Такие же золотые медальоны с аббревиатурами помещались на византийских иконах XIII в.

Надпись, сделанная крупными белыми буквами, ярко читающимися на синем фоне, покрывает все остающиеся промежутки между изображениями и довершает декоративную организованность фона. Миниатюра оказывается совершенно заполненной и оформленной. Никакой попытки создать замкнутую сцену у мастера нет, но стремление к определенности и конкретности выражения очевидно. Палеологовских способов выявления пространства он не знает и использует старые декоративные средства, способные ограничить и оформить только плоскость. Фигура Христа, написанная с большой пластической определенностью, выделяется на ровном изукрашенном фоне подобно рельефу на глади стены. Между тем фигуры в палеологовской классической живописи имеют пластичность скульптур, расположенных в условном, но определенном пространстве.

У мастера хлудовской миниатюры нет владения классической мерой, регулирующей соотношение всех элементов зрелого, нет той легкой найденности и соразмерности, которая характеризует зрелое палеологовское искусство. Художественному мышлению его еще свойственна диссонансность и некоторое несоответствие между отдельными элементами письма. Стремление к замкну-

той определенности композиции сочетается с отсутствием ощущения пространства. Пластическая конкретность письма фигуры ставится в зависимость от декоративной плоскости фона и сводится к выделению рельефа. Сама фигура Христа, ее размер, поза и осанка в сравнении с масштабом миниатюры кажутся преувеличенно внушительными. Письмо ее отличается утрированной, а потому чуть-чуть наивной пластичностью. Повышенной классичностью и масштабною образ Христа сходен с образом евангелиста Матфея в охридской иконе конца XIII в. Подобно охридской иконе, перенимающей иконографию и стиль X–XI вв.³², в хлудовской миниатюре также заметна ориентация на образ Христа в миниатюрах X–XI вв.³³ Конечно, новгородский мастер этой миниатюры сам не знал и не копировал греческие миниатюры столь далекого времени. Скорее всего он использовал византийский образец позднего XIII в., иконку или миниатюру, с изображением стоящего Христа Пантократора, современную иконе евангелиста Матфея и подобно ей восходящую к оригиналу X в. Иконографическое сходство хлудовской миниатюры с такими иконками уже указывалось выше.

К особенностям раннепалеологовской культуры XIII в. принадлежат и такие черты хлудовской миниатюры, как некоторое упрощение ее форм, их медлительная тяжеловесная простота (особенно в письме рук и ног), как контрастность приемов мастера. Моделирование масс отличается неточной дифференцированностью. Формы показаны то излишне плоскими, декоративными, как в письме хитона, то массивными, почти скульптурно-пластическими, как в складках плаща. Тончайшая многослойная слаженность письма (лицо) сочетается с его жесткой прямолинейностью и нерасчлененностью (руки). Последнее происходит не из-за недостатка профессиональной грамотности, ибо рядом встречаются куски замечательно мастерской живописи, а, видимо, от существа стиля, которому подражает мастер, тяжеловатого и контрастного, где стремление к пластической полноте форм сочетается с утвердительным покоем и преувеличенной монументальностью, где живописная свобода не вошла еще в обычные художественные нормы, не стала естественной и незаметной, а требует постоянного напоминания. Такое настойчивое подчеркивание новых принципов стиля и диссонансность составных его частей были свойственны византийской живописи конца XIII в.

Соединение в хлудовской миниатюре разнородных стилистических черт, как рожденных искусством зрелой палеологовской классики раннего XIV в., так и более старомодных, восходящих к византийской раннепалеологовской живописи XIII в., в сущности, не представляет собой ничего странного на почве русского искусства. И те и другие черты были привнесены извне и усвоены в сложившемся виде, так как предыстории развития этого стиля русская живопись не имела. Между двумя разными этапами византийской культуры — конца XIII и первой трети XIV в. — была существенная разница. Для русских же мастеров образцы византийского искусства были одинаково новыми и важными. Отдельные их свойства были переняты и воссоединены в совершенно своеобразный синтез, существующий только в русском искусстве. Основа стиля этого художественного синтеза — характерно византийская, хотя и состоящая из разновременных элементов палеологовской художественной манеры.

Однако на эту почерпнутую извне византийскую художественную основу ложится печать специфически русской культуры. Отзвуки ее очевидны в большей пронзительности взора, в повелевающей внушительности облика, в некоторой скованности письма. Эти черты, являющиеся отголоском русской живописи XIII в., придают принесенному на новгородскую почву образу особую остроту, делают небольшой рукописный лист по-русски монументальным.

Более архаические черты стиля этой миниатюры, аналогичные этапу раннепалеологовской живописи XIII в., можно было бы понять как результат самостоятельного развития древнерусского искусства в том же направлении. Однако эту соблазнительную мысль следует отбросить. Специфика этого стиля, причем на всех этапах его существования, выдает византийско-классический вариант, имеющий наиболее уравновешенные, спокойные формы. В русской живописи первой половины XIV в. действительно произошло овладение большей живописной свободой, внешней подвижностью, внутренней раскованностью и открытой эмоциональностью. Это было самостоятельное приближение к художественным нормам, аналогичным палеологовским (притом не главным, боковым), спонтанное прохождение пути, параллельного византийскому. Однако это была совсем иная линия развития, чем та, которая представлена хлудовской миниатюрой. Во многом она была адекватна экспрессивному направлению византийской палеологовской живописи, направлению отнюдь не главному, существовавшему в Византии уже с раннего XIV в. наряду с классическим. Образцом таких специфически русских путей живописных поисков, соответствующих новой эпохе, является, например, икона Никола Чудотворец из Коломны (ГТГ)³⁴.

Хлудовская миниатюра не имеет ничего общего с этим экспрессивным направлением живописи ни в русском, ни в греческом его варианте. Она примыкает к ведущему течению палеологовской живописи. В миниатюре оно было распространено мало и преобладало в монументальной живописи и иконописи. Как уже говорилось, образ Христа в хлудовской миниатюре ближе всего образу Спасителя во фреске Кахрие Джами. Не столь прямые, однако тоже достаточно определенные аналогии он имеет с образом Христа в односторонней охридской иконе начала XIV в. (на обороте — Распятие)³⁵ и во фреске Старо-Нагоричино 1317 г.³⁶ В этом круге памятников, созданных в течение первых двух десятилетий XIV в., прослеживается общий тип Христа, достаточно конкретный по своим индивидуальным чертам и в то же время достаточно идеализированный, с точно найденной мерой возможного психологического напряжения и нужного душевного равновесия. Этот тип Христа, созданный палеологовским искусством, существовал в довольно близком варианте и во второй половине XIV в., например в миниатюре Преображение из Слов Иоанна Кантакузина, 1371–1375 г. (Парижская Национальная библиотека, г. 1242³⁷) или в росписях Перивлепты в Мистре, 60–70-е гг. XIV в.³⁸ Тип Христа, особенно в миниатюре Преображение, близок тому раннепалеологовскому, к которому относится и хлудовская миниатюра. Однако в нем нет уже прежней отчетливой концентрированности и характерности образа. Унаследовав все внешние черты раннего прототипа, он стал более спиритуальным, возвышенно-отвлеченным и не столь конкретным. Другие образы Христа, рас-

пространственные в искусстве византийского круга второй половины XIV в., вообще не имеют отношения к подобным раннепалеологовским оригиналам.

Итак, подчеркнем еще раз: хлудовская миниатюра представляет собой весьма своеобразное художественное произведение, и в иконографии, и в стиле которого прослеживается оригинальное комбинирование различных, даже разновременных элементов. Стилистические черты ее чрезвычайно близки византийскому искусству. Хронологически наиболее поздние из них восходят к периоду Палеологовского Ренессанса начала XIV в. Тип Христа в этой миниатюре близок образам Спасителя в памятниках византийского круга раннего XIV в. Миниатюра добавлена к рукописи рубежа XIII–XIV вв. или, скорее, начала XIV в. Время написания ее, как уже говорилось, не может отстоять далеко от времени создания самой Псалтири. Совокупность этих данных и выводы анализа позволяют считать временем ее возникновения ранний XIV в.

По всей вероятности, миниатюра создана русским мастером. Об этом свидетельствует сопровождающая ее длинная русская надпись: «Белообразен ХС явися женам встав от мертвых». Внизу: «Мария и Марфа сестре Лазареве». Это же подтверждает не сильный, но все же очевидный отпечаток русского стиля, который делает более внушительным и более тяжелым письмо, в целом совершенно византийское. Автор миниатюры не следовал с буквальной точностью за византийскими произведениями, а соединял импонировавшие ему отдельные их черты в некий синтез, обладающий более напористой внутренней доминантой и внешней тяжеловесностью, чем образцы живописи палеологовского расцвета начала XIV в.

Миниатюра вшита в новгородскую рукопись, и естественно предположить, что она была создана в Новгороде, тем более что фигуры жен-мироносиц, как указывалось, очень похожи на миниатюры в новгородской Хлудовской псалтири. Однако в самой миниатюре Явление Христа женам-мироносицам, кроме фигурок жен, никаких специфически новгородских черт нет. Генезис ее стиля в основном византийский, а тот незначительный отпечаток русской манеры, который в ней чувствуется, можно понять только как общерусский, а не свойственный какой-либо местной школе. И все же миниатюра принадлежит новгородской культуре. Этот факт свидетельствует об интересных аспектах этой культуры, о знакомстве новгородских мастеров уже в начале XIV в. с развитыми образцами византийской палеологовской живописи.

Вряд ли имеет смысл строить домыслы, каким именно путем этот палеологовский стиль попал в Новгород так рано и какая именно конкретная историческая ситуация начала XIV в. могла способствовать таким художественным связям. Возможных путей было немало. Мастер мог знать привезенные на Русь византийские иллюстрированные рукописи или греческие иконы, особенно маленькие, широко распространенные в палеологовскую эпоху, мог получить выучку у какого-нибудь заезжего греческого мастера или даже за пределами Руси. Этот вопрос не имеет существенного значения. Много интереснее другое — судьбы классицистического византийского стиля в русском искусстве. В новгородской живописи XIV в. в целом он не получил распространения. Миниатюра из Хлудовской псалтири представляет собой редкий эпизод. И хотя новгородское искусство в XIV в. развивалось по пути все более интенсивных связей с византий-

ским художественным миром, характер этих контактов был иным. Стиль новгородской живописи второй половины XIV в. тоже родствен палеологовскому искусству, однако другому, более экспрессивному его варианту. Складывался он отнюдь не только путем внешних воздействий, хотя такой момент, несомненно, важен (работы мастеров Волотова, Феофана Грека и, возможно, других приезжих художников). Не менее интересно и самостоятельное развитие живописного направления, преодолевающего традиции XIII в. и спонтанно развивающегося по пути, адекватному палеологовским новшествам. Видимо, такой психологический аспект и такая манера письма более соответствовали вкусам новгородцев, чем классический палеологовский стиль, оказавшийся более востребованным в Москве, хотя столь ранних, как хлудовская миниатюра, московских памятников этого типа мы не знаем.

Московские иконы первой половины XIV в., относящиеся к этому же художественному кругу, созданы несколькими десятилетиями позже, приблизительно в 40-х гг. XIV в., когда в Москве, по свидетельству Троицкой летописи³⁹, работает артель греков-фрескистов. Московские иконы этого типа — Спас Ярое Око⁴⁰ и примерно одновременный с ним Спас оплечный из Успенского собора в Московском Кремле. Причастность их к миру палеологовских художественных представлений несомненна. Однако идеалы палеологовского образа и стиля начала XIV в. очевидны в них не в таком чистом виде, как в хлудовской миниатюре. Черты, унаследованные от русской культуры XIII в., сочетаются в них с палеологовским стилем не в начальном классическом его варианте, а с чуть более поздним, постренессансным, рожденным в сложный период церковных споров⁴¹.

Но наиболее широкое распространение этот классический стиль палеологовской живописи получил в московском искусстве в позднем XIV — раннем XV в., причем как в формах позднепалеологовских, так и в более ранних, восходящих к палеологовской классике начала XIV в. Высоким синтезом и итогом этого пути палеологовской живописи было искусство Андрея Рублева.

Хлудовская миниатюра — не единственное русское произведение начала XIV в., в котором очевидно воздействие византийской живописи этого же времени. Черты такого воздействия, проявляющиеся в психологической естественности, в мягкости живописного строя, в общей соразмерности духовного и внешнего облика, заметны в некоторых русских иконах начала XIV в., как, например, Архангел Михаил из ГТГ⁴², Борис и Глеб (в рост) из ГРМ⁴³. Но единичные палеологовские черты лишь легким отзвуком ложатся на художественную систему, в целом определяемую чисто русскими, старыми традициями XIII в. Отдельные палеологовские качества не изменяют этих произведений настолько, чтобы они стали образцами общевизантийской, а не только русской культуры.

В отличие от них хлудовская миниатюра представляет собой явление, полностью входящее в художественную сферу византийского палеологовского мира.

Примечания

1. Описание рукописи: Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С. Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. Ч. I:

Русские рукописи // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 163–164; там же библиография, относящаяся к самой рукописи.

Основная работа о миниатюрах рукописи: *Амфилохий*, архимандрит. О славянской псалтири библиотеки А. И. Хлудова // Труды Московского археологического общества. М., 1870. Т. 3. Вып. 1. Вошла также в кн.: *Амфилохий*, архимандрит. Древнеславянская псалтырь Симоновская до 1280 г. Т. 1–4. М., 1880–1881.

О выходной миниатюре рукописи бегло писали А. И. Некрасов (*Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 175, 178. Рис. 117) и В. Н. Лазарев (*Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 226). А. И. Некрасов указывает на противоречие ее с иллюстрациями самой Псалтири, подчеркивает «живописность ее стиля», однако на этом основании неверно датирует рукопись второй половиной XIV в. В. Н. Лазарев отмечает в стиле миниатюры «веяния новой эпохи».

Краткие замечания об иллюстрациях в тексте рукописи: *Щепкин В. Н.* Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода // *Slavia*. 1928. Roč. 6(4). С. 747; *Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси XI–XVII вв. М., 1964. С. 71–72.

2. *Свирин А. Н.* Искусство книги... С. 189.
3. Основные памятники иконографии этого типа приведены Г. Милле (*Millet G.* Recherches sur l'icônographie de l'évangile aux XIV, XV et XVI siècles. Paris, 1916. P. 540–547). Кроме них: Диптих X в. Слоновая кость. Дрезден (*Nickel H. L.* Byzantinische Kunst. Leipzig, 1964. Abb. 65), фрески церкви Никиты под Скопье, 1307–1308 гг. (*Millet G., Frolov A.* La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1962. Vol. III. Pl. 34/3), церкви Старо-Нагоричино, 1317 г. (*Ibid.* Pl. 95–4), и др.
4. *Omont H.* Miniatures des plus anciens Manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale du VI au XIV siècles. Paris, 1929. Pl. XXI.
5. *Colwell E. C., Willoughby H. K.* The Four Gospels of Karahissar. Chicago, 1936. Vol. 2. Pl. XL.
6. *Айналов Д., Редин Е.* Киево-Софийский собор. Исследование древней мозаической и фресковой живописи. СПб., 1889. С. 92–93.
7. *Лазарев В. Н.* О росписи Софии Новгородской // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 11.
8. *Лазарев В. Н.* Живопись Пскова // История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 342.
9. *Millet G.* Recherches... Fig. 588.
10. *Brockhaus H.* Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1924. Taf. 23; *Dennison W., Morey Ch. R.* Studies in East Christian and Roman Art. New York, 1918. P. 57. Fig. 28.
11. *Mango C., Hawkins E. J. W.* The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings // *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 20. Washington, 1966. Pl. 36. P. 152–153, 201.
12. Искусство. Киев, 1911. № 3. Рис. 5; *Hamann-MacLean R.* Der Berliner Codex gr. 4° 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im Frühe 13. Jahrhundert // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters: Festschrift für K. Hermann Usener, zum 60. Geburtstag. 1965. Marburg; Lahn, 1967. S. 235.
13. *Demus O.* The Mosaics of Norman Sicily. London, 1949. Pl. 72.
14. *Ђурић В. Ј.* Сопоћани. Београд, 1963. Табл. XXII.
15. *Радојчић Св.* Студије о уметности XIII в. Београд, 1959. Табл. XXII.

16. *Strzygowski J.* Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München // Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, philos.-hist. Klasse. 1906. Bd. 52. Taf. LX. Abb. 152.
17. *Strzygowski J.* Die Miniaturen... S. 86. Anmerkung.
18. Мозаичская икона в Галатине (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1948. Т. 2. Табл. 263-6; *Castelfranco G.* Opera d'arte in Puglia // Bolletino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione. Milano; Roma, 1927. № 6. Fig. 1-2). Икона в Эрмитаже (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 2. Табл. 265-6; *Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966. Табл. 253).
19. *Ивановић М.* Црква Богородице Одигитрије у Пећи // Старине Косова и Метохије. Приштина, 1963. Кн. 2—3. С. 142.
20. *Detus O.* The Mosaics... P. 289. Pl. 72.
21. *Петковић В. С., Бошковић Дж.* Dečani. Beograd, 1941. 2. Табл. CCXVI.
22. *Pelekanidis S.* Καστοριά. Θεσσαλονίκη, 1953. Т. 197.
23. *Underwood P. A.* The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 3. P. 345.
24. Например: греческое из Бодлеанской библиотеки, E. D. Clarke 6 (S. C. 18368) (*Pächt O.* Byzantine illumination. Bodleian Picture Book. Oxford, 1952, Pl. 9f.; впрочем, новая и, скорее всего, более верная датировка рукописи — 1270—1280 гг., благодаря чему возможно несколько иное объяснение особенностей стиля ее миниатюр. Новая атрибуция предложена И. Хутгер: *Hutter I.* Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian Library. Bd. 1. Stuttgart, 1977. № 58, S. 94—96); греческое Евангелие из Венской Национальной библиотеки, theol. gr. 300 (*Gerstinger H.* Die griechische Buchmalerei. Wien, 1926. Tafelband, Taf. XXI—XXII; *Buberl P., Gerstinger H.* Die byzantinischen Handschriften. Leipzig, 1938. Bd. 2. Taf. XXXI—XXXII), и др.
25. *Радойчић Св.* Иконите в Югославия // *Вайцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойчић Св.* Икони от Балканите. София; Београд, 1966. Табл. 168—169.
26. Ошибочно считалось, что на этой мозаичской иконе изображен пророк Самуил. Новая и совершенно верная трактовка изображенной на иконе фигуры как образа Иоанна Предтечи дана Ю. А. Пятницким: *Пятницкий Ю. А.* Синай, Византия и Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века. Каталог выставок в Гос. Эрмитаже, Санкт-Петербург, и в Галерее Курто. Лондон, 2000. № В—122 (там же — история вопроса и литература).
27. Например, иконы Богоматерь с младенцем в Нью-Йорке, Вашингтоне и др.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 2. Табл. 272—273.
28. Ассистные пробела встречаются в византийских миниатюрах XII и XIII вв.: например, Евангелие 1109 г. (Венская Национальная библиотека. Suppl. gr. 164. — *Buberl P., Gerstinger H.* Die byzantinischen Handschriften. Teil 2. Die Handschriften des X—XVIII. Jahrhunderts // Beschreibendes Verzeichnis d. H. illuminierten Handschriften in Osterreich. Bd. 4. Leipzig, 1938. Taf. XIX); Евангелие третьей четверти XII в. (Венская Национальная библиотека, Suppl. gr. 52 // *Ibid.* Taf. XXV—XXVII); Евангелие первой половины XIII в. (Берлин, гр. 4° 66. — *Hamann-MacLean R.* Der Berliner Codex... Abb. 21—24, 28); Евангелие начала XIII в. (Афины. № 77 (15). — *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften der Nationalbibliothek in Athen // Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-hist. Klasse. Denkschriften 60. Bd. 2. Wien, 1917. Taf. XXVII—XXVIII. Abb. 70—74). Однако в русской живописи этот прием употреблялся только в иконах.

29. Лазарев В. Н. Живопись Пскова... С. 355; Антонова В. И., Мневa Н. Е. Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. Табл. 95.
30. Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. М., 1929. С. 135. Рис. 74.
31. Антонова В. И. Ростово-суздальская школа живописи. М., 1967. С. 39.
32. Радоичич Св. Иконите в Югославия... С. LXIII.
33. Friend A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts // Art Studies Medieval Renaissance and Modern. Cambridge, 1927. Pl. 85 (Ватикан, gr. 756).
34. Лазарев В. Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 75, 77.
35. Радоичич Св. Иконите в Югославия... Табл. 179.
36. Millet G., Frolow A. La peinture du moyen âge... Pl. 113(2).
37. Omont H. Miniatures... Pl. CXXVI; Grabar A. Miniatures Byzantines de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1939. P. 60.
38. Millet G. Monuments byzantins de Mistra. Paris, 1910. Pl. 124.
39. Приселков М. Д. Троицкая летопись. М.; Л., 1950. С. 366–367.
40. Жидков Г. В. Московская живопись середины XIV в. М., 1928. С. 13–39; Некрасов А. И. Возникновение московского искусства. М., 1929. С. 159. Рис. 76; Лазарев В. Н. Живопись и скульптура великокняжеской Москвы... С. 81.
41. Попова О. С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV в. Его связи с Византией. М., 1980. С. 91–147.
42. Лазарев В. Н. Живопись Владимиро-Суздальской Руси // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 493, 495.
43. Там же. Табл. после с. 502.

POST SCRIPTUM

В этой работе рассматривается только одна миниатюра (Явление Христа женонам-мироносицам) из рукописи, содержащей 119 иллюстраций. Я осознаю условность такого подхода. Оправданием служит то, что эта миниатюра по основным своим свойствам отличается от всех других в рукописи, в то время как все другие однородны по своему характеру. К тому же миниатюра вклеена в рукопись. Она написана на листе пергамента такой же величины, как сам кодекс, и приклеена к входящему в его тетрадь листу с изображением царя Давида с музыкантами и танцорами, т. е. к первой миниатюре, принадлежащей самому корпусу кодекса. Композиция с царем Давидом в окружении музыкантов и танцоров помещена на оборотной стороне листа. К лицевой его стороне и приклеили миниатюру с изображением $\text{X}\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\tau\epsilon$. Таким образом, она оказалась первой, «выходной» в этой книге.

Причины, по которым этот специально сделанный лист был внедрен в рукопись, неизвестны, но ясно, что это был какой-то особый замысел, специальный заказ, осуществленный, возможно, по воле владельца. Символика сюжета включает в себя разные грани. Среди многих ассоциаций и размышлений, на которые способен наводить этот сюжет, может быть названа тема смерти и воскресения из мертвых. Возможно, что желание дополнить уже готовый кодекс такой миниатюрой было вызвано неким конкретным событием, связанным с чьей-то судьбой. Но, к сожалению, мы этого узнать не можем.

Как говорилось в работе, миниатюра была прибавлена к рукописи вскоре после изготовления всей книги. Это могло быть тотчас же. Палеографы в настоящее время склонны датировать эту Псалтирь не концом XIII в., как раньше, а первой четвертью XIV в. Основные ее миниатюры для такого времени представляют собой уже достаточно архаичное искусство, целиком связанное с понятиями и вкусами второй половины XIII в. Однако вклеенный лист с изображением Хаїре̑те, сделанный скорее всего другим художником, совершенно своевременен для первой четверти XIV в., если иметь в виду процессы, происходившие в искусстве Византии. Эта миниатюра легко входит в среду произведений живописи византийского круга периода Палеологовского Ренессанса и соответствует определенному типу художественного образа первых десятилетий XIV в., таких как, например, образ Христа из композиции Сошествие во ад во фресках параклесиона Кахрие Джамии (1315–1321). Это — один из вариантов образа этапа Палеологовской классики, наиболее характерный, живой, иногда даже острый, отличающийся от преобладавшего в это время более нейтрального классицистического типа. Именно он стал известен в Новгороде. Впрочем, вряд ли возможно решать, случайный или закономерный это отбор времени.

Византийских миниатюр именно этого узкого периода (первой четверти XIV в.) сохранилось очень мало. Все они несколько другие, чем рассматриваемая миниатюра в новгородской Псалтири, все они принадлежат к наиболее эллинизированному, наиболее «античному» варианту искусства времени Палеологовского Ренессанса (например, образы евангелистов в Евангелии из Бодлеанской библиотеки, Сапон. gr. 36; миниатюра с изображением евангелиста Иоанна, вшитая в Евангелие-апракос конца X — начала XI в. из Британской библиотеки, Arundel 547). Миниатюра в Хлудовской псалтири с изображением Хаїре̑те сходна скорее с образами в настенной живописи этого времени. Многочисленные греческие иллюстрированные рукописи первой половины XIV в. относятся уже к следующему, постренессансному этапу развития, к 30–40-м гг. XIV в. Миниатюра в Новгородской псалтири, которой посвящена эта работа, чрезвычайно интересна еще и из-за редкости подобного материала.

Новгородские миниатюры второй четверти XIV в.*

Миниатюры Евангелия-апракос из собрания Хлудова (ГИМ, Хлуд. № 30) с изображением Иоанна, Матфея, Луки и Марка были созданы, как и сама рукопись, в 30–40-х гг. XIV в. в Новгороде¹. Они занимают полный лист рукописи, не ограничены замкнутыми рамами, почти не имеют свободных полей. Они отличаются крупным, не свойственным миниатюре масштабом, тяжеловесной монументальностью и контрастными приемами исполнения. В их художественной системе немало противоречий. Широта письма сочетается в них со скованностью. Размашистость почерка кажется неоправданной, ибо она не вызвана внутренней импульсивностью образов, кажущихся совершенно нейтральными, малоэмоциональными. Классическое построение одежд сочетается с рискованной перегруженностью складок, плотность, объемность драпировок — с излишней прочерченностью материи, монохромная сумрачность цвета (Матфей, Лука) — с яркостью его в других миниатюрах (Иоанн, Марк). Традиционные художественные средства существуют рядом с новыми и оригинальными для русской живописи. Диссонансные черты сливаются в едином, остро запоминающемся художественном впечатлении; трудно согласуемые приемы соседствуют, образуя тяжелый, громоздкий стиль. При всей своей внешней цельности, он является соединением разнородных традиций, пережитых одновременно в Новгороде около середины XIV в.

Лики евангелистов внушительны и статичны. Несмотря на достаточную индивидуальность черт, они предстают как крупные неподвижные маски. Внутреннее движение в них не отмечено. Однако отрешенность лиц не вызывает ощущения недостатка жизненности. Безучастность образов, придающая им значительность, кажется вызванной властью над ними отвлеченной идеи. Скупая, чуть примитивная нерасчлененность их внутреннего состояния сродни образам русского искусства второй половины XIII в., наполненным той же малодифференцированной и мощной внутренней силой.

В художественных приемах мастера сначала почти не видны ставшие уже старомодными вкусы русской живописи XIII в. Внешняя подвижность и по-

* Эта работа была написана в 1969—1970 гг. и напечатана в 1974 г. под тем же названием в сборнике «Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сборник второй». М., 1974. С. 70—99.

верхностно понятая классичность придают этим приемам характер известной стилистической развитости. Однако за подобным первым уровнем впечатлений раскрываются при пристальном взглядывании старые черты жесткого русского стиля второй половины XIII в.

Четко и резко очерчиваются все формы тяжелыми контурами. Усиленность их почти навязчива, порой граничит с грубостью. Ничто в них, однако, не выдает позднюю правку. Все темпераментные усиления линий, утолщения штрихов, неоправданные обнажения черного рисунка принадлежат автору. Прямолинейное использование этого принципа не может быть объяснено неумелостью, так как другие приемы мастера достаточно искусны. Скорее здесь нужно видеть художественный принцип. В настойчивом выделении рисунка чувствуется вкус новгородца.

Рисунок выявлен не только в контурах. Он заменяет собой нередко световые пятна. Живописный мазок сведен к штриху. Под глазами нет привычных световых отметин; традиционные белильные блики-треугольники заменены коричневыми линиями. Даже пробела, кажущиеся широкими и мощными, по существу вырисованы. Многочисленные и чаще всего короткие, они утратили смысл световых пятен и превратились в белые штрихи, расчерчивающие поверхность наряду с цветными линиями (тенями) того же тона, что одежда, только более темного оттенка. Световая иллюзия заменена игрой линий. Четкая конструкция формы, подчеркивавшаяся раньше немногими крупными пробелами, как бы исчезает теперь в густой вычурной сети мелких штрихов, белых и цветных, наброшенных поверх формы. И материя, и световые отблески на ней существуют самоценно, почти без всякой взаимозависимости. При этом и в грузности объема, и в частоте пробелов явны преувеличения. Но обилие световых лучей, заполняющих все, отнюдь не определяет материю. Главное — это вещественность самих тканей, осязательных, тяжелых, существующих и без световых вспышек. Блуждающие по ним световые лучи ложатся случайно, вне зависимости от конструкции, не бликуют на материи, а расчерчивают ее белой графией.

По сравнению с отвлеченным и суровым художественным языком новгородской живописи второй половины XIII в., где использовались крупные простые линии, мастер хлудовских миниатюр XIV в. любит сложные, даже изощренные линейные ритмы. Однако привязанность его к штриху, к расчерчиванию, к плоской линейной выразительности воспитана на прежних, достаточно аскетических традициях XIII в. В духе новых вкусов XIV в. меняется внешний вид линейных чередований, но остается прежней их сущность. Рисунок, черный в контурах, белый или цветной в заполнении, остается главным; контуром охватывается не только форма, но и выражается как бы вся внутренняя экспрессия, сообщаемая сакральному образу. Форма отделена контуром от беспредельного и узаконена в незыблемом виде. Рисунок констатирует зримые очертания предметов, определяет их возможную и нужную норму, как бы замыкает внутреннюю энергию в конкретные облики.

Несомненно, доминирование в художественной системе линейных элементов не является признаком только русской живописи XIII в. (и архаических вариантов XIV в.). Одна из главных черт средневекового художественного языка, линейность усиливалась всегда и везде, когда смысловое начало в искусстве преоб-

ладало над художественным, последнее же было достаточно далеким от классических традиций — в провинциальных вариантах византийского искусства, в русской живописи периода татаро-монгольского ига, в романской живописи Европы.

Второй важный стилистический принцип мастера миниатюр — плоскостность художественной манеры. Правда, этот момент в значительной мере зрительно нейтрализуется кажущейся объемностью грузных тканей, однако по существу лежит, как и линейность, в основе художественного языка.

Письмо лиц строится по старому принципу XIII в. — сводится к раскрашиванию рисунка. Ровная зеленая краска покрывает почти всю поверхность ликов, и уже на нее накладывается красная подрумянка, синеватые тени, белильные блики. Вся живая и разнообразная ткань краски лежит на однообразной зеленой подкладке. Этого зеленого тона больше, чем всех других слоев, что создает единство цветового поля и плоскостную выровненность красочной поверхности. И лишь внезапно положенные белильные движки снимают ее монотонность. Однако их роль в системе письма ликов незначительна, живописную систему они не оживляют, более того — выглядят внутри нее инородно. Выбор места для них случаен, форма их — жесткая или вялая, все они имеют характер наложенности, анемичного присутствия, а не естественного скольжения и световой игры. Их внешняя роль — вылепить форму, как лепит ее всякая светотень, определяя округлость объема течением световых бликов (в средневековом искусстве) или теней (в новом искусстве). Но по существу они не выполняют этого своего назначения.

Внимание к световым рефлексам в живописи византийского круга всегда было усиленным. Им предназначалась не только формально-конструктивная роль, но и еще более важная — религиозно-догматическая, ибо световые вспышки — это отблески Божественных лучей, соприкасающиеся с формой и дающие ей жизнь.

В комниновском искусстве XI — первой половины XII в. света в лицах были превращены в скользящие тонкие отблески. Легкие и неназойливые, наложенные полупрозрачными белилами и похожие на лессировки, они не нарушали материальной целостности формы и не претендовали на роль ее единственных создателей². Материя была разрешена в идеальной, но чувственно возможной оболочке, и отблески Божественного света не создавали, а лишь одухотворяли ее.

В позднекомниновском искусстве XII в. света в лицах стали жесткими и резкими³. Многочисленность и светоносность их уничтожили саму материю. Телесная ткань вызывалась из аморфного нечувственного состояния к жизни только светом. Императивность наложения светов подтверждала всеильную значимость Божественных лучей для существования всякой конкретной формы. Схематичность их расположения узаконивала в единственно возможном виде не только форму, но и восприятие ею Божественного света.

В византийском искусстве XIV в. были иные соотношения материи и света. Световые пятна в произведениях раннего XIV в. непременно лежат на форме⁴. В произведениях живописи последующих этапов XIV в. они либо скрывают за собой идеальной блестящей сеткой живую ткань⁵, либо падают на форму отрывисто и беспокойно, подчеркивая мистический характер образного строя⁶. Но главным в живописи XIV в. всегда остается подчиненность предмета свету.

В классическом искусстве начала XIV в. эта соотношенность обладала гармоничностью. В живописи второй половины XIV в. она стала отвлеченной, символически глубокой, но художественно принужденной. Так или иначе, световые лучи в византийской живописи XIV в. всегда обуславливали собою материю.

В рассматриваемых миниатюрах в ликах евангелистов форма создается старыми возможностями русской живописи XIII в. — жестким и выразительным рисунком, а не пластичной световой перетеканий или светотеневой игры. Наложённые на ее искусственный плоский каркас световые блики скользят по ее поверхности. Форма и они — индифферентны, сосуществуют независимо друг от друга.

Законам живописного языка XIII в. близко и понимание цвета в этих миниатюрах. В одеждах и даже в лицах краска кладется не мазками, а достаточно крупными плоскими слоями. Цвет одежд никак не меняется в оттенках в зависимости от округлений формы, т. е. от освещенности ее. Коричневый плащ, белые пробела и темно-коричневые очертания складок в одежде Матфея создают резкое и точно определенное цветовое поле, совсем лишенное рефлексов и полутонов. В фигуре Луки цветовая интонация — несколько более слаженная и соразмерная. Сквозь коричнево-зеленый плащ кое-где просвечивает голубой хитон, но светлая краска, покрывающая его, лишь чуть-чуть рефлексивирует на плаще, накладывается немного и никак не сливается с основным зеленым тоном. Рефлексы понимаются как ровные цветовые плоскости, декоративно сочетающиеся с главным тоном, а не как переливы цветовой гаммы. Цвет точно так же не участвует в построении формы, как световые движки. Форма создается только рисунком, белым или цветным, но всегда — контуром. Цвет точно фиксирован, обозначен устойчиво, как бы раз навсегда, неподвластен изменениям в зависимости от света, настроения, внутреннего состояния, момента. Свет лишь мелькает на непереливчатой, как бы твердой цветной поверхности, но не вливается в цвет органически. Неподвижность, остановленность цвета осознается как незыблемое явление, заключающее в себе отблеск вечного.

При рассмотрении цвета миниатюр, как и при анализе контура, линейной системы, мы вглядываемся в признаки, свойственные не только местному новгородскому искусству, но более широко — определенным пластам средневековой живописи, в которой обобщенность и символичность художественных черт, их внутреннее смысловое наполнение преобладали над нюансированностью и конкретизацией художественной поверхности.

Эти признаки миниатюр, общие с новгородской художественной традицией XIII в., ближе романскому или восточнохристианскому художественному миру, чем эллиноско-византийскому. Разница пластического выявления формы (в византийском искусстве) и внешне-декоративного, плоского или, напротив, глыбообразного ее строения (например, в романском искусстве) — существенная. За ней стоит различие способа видения и мышления. С одной стороны — глубинность и постепенность раскрытия образа, мысли, художественной системы, с другой — внезапность подачи образа и быстрая, почти моментальная высказанность его. С одной стороны — расчет на медленное вдумчивое проникновение, с другой — на власть над психологического воздействия. С одной стороны — идеальное или стремящееся к идеальному, с другой — преувеличенность внутреннего акцента и внешней окаменелой значительности. Для одной

художественной системы важна красота формы, для другой — энергичная выраженность чувства. В основе первого художественного круга всегда — стремление к совершенству и к адекватности смысла и формы, в то время как в другом художественном строе — незнание классического совершенства и усиленное выделение смысла. Разница между ними — это разница завершеного, сложившегося и, с другой стороны, готового к развитию, к ассимиляции, еще не выразившего себя исчерпывающе; разница умудренного многовековым опытом, тонкого, расчлененного и, с другой стороны, молодого, более грубого, но активного; разница интеллектуального, аристократичного — и низового, демократического (отсюда — внешняя доступная декоративность этого стиля).

Черты русской живописи второй половины XIII в., отъединенной от классической византийской почвы, совпадают с законами второго художественного круга.

Трудно сказать, в результате чего в искусстве Новгорода во второй половине XIII в. сложился такой художественный строй. Быть может, восточнохристианская традиция, всегда, видимо, существовавшая в новгородской культуре⁷, была активизирована в это время. Но скорее именно искусственный отрыв от всякой иноземной традиции (время татаро-монгольского ига) привел к выделению в русской культуре собственно национальных черт, имеющих отдаленное подобие в культуре других народов Европы, молодых, как и славяне, в сравнении со старым классическим средиземноморским миром. Параллельность новгородской живописи и романского искусства могла быть вызвана не конкретными влияниями, а некоторым внутренним сходством их развития.

Однако традиционные приемы русской живописи XIII в., лежащие в основе художественной системы миниатюр, сосуществуют с иными свойствами, свидетельствующими о несомненных новшествах. Более того, именно новые качества определяют внешний облик миниатюр. Во всем чувствуется почти незнакомый ранее русской живописи интерес к предметности мира, к материальности его видимых форм⁸. Отступления от сдерживающей классической меры приводят мастера к явным преувеличениям.

Изображения, не замкнутые сплошными рамами, свободно занимают лист. Сцены переполнены архитектурными фонами и многочисленными предметами. Композиции отличаются неравномерностью соотношений всех частей и гипербольничностью масштаба многих из них. Миниатюры так перегружены, что фигуры и предметы, кажется, едва помещаются на рукописной странице. Отсутствие рамы воспринимается как наскоро найденный выход из композиционной несообразности, подобно тому как в архитектуре утолщение стены может спасти здание от инженерной несостоятельности. Кроме того, отсутствие обрамления — это как бы возможный выход за пределы изображенного⁹. Такой прием противоположен строгой очерченности композиций византийских миниатюр¹⁰, представляющих собой замкнутую сферу, отвлеченно-идеальный мир, лишенный движения, где всякое устремление, развитие может мыслиться только вглубь.

Архитектурные фоны слишком крупны для небольших композиций. Трехэтажные импозантные строения включают балконы, террасы, ниши, выступы. Здания фантастичны по своим общим очертаниям, но иллюзорны благодаря ощущению реальной весомости своих форм. Более того, все детали этих изобра-

женных конструкций обладают пластической избыточностью. Кажется, что подобная архитектура не могла бы существовать не из-за бестелесности своей природы, что обычно для классической византийской живописи, а именно из-за обильной телесности каждого из компонентов и недостаточно надежной регулированности их соотношений.

В русской живописи такая объемность архитектурных кулис встречается впервые. В иконах и миниатюрах XIII в., как правило плоскостных и беспространственных, изображение архитектурных фонов бывает редко. Встречающиеся в них архитектурные строения развернуты на поверхности и однозначно раскрашены¹¹. При своей внешней декоративности они имеют характер смыслового обозначения (место действия или выделение героя и т. д.). Во всех случаях роль их сугубо подсобная; они не претендуют не только на создание самостоятельной художественной сферы, но даже на значительность в общем замысле композиции. Изображенный момент не замыкается определенным временем, а сцена — конкретным местом, так как, по христианским понятиям, событие символически воспроизводится вечно (каждый год) и всюду. Поэтому подчеркнутая неконкретность архитектурных фонов и незначительность их роли в композиции были, быть может, лишь утрированы в русском искусстве XIII в., но в принципе соответствовали основным понятиям византийской живописи.

Интерес палеологовского искусства раннего XIV в. к сложным пространственным соотношениям в композиции и развитым архитектурным сооружениям в фонах общеизвестен. Слабые отголоски характерных для того времени архитектурных «фантазий» могут быть прослежены в русской живописи первой половины XIV в.¹² Однако в фоновых декорациях русских произведений этого времени пространственные, ракурсные и перспективные поиски не становятся осознанными, не приобретают оттенка самостоятельной интерпретации, символической или артистической, как это было в византийском палеологовском искусстве. В целом архитектурные композиции в русской живописи первой половины XIV в. при наличии внешне перенятых из византийской живописи деталей не меняют принципиально своего характера по сравнению с русской живописью XIII в. Оригинальность архитектурных кулис в рассматриваемых миниатюрах кажется рядом с ними несомненной.

Подобное же стремление к концентрации и конкретизации — и в других элементах стиля, прежде всего в наглядной вещественности изображенного.

Все ткани плотны и тяжелы. Драпировки слишком обильны и завязаны чересчур сложными узлами. Густые пробела обладают почти предметной убедительностью. Они уподоблены складкам ткани и воспринимаются скорее как драпировки материи, чем как свет. Наложенные шероховатыми, плохо растертыми белилами, они получают плотность рельефа и выступают выпукло и крупно. Белизна их никак не адекватна имматериальности света. Они в такой же мере цветные, как и световые.

Контуры описывают не только основные четкие формы, а еще и дополнительные части и углы, не имеющие прямого отношения к главному пластическому объему. В результате абрисы образуют перегруженные очертания. Повышенный интерес мастера к ракурсу приводит к трудной совместимости соседствующих предметов. Миниатюрист хочет показать евангелиста Матфея в

профиль¹³, но остается последовательным только в изображении его головы. Во всех же остальных частях фигуры мастер переходит на более привычный трехчетвертной поворот. В результате такого сочетания разноракурсных точек зрения фигура обладает силой разворота, пластической энергией и при этом — пропорциональной несобранностью. И лишь благодаря настойчиво переданной физической мощи сохраняется ощущение органичности. Такого понимания фигуры до сих пор никогда не было в русской живописи. В ней образ был явлен либо в идеально-моленной симметрии фаса, либо в естественном положении стоящей или сидящей античной статуи.

В изображении всех предметов обстановки — такие же поиски ракурсной выразительности. Столы и седалища, окна, двери и колонны расширяются и сокращаются как бы произвольно, подчиняясь лишь цели мастера показать разнообразие конкретных форм. Перспективная и пропорциональная дисгармония, композиционная неувязанность искупается, однако, темпераментностью истолкования материальных форм, но кажется, что предметы, изображенные мастером, не могли бы существовать из-за фантастичности своих ракурсов.

Нормальной пластичности форм мешает плоско положенный цвет, однако они кажутся наделенными даже излишне откровенной материальностью. Одухотворенность пластики, стремление к сокрытию ее «вещной» основы, характерные для классического византийского искусства, здесь в значительной мере утеряны. Внешнее видение, оживленность и подвижность внешних форм сменяет спокойную сосредоточенность. Теряется необходимая для византийского классического стиля высокая мера отрешенности и созерцательности.

Подобная избыточная осязательность иногда была в византийской и южнославянской живописи XIII в.¹⁴ Однако там она возникала как следствие утрированности классических приемов. В новгородских миниатюрах она является скорее результатом неклассического художественного мышления, подчеркивания вещественности и тяжести природной материи.

С византийской живописью XIII в. косвенные аналогии вызывают и некоторые другие особенности рассматриваемых миниатюр¹⁵: композиционная перегруженность, создающая сгущенное наполнение пространства; контрасты объемов; диссонантность цветов, либо сумрачных, либо ярких; «натуральность» ракурсов и даже обличков; стремление к конкретизированной и одновременно экспрессивной передаче материи; дисгармоническое соотношение тяжести и плоскости, инертности материи и прихотливой подвижности драпировок, недифференцированности массы и излишне вычурной нюансированности узора складок. Во всем — как бы повышение выпуклости отдельных граней стиля, отсутствие спокойной мерности. Ранее (например, в комниновском искусстве) стиль был более нейтрален и благодаря этому не отвлекал от духовного контакта с образом.

Но сходство миниатюр новгородского Евангелия из собрания Хлудова с византийской живописью XIII в. отнюдь не конкретное. Нам неизвестно ни отдельное произведение, ни какое-либо художественное направление византийской живописи XIII в., которым бы подражал мастер миниатюр. Все признаки этого сходства чересчур общие. Кроме того, помимо них в стиле миниатюр есть много особенностей, аналогичных чертам византийской живописи XIV в. и притом соотносимых с ее конкретными образцами.

Функциональная роль пробелов в хлудовских миниатюрах традиционная — имитация света, притом необычайно энергичного и широкого. Интерес мастера этих миниатюр к свету явно повышенный, созданным им листам свойственна активная светоносность. Достигается она средствами, грубо и шероховато воплощенными, но оригинальными по отношению ко всему предыдущему развитию стиля русской живописи.

Пробела в одеждах евангелистов многочисленны, мелки, остро подвижны и самостоятельны по отношению к форме, к объему. Все эти качества придают им характер негармонической среды, логически мало оправданной, но эмоционально почти навязчиво активной. Не участвующие в пластическом выявлении фигуры, световые блики тем не менее создают сложную дифференциацию поверхности, частый рисунок светотени, благодаря которому как бы «вырисовывается» рельеф. Однако в художественной системе мастера много противоречий. Неглубокость, почти плоскостность рельефа, лишь на поверхности своей имеющего детальную расчлененность светотенью, странно сочетается с тяжелой массивностью форм в целом. Мелкая дифференцированность светотеневой игры, по замыслу ювелирно подробной, соседствует с грузностью, часто неразборчивой запутанностью всего светового рисунка. Причина этого — местная интерпретация византийских образцов, подражание стилю, неизвестному ранее, соединение подвижной эллинизированной художественной системы с внушительностью новгородского примитива. Стиль мастера в результате переиначивания увиденного им на новгородский лад получился нетиповым.

Однако рассматривая приемы этих миниатюр (например, светов) в сравнении с принятыми в русской и византийской живописи в более раннее и более позднее время, можно выделить круг памятников, которые могли служить ориентирами для новгородца, и тем самым очертить характер и уровень культуры, сложившейся в Новгороде в середине XIV в.

В свете, лежащем на одеждах евангелистов в новгородской рукописи, очевидно желание передать иллюзию вспышек, возникающих и гаснущих отблесков. Имитируется непринужденность и стихийность его появления. Правда, каждый из световых лучей предстает в окостеневшей форме, сходной с жесткой иглой, а не с мягким бликом. Но при сочетании и перекрещивании их друг с другом образуются более крупные световые пятна, как бы перемещающиеся по форме. Эти световые комбинации не имеют никакой свободы и распределены сухо, наподобие резного узора. Однако по существу своему они восходят к иллюзионистической светотеневой игре, обычной в эллинистической и ранневизантийской живописи и всплывавшей, хотя в сильно измененном виде, в зрелом искусстве Византии, в периоды возобладания в нем классических реминисценций — во времена Македонского и Палеологовского Ренессанса. Ничего подобного не было в предшествующей русской живописи.

В русской живописи XIII в., особенно новгородской, пробела играли незначительную роль в системе стилистических приемов. Образ был явлен в полной застылости и окончательной данности. Форма была как бы вырезана, высечена, поверхность ее гладка и затвердела, существование — неизменно. В толковании образа не могло быть нюансов; подобно этому в живописной структуре не допускалось дифференциации, в том числе и световой. Нечувственная,

неконкретизированная материальность, лежавшая в основе этого стиля, была выражена жесткими линиями, плоскими поверхностями и однозначными цветовыми пятнами. Увлечение световыми эффектами, вносящими оттенок изменчивости в любой художественный строй, не соответствовало самой сущности русской живописи XIII в. Антропоморфное, исконно византийское начало в ней растворилось в значительной мере во вневременности восточной стихии. Образ приобрел оттенок вечного, его обобщенность и молчаливость почти не имели конкретной исторической ориентации. В создании такого образа свет, всегда вырывающий форму из небытия, почти не участвовал. Свет лишь ложился на форму внешне, не определяя ее и не колебля ее основу. Между тем именно свет, даже ровный, отвлеченный, льющийся отовсюду сразу и ниоткуда конкретно свет в византийской живописи, всегда призван вычленить форму, а переливы его — углубить и нюансировать ее поверхность, придать ей одухотворенный облик. В русской живописи XIII в. — иные посылки. Форма обладает отрешенной вещественностью, не имеющей чувственных ассоциаций, она явлена как некий абсолют, невосприимчивый к каким-либо колебаниям. Световые штрихи, лежащие иногда на ее крупные цельные поверхности, ничего по существу не меняют в ней, а служат лишь еще большему замыканию ее, еще большей ее неподвижности и устойчивости. Все это далеко от интенсивности пробелов в миниатюрах Новгородского евангелия середины XIV в. из собрания Худова.

Казалось бы, значительно ближе интерпретация света в них приемам новгородской живописи второй половины XII в. (фрески Старой Ладуги, Аркажей, Нередицы), но и здесь преемственности традиций нет. Сходство их — слишком общее: в выделении света как главного смыслового понятия и стилистического средства.

Пробела в новгородской живописи второй половины XII в. (фресковые циклы и икона Поклонение кресту) образуют крупные световые поверхности; упругостью своей они создают напряженную натянутость формы. Пробела в новгородских миниатюрах середины XIV в. складываются в дробную световую игру; разнородность и случайность их очертаний предполагают меньшую абстрагированность формы, на которой они лежат.

В живописи второй половины XII в. пробела создают впечатление, что все фигуры залиты светом и отражают его сплошными большими лучами, за которыми, кажется, исчезает сама форма. Стремление к очищению материи через свет здесь часто переходит границу чувственно возможного и ведет к сокрытию формы. В миниатюрах середины XIV в. сложно расчлененные драпировки тканей принимают скользящий по ним свет. Желание выявить, раскрыть форму и сгустить ощущение материи вызывает к жизни нюансированность световой сети.

Чистый, интенсивный свет в живописи второй половины XII в., подчинивший себе плоть, обладает, как начало высшее и абстрактное, точной, хотя иррациональной управляемостью; отсветы его распределены регулярно и почти симметрично. Бессистемность возникновения бликов света в миниатюрах середины XIV в. создает иллюзию непринужденной случайности их появления.

Пробела в живописи второй половины XII в., при всей их устойчивой систематичности, обладают большой динамикой, что достигается отнюдь не под-

вижностью их общего рисунка, а энергией и крупностью каждого луча. В размещении светов в новгородских миниатюрах середины XIV в. — обратный принцип. При всей хаотичности их узора они создают более размеренную световую среду, так как каждый из них инертнее и тем самым привычнее, спокойнее по своей световой силе. Сплошная сеть мелких мелькающих бликов, каждый из которых вполне соразмерен с человеческим восприятием, ложится на форму. Такой свет не обладает эффектом иррационального свечения (как было в XII в.) и приближается к реальности отсветов. Свет здесь не заслоняет материю; более того, он сам как бы приобретает зрительную конкретность. Между тем в живописи второй половины XII в. пробела будто призваны не только осветить, но заменить собой материю, объем, плотность. Фигуры, при всей антропоморфности их облика, по существу своему не обладают естественной органичностью; они бесплотны не только как мыслимое понятие, но и как зрительный образ. Однако разумная симметрия и четкость пропорций пробелов выявляют их конструктивность и создают возможность их существования. В живописи середины XIV в. при всей внешней схожести — обратные соотношения понятий. Частые пробела неконструктивны, однако фигура в целом органична. Конструктивность ее создана иным — пониманием ее массы и тяжести. Точно так же и вся световая сфера в целом выглядит непринужденно и органично, хотя каждый из пробелов ощущается нечувственным и неестественным. Спиритуалистическая сущность и конструктивный принцип расположения светов в живописи второй половины XII в. сменился иллюзионистическим эффектом в миниатюрах середины XIV в.

Сопоставление организации пробелов в рассматриваемых миниатюрах середины XIV в. и в новгородской живописи второй половины XII в. естественно, потому что новгородская художественная почва — родная для мастера-миниатюриста. Однако при известном внешнем сходстве различия между ними важны и касаются существа интерпретации световой энергии.

Напротив, с системой пробелов в византийской живописи XIII в. свет в новгородских миниатюрах имеет некоторую внутреннюю близость при, казалось бы, меньшей формальной похожести.

В центре внимания византийского искусства XIII в.¹⁶ был интерес к весоному и пластическому. Он проявился уже в византийской живописи первой трети XIII в., осуществил себя вполне в 40-х и особенно 60-х гг. и стал доминирующим в искусстве конца XIII в.¹⁷ В соответствии с этим свет в византийской живописи XIII в. был явлен не бликами, имеющими иллюзию случайного и реального, и не отвлеченными световыми лучами, уничтожающими форму, а очень крупными пробелами, имеющими вид широких световых потоков и создающими мощную игру светотени¹⁸. Эти световые потоки в своих пропорциях часто отступали от традиционной острой формы пробелов и проявлялись большими, как бы разлившимися световыми пятнами. Тем самым, резкие по своей энергии, они в очертаниях были смягчены и приближены к естественным. Свет обтекал фигуру, округлял и без того полную округлую форму, отделял ее от плоскости, как скульптуру. Свет в этой системе кажется столь же зрительно естественным, как и сама форма. С другой стороны, свет здесь обладает такой же преувеличенной энергией, как форма — напряженной пластичностью. До-

минанта этого стиля — спокойная мощь, выражающая себя через массивность материи и ее яркую освещенность. Свет теперь — не главный момент в смысловой интерпретации и в стилистической системе (как было во второй половине XII в.), а одно из средств передачи приподнятого состояния образа.

В миниатюрах Евангелия из собрания Хлудова — похожая сгущенность света, его подчеркнутая сила. Сходным в обоих случаях оказывается внешний результат. Сама же световая структура — существенно различная. В византийской живописи XIII в. пробела были динамичны постольку, поскольку этого требовала пластическая энергия формы. В новгородских миниатюрах XIV в. пробела подвижны при полном отсутствии динамики фигур. Утратилась целостность стилистической характеристики, в более разветвленной и измельченной художественной системе появились акценты. Один из них — световой. Свет в рассматриваемых миниатюрах приобретает снова (как в XII в.) повышенную ценность, что согласуется с понятиями, принятыми в византийской живописи XIV в. При этом он сохраняет мощь света византийского искусства XIII в. Эта бурность появления и проявления пробелов сочетается с дробностью их очертаний; в последнем — вкус искусства XIV в. В световом рисунке этих миниатюр, как, впрочем, и во всех их линейных очертаниях, нет компактной сконцентрированности, как было в искусстве XIII в. Спокойная уверенная сила XIII в. сменяется в них острой динамикой, купленной дорогой ценой — утратой цельности художественного строя. Кажется, что энергия византийского искусства, масштабность его исканий остались в XIII в. В живописи XIV в. наступила разрядка, сопровождающаяся утончением, а в середине века — нервной подвижностью. Об этом же говорит световой строй русских миниатюр середины XIV в. И лишь густая нагроможденность пробелов является отзвуком византийской живописи XIII в.

Понимание света в миниатюрах Евангелия из собрания Хлудова ближе всего принципам византийской живописи первой половины XIV в. В мозаиках и фресках Кахрие Джами можно найти много аналогий световой системе, применяемой в новгородских миниатюрах¹⁹. Еще большее сходство с нею очевидно в приемах использования света в византийских произведениях, созданных около середины XIV в. Подобная насыщенная, динамичная световая система стала особенно характерной для миниатюр этого периода, причем не только для самых экспрессивных из них²⁰, но и для исполненных в манере более умеренной и классицизирующей²¹. Всем им свойственно сгущение света; он получает определяющую роль в эмоциональном и стилистическом строе, импульсивность и почти драматическую эффектность (момент, непривычный для византийского искусства). Сходство светового строя в новгородских и в подобных византийских миниатюрах столь явно, что предполагает, вероятнее всего, знание новгородским мастером современного ему греческого образца. Но очевидно и различия, зависящие от русской интерпретации.

В византийских миниатюрах этого типа, созданных около середины XIV в., энергия света превышает возможности вбирающей его формы. Однако он еще по-прежнему связан с общим строением объема, с его пропорциями, углублениями и выпуклостями, но уже не по классическим законам (как в XIII в. и первой трети XIV в.), уже не органически и не пластически, а более опосредо-

ванно. Создаются новые отношения материи и ее освещенности, отношения скорее независимые от классического византийского идеала, чем следующие ему, но всегда имеющие этот идеал фоном.

Свет образует сияние столь яркое, что оно ослепляет форму, скрывает ее в блестящей белизне. Кроме того, свет будто бы разливается за очертания формы, за контуры фигуры. Тем самым создается сильное дополнительное свечение, излучаемое уже не отражениями световых лучей на материи, а самой атмосферой вокруг фигуры. Неровные световые контуры, не всегда координированные с реальным абрисом фигуры, как бы раздувают ткани одежды, более похожей на бесплотную светящуюся ауру, обволакивающую фигуру, чем на материю. Сильные световые вспышки создают впечатление светового пламени. Форма по-прежнему классически точно построена, угадывается сквозь световую завесу. Ощущение пластики не уничтожено для достижения экспрессии спиритуального. Но ударения переставлены, отступления от идеального равновесия очевидны; вещественное, кажется, стремится быть замененным нечувственным (световым); в живописном строе появляются акценты (как было и в живописи византийского круга второй половины XII в.).

Пробела в миниатюрах этого типа, более чем когда-либо в византийской живописи, неоднородны по характеру. Острые световые штрихи чередуются с широкими высветленными поверхностями, ломкие молниеобразные блики — с плавным струящимся светом. Разнообразие форм световых лучей должно создавать живость и непринужденность световых эффектов. Далекий прообраз этого — прием импрессионистического мелькания света в античной и ранневизантийской живописи. Однако в византийских миниатюрах середины XIV в. — только отзвуки его. При иллюзионистической передаче света форма всегда сохранялась во всей своей пластической ясности; в построении и осознании образа она оставалась главной; по ней могли скользить световые пятна. В византийских миниатюрах XIV в. изменились акценты: световые лучи образуют самостоятельно живущую световую сферу, окружившую фигуру. Свет получает большую спиритуалистическую самостоятельность. Однако все же ощутима старая, еще эллинистическая интерпретация света как возможной реальности.

Кроме того, свет в византийских миниатюрах середины XIV в. обладает особым состоянием, никогда ранее не свойственным византийской живописи. Нагнетенность световых лучей, мелкость и разнохарактерность их очертаний, углубляющих и динамически изрезывающих поверхность, создают сильные контрасты светотени. Резкая и настойчиво варьируемая противоположность провалившихся темных и выпуклых светлых мест имеет не свойственную византийской культуре внешнюю импульсивность, граничащую с осознанием энергии борьбы. Кажется, что в византийском искусстве именно этого периода (после первой трети XIV в.) художественная система была выведена из состояния возвышенно-идеальной уравновешенности; наметилось обострение отдельных стилистических, а соответственно и смысловых черт.

В новгородских хлудовских миниатюрах середины XIV в. очень близко все-му этому и внешнее состояние света и даже, по-видимому, осмысление его. Та же его повышенная сгущенность, та же сплошная сверкающая белизной сеть, ослепляющая, скрывающая объем, то же вытекание света за пределы формы,

та же самоценность свечения, окружающего фигуру широким сиянием, то же активное чувство противоборства света и тени, то же стремление передать иллюзионистический эффект светотеневых вспышек. Впрочем, последнее понято весьма внешне, осуществлено как подражание приему византийских миниатюр середины XIV в., но отстоит от более оптических, более реально закономерных светотеневых контрастов в византийских миниатюрах XIV в. едва ли не так же далеко, как они в свою очередь — от естественной и наглядной светотеневой игры в античной и раннехристианской живописи.

Однако при всем сходстве со световым строем византийских миниатюр середины XIV в. пробела в новгородских миниатюрах обладают целым рядом особенностей, далеких от палеологовской живописи. Они однородны, лишены различий в интенсивности напряжения и в рисунке, искусственно соединены с формой. Они плоско наложены на материю, поэтому не создают свечения ткани и не рассеивают тяжесть формы. Она воспринимается как массивное инертное тело, на которое положены условные световые штрихи — пробела. Все эти свойства близки русской живописи второй половины XIII в. И все же основное в использовании света в хлудовских миниатюрах совпадает с особенностями стиля палеологовских миниатюр середины XIV в.

Художественной системе византийских миниатюр середины XIV в. близок, кроме пробелов, и ряд других признаков стиля миниатюр Евангелия из собрания Хлудова. В композициях тех и других — примерно одинаковый пропорциональный строй: спокойная правильность пропорций человеческой фигуры, равно далекая и от парящей вытянутости фигур в комниновском искусстве, и от тяжеловатой осанности их в живописи XIII в.; одинаковы масштабные соотношения человеческой фигуры и ее окружения, многочисленных деталей друг с другом, с архитектурным фоном и с фигурой. И в византийских миниатюрах середины XIV в., и в хлудовских — сходно понимание пространства²², вполне иллюзорного и, однако, не имеющего никакого отношения к реальности. Это особое пространство, созданное палеологовским искусством, не окружает фигуру, а служит как бы эмоциональным аккомпанементом к ней. Фигура, абсолютно доминирующая в композиции, практически с ним несоизмерима. Соотнесенность всех существующих в нем предметов неправдоподобна. Цельного пространства в композициях этих миниатюр нет. Но есть некая замена его, ощущение его, строящееся на эмоциональных импульсах. Это уже не идеальная сфера (как, например, в комниновском искусстве), а иллюзорная среда, хотя по-прежнему алогичная, но исполненная энергии. Нефизическое по сути своей пространство как бы приобретает наглядную видимость, хотя и остается по-прежнему неконкретным.

И тем не менее пространство это обладает убедительностью, ибо на всех находящихся в нем формах лежит отблеск озаренности и потому все они имеют импульсивную внутреннюю связь, проявляющуюся через сложную систему ритмических, линейных и цветовых чередований. Византийское представление об идеальном пространстве, не ограниченном местом и временем, получает, таким образом, зрительную определенность.

Однако сформулированы были эти законы в византийском искусстве уже раньше, в XIII в. В искусстве XIV в. они получают лишь большую отчетливость.

Архитектурные комбинации становятся более артистичными, пространственное ощущение — более легким. В хлудовских миниатюрах по сравнению с живописью XIV в. — громоздкость пространственного построения. Архитектура в миниатюрах Евангелия из собрания Хлудова — это не декоративный фон, а настоящее архитектурное окружение, т. е. среда. Место на листе, оставшееся перед дворцовыми строениями для самого изображения, очень небольшое, но и его мастер загромождает всевозможными предметами, не заботясь о чувстве меры. Интенсификация пространства создается его теснотой, а также обилием и крупностью находящихся в нем предметов. Активизирует его и разнонаправленность многочисленных линий, испещряющих все формы, динамично развивающихся, резко оборванных, втиснутых в слишком небольшую площадь. Ощущение пространства усиливается и отсутствием золотого фона, привычного для Византии и заменяемого часто в русской живописи цветным. В композиции, где размещено множество архитектурных форм, больших и малых, чистый пергаменный фон неизбежно повышает пространственное чувство. Возникает ощущение некоей среды, в которой размещаются предметы. По золоту они скользили бы и в таком обилии были бы невозможны.

Основные приемы организации пространства в хлудовских миниатюрах являются общими для искусства палеологовской эпохи, в том числе всей первой половины XIV в. Однако грубость и мощь в передаче теснящей плотности пространства и пластической масштабности архитектурных форм привели новгородского мастера к результату, снова вызывающему внешне аналогии с византийской живописью XIII в., особенно позднего периода²³.

Стилю палеологовских миниатюр первой половины и середины XIV в. близок рисунок драпировок одежд евангелистов в хлудовских миниатюрах²⁴. В них сходны преувеличенное количество складок, создающее живописную размашистость общего контура фигуры и ощущение нагроможденности материи, характер отдельных узлов ткани, повышенное чувство ее весомости. Усложнение драпировок одежд в живописи этой эпохи сходно с поисками пространственности в композициях. Пластика фигуры в искусстве XIV в. так же соотносится с лежащими на нем одеждами, как пространство — с существующими в нем, а точнее — вокруг него (ибо византийское пространство как бы «полое») предметами. В основе того и другого — не принцип слитности, при котором одежда облегает, обрисовывает тело, а предметы выгораживают и измеряют пространство, но совсем иной, основанный не на соподчиненности, а на сосуществовании предметов и пространства, одежд и фигуры. Естественная гармония античной классики в византийском искусстве отмирает, физический момент не играет роли, более того — мешает, унаследованная от антики органичность носит внешний характер. Части целого фигуры обособленной жизнью и существуют, подчиняясь только внутреннему одухотворению, а никак не общим для всех них физическим законам. Отсюда стремление к самоценному выявлению каждой из этих частей, нередко за счет цельности их связи. Складки одежд следуют общим очертаниям фигуры, но не обрисовывают ее точно, а слагаются в свободные по отношению к ней, часто вычурные узоры. Освобождение драпировок от точной пластической связи с фигурой произошло позже, в конце XIV — начале XV в., в живописи моравской школы. Свободные и невесомые, как бы наполненные

воздухом ткани стали обволакивать фигуры и усилили ощущение их бесплотности. Материальная связь фигуры и одежды исчезла. Общность их жизни основывалась теперь на утрате теми и другими реальной тяжести, на обретении ими легкости, близкой парению. Наиболее полное воплощение этот принцип нашел в русском искусстве XV в. Начало же его — еще в живописи Кахрие Джамии.

В византийских миниатюрах первой половины и середины XIV в. и в новгородских хлудовских миниатюрах — тот же самый принцип неорганического существования тела и материи. Однако проявляется он иначе — в «барочном» усилении драпировок. Внешняя оболочка образа становится как бы самостоятельно подвижной. Импульсивность ее не соотносится с закономерностями строения тела, а как бы отражает его одухотворенную энергию. Еще раз, теперь в палеологовских формах, воплотилась старая идея византийского искусства: нефизическое существование материи, имеющее, однако, зрительно убедительный облик.

Сходство миниатюр в Евангелии из собрания Хлудова и в византийских рукописях первой половины XIV в. очевидно. Однако интересно, как интерпретирует новгородский мастер греческие образцы, которым он стремится подражать. Он повторяет сложный рисунок складок одежды, но в византийских миниатюрах каждая из этих складок обладала материальной плотностью и даже убедительностью существования в пространстве. Новгородский мастер не владеет столь пластическим и живым живописным видением. Художественное мышление его более условно, навыки — далеки от классической традиции. Он берет из византийских образцов внешнюю схему, но рисует ее, делает более плоской, как бы гравированной. Объем превращается у него в невысокий, будто вырезанный рельеф. Поэтическое ощущение каждой отдельной складки исчезает, деталь не обладает художественной самоценностью, драпировки невозможно рассматривать по отдельности, они воспринимаются только в массе и впечатляют хаотическим изобилием. Исчезает и художественный артистизм византийских миниатюристов, их точная мастеровитость, при которой ремесленные промахи кажутся невозможными. Новгородский миниатюрист с ученической настойчивостью усиливает, умножает византийские приемы, но его воспроизведение греческого оригинала приобретает оттенок почти тривиально деловитый.

При таком отношении к далекому по сути своей образцу возникает немало ремесленных просчетов. Пространственные, пластические и ракурсные особенности композиции, столь характерные для палеологовского искусства, в произведениях новгородского мастера отличаются либо прямолинейной утрированностью, либо недостаточной координированностью. Соотношение предметов обстановки с пространством представляется не только условным, как в палеологовском искусстве, но подчас неграмотным. Например, ножки стула евангелиста Матфея даже не расставлены на каком-либо правдоподобном расстоянии, а слиты по две вместе, благодаря чему стул, несмотря на все свои перспективно расходящиеся горизонталы, не обладает объемом и не окружен какой-либо определенной сферой. Во всем утрирована тяжесть, имитирующая палеологовскую пластику. Между тем нигде нет постепенной верной округленности формы. Способы передачи объема предметов противоречивы: преувеличенная грузность форм сочетается с их плоскостным положением. Отсюда — отсутствие цельно-

сти в архитектурных строениях, обладающих весомыми и пространственно осязаемыми формами, но тут же, без всякой паузы, переходящими в плоскость фона. Отсюда — невозможная ни при какой перспективе и ни с какой точки зрения выгнутость поверхности круглого столика с пюпитром, имеющего, однако, совсем плоскую вертикальную часть. Подобные вычурные ракурсы порождены, с одной стороны, стремлением мастера передать новшества стиля, известные ему по каким-то палеологовским образцам; с другой стороны — интуитивным желанием работать по старинке и соединить новый для него художественный язык XIV в. со знакомой декоративной плоскостностью.

Сочетание в новгородских миниатюрах тяжелой массивности формы и ее плоскостности предполагает мысленное выделение стены, к которой форма прислонена, что по существу своему сходно с романским искусством. В византийской живописи не было инертной грузности объема и всегда ценилась пластическая мера, предполагающая пространственное окружение, будет ли это конкретизированное пространство македонского и палеологовского искусства или бесконечное пространство комниновской живописи. Новгородский мастер внешне очень близко передает приметы палеологовской живописи, но на ином художественном языке, по самому существу своему (а не в конкретных деталях) иногда соприкасающемся с западным романским.

Миниатюры Евангелия из собрания Хлудова кажутся по сравнению с современными им византийскими более мощными, хотя и более грубыми произведениями. В художественной системе новгородского мастера весьма существенны особенности местного стиля живописи. Это, как мы видели, черты новгородского искусства XIII в. — черты отвлеченного, негибкого художественного языка. Но не они, не их архаичский вывесок к палеологовской художественной основе определяет впечатление повышенной силы и крупности хлудовских миниатюр. Напротив, эти приемы новгородской живописи XIII в. как бы затормозили художественную энергию стиля, полного динамической пульсации, недостаточно сдержанного, лишенного византийской организованности. Специфика его основана на переименовании собственно палеологовских черт. Холодноватый интеллектуализм византийского искусства, видимо чуждый новгородцу, сменился более стихийным художественным чувством. Классичность поз и правильность масштабов византийских миниатюр середины XIV в. заменяется в новгородских произведениях повышено импозантным явлением фигур и дисгармонично укрупненным их масштабом. Пластика, столь ценящаяся в византийском искусстве, становится под кистью новгородца жесткой и неестественной. Форма, лишаясь нормальной пластичности, как бы гнушается в своей материальности, делается внушительной, полной инертной силы. Классический византийский стиль превращается в более осязаемый, утрачивает идеальное равновесие.

Этот процесс в новгородском искусстве XIV в. представляет собой, видимо, определенную стадию неглубокого ознакомления новгородских мастеров с палеологовским искусством. Такое восприятие византийской живописи середины XIV в. в Новгороде привело, казалось бы, к неожиданному результату — уже отмеченному выше частичному совпадению стилистических черт новгородских миниатюр с категориями византийского искусства XIII в.

Случаи обращения русского искусства к неодновременным с ним иноземным образцам бывали²⁵. Однако происхождение стиля хлудовских миниатюр не имеет отношения к подобным процессам. Ориентация их автора на современное ему византийское искусство середины XIV в. несомненна. Интерес к внешней оболочке палеологовского стиля у новгородских мастеров был повышенный, от понимания же и греческого интеллектуализма в интерпретации образа, и классической меры в художественной его оправе они были далеки. Отсюда — иллюзорные моменты палеологовского стиля были превращены новгородцами в более материальные, отвлеченность византийской живописной системы сменилась большей страстностью, палеологовская камерность — размахистостью художественного воплощения. Все это и создало особую художественную интонацию, близкую характеру византийской живописи XIII в. Появление ее объяснимо сходством отношения византийского искусства XIII в. и новгородского середины XIV в. к классическому стилю, поисками классики в первом и ориентацией на классические образцы во втором, что создало монументальный, повышенно пластический акцент в византийском искусстве XIII в. и монументальный, излишне зрелищный — в новгородских миниатюрах середины XIV в.

По всей вероятности, мастер новгородского Евангелия копировал какие-то современные ему византийские произведения, скорее всего миниатюры. Об этом свидетельствует прежде всего близкое совпадение черт стиля хлудовских миниатюр и византийских миниатюр, созданных около середины XIV в. (30–50-е гг.). Это подтверждается также и использованием тех же самых византийских образцов при изготовлении новгородских художественных изделий, выполненных в технике золотой наводки на меди: в Царских вратах из бывшего собрания Н. П. Лихачева (ГРМ)²⁶, в пластине с изображением св. Луки (ГРМ)²⁷, в пластине с изображением св. Марка (Эрмитаж)²⁸, в пластине с изображением св. Иоанна Богослова (Лувр)²⁹. И миниатюры, и все эти изделия художественного ремесла созданы в один небольшой отрезок времени³⁰. Композиции в Лихачевских вратах и в хлудовских миниатюрах совпадают во всех деталях. Вряд ли возможно предположить, что миниатюры только что переписанного Евангелия служили образцами для работы художников по металлу — рукопись была создана для церковного обихода. Гораздо вероятнее, что одни и те же византийские образцы, попавшие в Новгород, передавались из одной мастерской в другую.

Этот особый стиль был, видимо, достаточно распространен в искусстве второй четверти XIV в. (30-е и 50-е гг.). Приемы его очевидны в миниатюрах как новгородских рукописей (Евангелие из собрания Румянцева, № 113, изображение Матфея, а также, быть может, изображение Иоанна, вырезанное из какой-то другой, скорее всего тоже новгородской, рукописи этого же времени и вклеенное в это Евангелие)³¹, так и среднерусских (Оршанское евангелие ростовского происхождения, конца XIII в., с миниатюрами около середины XIV в.³²). Все они — более грубого исполнения, чем миниатюры Евангелия из собрания Хлудова. С большей последовательностью и чистотой эта манера выдерживается во всех памятниках, выполненных в технике золотой наводки на меди.

К сожалению, время сохранило лишь случайные произведения, поэтому точное соотношение различных групп памятников или мастерских, существо-

ил. 166а

ил. 166б

ил. 167

ил. 168

ил.

169–170

вавших в 30–50-х гг. в Новгороде, выяснить практически невозможно. Но среди уцелевших созданий новгородского искусства этого времени значительная часть исполнена в стиле, аналогичном письму миниатюр Евангелия из собрания Хлудова. Однако в художественной жизни города такое направление не было, несомненно, единственным. Наряду с ним жила архаическая художественная традиция, создавались иконы и миниатюры³³, в которых почти без изменения повторялся образный и живописный строй искусства XIII в. Кроме того, вероятно, уже в это время существовало такое оригинальное художественное явление, которое можно было бы назвать местным экспрессивным стилем (например, житийная икона Св. Никола из ГТГ, происходящая из Коломны³⁴). Выразительность иконы — в грубоватой внешней экспрессии типов, в диссонансности живописных средств, в резкой контрастности белильных светов по отношению к мало дифференцированной художественной поверхности. Ненадежная регулированность такого художественного строя искупается его стихийной энергией.

Трудно сказать, было ли это направление в живописи только почвенным или же, и, возможно, скорее, это была выразительная провинциальная реплика далекого русского Севера на новшества палеологовского стиля. Косвенное сходство такого местного экспрессивного стиля и стиля Васильевских врат или хлудовских миниатюр — в повышенной импульсивности, имеющей, впрочем, разную природу. Произведения, выполненные в стиле хлудовских миниатюр, обладают чисто внешней эффектной динамикой. Она не относится к психологической основе образов, остающихся отрешенными и неподвижными, — совсем как в русской живописи XIII в. Экспрессия в этих произведениях затрагивает только художественную оболочку, в отличие от резкой, но подлинно страстной экспрессии русской живописи типа Николы (из Коломны) или фресок Снетогорского монастыря.

Кроме всех этих явлений, в Новгороде в это время, несомненно, существовали греческие художественные произведения. Летопись отмечает работу в Новгороде в 1338 г. мастера «гречина Исаяи», расписавшего церковь Входа в Иерусалим³⁵. В этот же период для Софийского собора в Новгороде создаются по заказу архиепископа Василия 12 икон с изображением Праздников³⁶. Иконы, несомненно, нерусского письма: написавшие их мастера приехали или были приглашены в Новгород, вероятно, из балканских стран. В эти же десятилетия, примерно около середины века, греческим мастером поновляется, т. е. фактически переписывается заново, древняя икона с изображением Богоматери Одигитрии³⁷ (на обороте — первоначальный образ св. Георгия XII в.). Скорее всего эта работа была выполнена в Москве, но нельзя исключить возможность, что она была осуществлена в Новгороде. Вполне допустимо, что подобных примеров работы в Новгороде приезжих греческих и балканских мастеров было гораздо больше, нам известны лишь отдельные, случайно уцелевшие памятники.

Судя по летописи, грек Исаяя работал в Новгороде в 1338 г. Между тем Васильевские врата, созданные по заказу архиепископа Василия, были завершены в 1336 г. Может возникнуть мысль, что стиль Васильевских врат сложился раньше приезда в Новгород этого греческого мастера. Но соотношение художественной манеры мастеров Васильевских врат и стиля Исаяи выяснить

нельзя, ибо достоверные произведения последнего неизвестны. Однако 1336 г. — дата изготовления Васильевских врат — крайний поздний срок для формирования, в основных чертах, стиля, проявившегося в круге памятников типа Васильевских врат; 30-е гг. — возможный для этого процесса отрезок времени.

Стиль хлудовских миниатюр (как и стиль Лихачевских врат) по своему общему характеру совпадает с манерой Васильевских врат, но отличается от нее большей умеренностью, разреженностью, спокойствием. Видимо, миниатюры Евангелия из собрания Хлудова возникли чуть позже Васильевских врат, возможно на протяжении 40-х гг. XIV в.³⁸ Миниатюры византийской рукописи, с которой они, быть может, копировались, вероятно, были исполнены в стиле более строгом и классицистическом, чем принятый в Новгороде в 30-е гг., в период создания Васильевских врат.

В результате сплава византийских и русских традиций и местных вкусов было создано художественное явление, оригинальное по отношению к искусству византийского круга, хотя и очень близкое ему. Более того, стиль этот не совпадает в точности ни с одним из византийских художественных направлений палеологовской эпохи. Он осуществился только на Руси, а точнее — только в Новгороде. И по своей внешней выразительности, и по своему внутреннему содержанию он адекватен характеру культурной ситуации Новгорода этого периода. Возникший где-то в 30-х гг. XIV в. (самый ранний пример — Васильевские врата 1336 г.), он просуществовал недолго — до середины века. В более поздних новгородских памятниках этот стиль не воскресает ни разу. Непродолжительная жизнь его совпадает с периодом, когда церковную кафедру в Новгороде с 1331 по 1352 г. занимал архиепископ Василий³⁹, он же — Григорий Калика, совершивший и описавший паломничество в Константинополь и Палестину и ставший затем одним из самых знаменитых русских архиереев. Василий был не только умелый политик, но и богослов⁴⁰, литератор⁴¹, покровитель городского строительства и искусства, а по преданию и художник⁴². Известны его связи с митрополитом Феогностом⁴³, греком, константинопольцем по происхождению, культивировавшим в Москве византийские художественные вкусы. Вместе с тем архиепископ Василий был выходец из новгородского простонародья и, видимо, всей своей яркой личностью — истинный новгородец. Его грекофильские симпатии самым причудливым образом переплелись с неподдельной самобытностью. С его именем можно связать возникновение в жизни города особой духовной атмосферы, при которой связи с Византией сочетались с простоватой и сочной почвенностью, ориентация на греческое искусство — с устойчивостью и инертностью местных вкусов, приглашение греческих мастеров — с силой архаических традиций, стремление к умозрительности — с деловитой конкретностью мышления. Соответствующая этому художественная концепция воплотилась во всем круге памятников типа миниатюр Евангелия из собрания Хлудова. Эта концепция соединила в себе палеологовские принципы и местные требования. В результате такого сочетания был рожден стиль, остро характерный и несомненно оригинальный в истории русского искусства.

Примечания

1. Описание рукописи: *Попов А.* Описание рукописей библиотеки Хлудова. М., 1872. С. 27–28; *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С.* Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея. Ч. 1: Русские рукописи // Археологический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 182. Воспроизведение миниатюр: *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929. Рис. 85–88; *Свиринов А. Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950. С. 55 (Лука); *Лазарев В. Н.* Васильевские врата 1336 г. // Советская археология. М., 1953. Т. 18. С. 438–439. То же в кн.: *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 213–214 (Лука и Матфей). Рукопись датируют: серединой XIV в.: *Свиринов А. Н.* Древнерусская миниатюра... С. 50; *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Новгорода // История русского искусства. М., 1954. Т. 2. С. 142; *Лазарев В. Н.* Васильевские врата... С. 210; концом XIV в.: *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 191; XIV в.: *Попов А.* Описание рукописей... С. 27; *Лазарев В. Н.* Искусство Новгорода, М.; Л. 1947. С. 96; *Щепкина М. В. и др.* Описание пергаментных рукописей... С. 182. В языке рукописи могут быть отмечены новгородские особенности: см.: *Попов А.* Описание рукописей... С. 27–28; *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 193.
2. Например, Владимирская Богоматерь первой половины XII в. или мозаическая икона с изображением св. Дмитрия (Ксеноф, Афон) второй половины XII в. (*Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1948. Т. 2. Табл. 1976, 198; *Lazarev V.* Storia della pittura bizantina. Torino, 1967. Tav. 319, 326).
3. Классификацию памятников последней трети XII в. см.: *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei // Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten Kongress. München, 1958. S. 24–26; *Лазарев В. Н.* Приемы линейной стилизации в византийской живописи X–XII веков и их истоки // *Лазарев В. Н.* Византийская живопись. М., 1971. С. 157–168.
4. Например, икона с изображением двенадцати апостолов в Государственном музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве: *Банк А. В.* Византийское искусство в собраниях Советского Союза. Л.; М., 1966. Табл. 254.
5. Например, фрески Кира Мануила Евгеника в Цаленджихе (Грузия), 1384–1396 гг. (*Lazarev V.* Storia della pittura bizantina... Tav. 521, 524) или икона Христа Пантократора в Эрмитаже (*Банк А. В.* Византийское искусство... Табл. 265).
6. Особенно очевидно это во фресках Феофана Грека.
7. *Мясоедов В. К.* Фрески Спаса-Нередицы. Л., 1925; *Вздорнов Г. И.* Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI — XII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 201–222 (там же литература по этому вопросу).
8. Сходные особенности стиля можно видеть в русском памятнике раннего XIII в. — миниатюрах Галицко-Волынского евангелия из ГТГ. См.: *Попова О. С.* Галицко-волыньские миниатюры раннего XIII в. (К вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 283–315 (С. 123–151 настоящего издания). Однако передача тяжести, вещественности тканей в галицко-волыньских миниатюрах была вызвана знакомством их мастера с современными византийскими образцами XIII в. Эти особенности стиля остались чуждыми русскому искусству и никогда не всплывали в нем на протяжении XIII и начала XIV в.

9. Этот прием употребляется в миниатюрах ряда русских рукописей первой половины XIV в.: Федор Стратилат — миниатюра из Федоровского евангелия 20-х гг. XIV в., хранящегося в Ярославском историко-художественном музее, № 15718 (*Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 139. Рис. 74); Отослание апостолов на проповедь — миниатюра из Сийского евангелия 1339–1340 гг. БАН, Собр. Археографической комиссии № 189 (*Вздорнов Г. И.* Из истории искусства русской рукописной книги XIV в. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972. Табл. к с. 146); Поклонение волхвов — миниатюра на отдельном пергаменном листе, вырезанном из Сийского евангелия — ГРМ, Др. гр. 8 (*Вздорнов Г. И.* Из истории искусства русской рукописной книги... Табл. к с. 148); евангелист Матфей — миниатюра из Евангелия середины XIV в. — РГБ, Румянц. № 113 (*Ророва О.* Les miniatures russes du XIe au XVe siècle. Leningrad, 1975. Pl. 43).
10. Имеются в виду листовые миниатюры греческих рукописей. Другой вид византийских миниатюр — маленькие фигурки или сценки, свободно расположенные на полях и среди текста, — представляет собой совсем особый тип иллюстрирования, наиболее характерный для рукописей XI в. и отчасти XII в. и почти неизвестный на Руси (исключение составляет Псалтирь Спиридона 1397 г. — РНБ, ОЛДП, Ф. 6). Маленькие миниатюры тверской Хроники Георгия Амартола конца XIII — начала XIV в. (РГБ, МДА, № 100), помещенные среди текста, обрамлены рамками и более похожи на уменьшенные листовые миниатюры, чем на маленькие иллюстрации в византийских рукописях комниновской эпохи.
11. Например, псковская житийная икона пророка Ильи из Выбута (ГТГ); миниатюры в новгородской Псалтири (ГИМ, Хлуд. № 3); миниатюры в тверской Хронике Георгия Амартола (РГБ, МДА, № 100) и др.
12. *Осташенко Е. Я.* Архитектурные фоны в некоторых произведениях древнерусской живописи XIV в. // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI вв. М., 1970. С. 275–309.
13. Изображения фигур в профиль крайне редки в искусстве византийского круга. Интерпретацию изображения в профиль см.: *Demus O.* Byzantine Mosaic Decoration. London, 1948. P. 8. Эти изображения встречаются в ранних памятниках IV–VI вв., когда византийские законы изображения человеческой фигуры еще не были найдены окончательно, а связь с античными традициями была самой непосредственной; в периоды Македонского и Палеологовского Ренессанса, когда в живописи античные реминисценции были сильны и интерес к пластической и ракурсной выразительности был повышенным. См.: апостол Петр в сцене Христос передает ключи Петру и апостол Павел в сцене Христос передает законы Петру и Павлу — мозаики мавзолея Санта Костанца в Риме, третья четверть IV в.; апостолы Петр и Павел в сцене Христос с апостолами в небесном Иерусалиме — мозаика в Санта Пуденциана в Риме, 401–417 гг.; пророки — мозаики мавзолея Галлы Плацидии в Равенне, ок. середины V в.; целый ряд фигур в различных сценах в мозаиках Санта Мария Маджоре в Риме, первая треть V в.; фигуры волхвов в сцене Поклонение в Сант Аполлинаре Нуова, 568 г., и др. (*Oakeshott W.* Die Mosaiken von Rom. Leipzig, 1967. Taf. 40, 41, 42, 44, 47, 48, 51, 58; *Volbach W. F.* Frühchristliche Kunst. München, 1958. Taf. 128, 130); пророк Михайл — миниатюра в Книге пророков X в., Рим, библиотека Ватикана; Chigi R VIII 54 (*Miñoz A.* I codici Greci miniati delle minori Biblioteche di Roma. Firenze, 1906. Tav. 4); пророк Иезекиил в миниатюре из Парижской псалтири первой половины X в.; Париж, Национ. библиотека, gr. 139 (*Grabar A.* La peinture byzantine. Genève, 1953. P. 168); Иисус, сын Сирахов, перед Соломоном — ми-

- ниатюра в Книге пророков середины X в. Копенгаген, Royal Collection, ms. gr. 6 (Greek and Latin Illuminated Manuscripts X–XIII centuries in Danish Collections. Copenhagen, 1921. Pl. I); апостол Фома в миниатюре Неверие Фомы из Трапезундского евангелия второй половины X в. — РНБ, гр. 21 (*Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 116) и др. В мозаиках Кахрие Джами изображения лиц и фигур в профиль встречаются очень много раз. В основном это не священные персонажи: римские воины, служанки, люди в толпе, царь Ирод, жены из сцены Избиение младенцев в Вифлееме, волхвы. Но, кроме них, в профиль изображаются и ангелы (в Рождестве Христа и в Успении Богоматери), и Иосиф (в сценах: Иосиф вводит Марию в свой дом в Путешествие в Вифлеем) (*Underwood P. The Kariye Djami. New York, 1966. Vol. 2. P. 144 (97), 155–156 (100), 166, 168 (102), 320, 321 (185)*). Изображение фигур в профиль можно видеть и в византийских миниатюрах 40-х гг. XIV в., например в сценах Навуходносор и три отрока, Три отрока в печи огненной и Встреча Марии и Елизаветы из Нового Завета с Псалтирью — ГИМ, Син. гр. 407 (Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Москве. М., 1865. Вып. 3. Табл. 23–25; *Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 514, 515). Возможно, одну из таких иллюстрированных греческих рукописей первой половины XIV в., где евангелист был изображен в профиль, копировал автор новгородских миниатюр.
14. Миниатюры Кодекса пророков в библиотеке Ватикана, гр. 1153 (*Lazarev V. Storia della pittura byzantina...* Tav. 403–407); икона «Евангелист Матфей» из Охрида (*Радойич С. Иконе в Югославия // Вайцман К., Хадзидакис М., Миятев К., Радойич С. Иконы от Балканите. София, Белград, 1966. Табл. 168–169*); фрески церкви св. Климента в Охриде (*Hamann-MacLean R. Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien. Gießen, 1963. S. 160–181*), и др.
 15. Возникают аналогии с категориями, которые приводит для характеристики искусства XIII в. О. Демус, подчеркивающий в нем диссонансные, контрастные моменты (*Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei... S. 13–15*). Однако к центральному стержню искусства XIII в., к стилю высокой классики, на котором останавливается С. Радойич, наши миниатюры отношения не имеют (*Radajčić S. Sopoćani et l'art européen du XIII siècle // L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopoćani, 1965. Beograd, 1967. P. 197–206. Fig. 1–8*).
 16. Имеется в виду основное направление живописи XIII в., определяемое и О. Демусом, и С. Радойичем как поиск и обретение классического стиля (работы их указаны в примеч. 15), и не учитываются более мелкие и хрупкие вариации живописи, связанные, например, с традициями позднекомниновского маньеризма. О последних см.: *Demus O. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts // Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft. Graz; Köln, 1960. Bd. 9. S. 77–89; Hamann-MacLean R. Der Berliner Codex gr. 4° 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen XIII Jahrhundert // Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters / Festschrift für K. H. Usener. Marburg an der Lahn, 1967. S. 225–250*.
 17. Классификацию памятников искусства XIII в. и периодизацию см.: *Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei... S. 26–31*.
 18. Примерами могут служить фрески в Милешево, Сопочанах и др., иконы (Апостол Иаков из монастыря св. Иоанна Богослова на Патмосе — *Хадзидакис М. Иконы в Греции // Вайцман К. и др. Иконы от Балканите...* Табл. 39) и миниатюры (Евангелие из Парижской Национальной библиотеки, гр. 54; Кодекс

- пророков из Ватикана, gr. 1153: Апостол из Ватикана, gr. 1208, и др. — *Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 384, 403–408).
19. *Underwood P. The Kariye Djami...* Vol. 2. P. 50–51 (14–18), 91 (84), 95 (85), 99 (87), 128 (92), 139 (96), 144 (97), 150 (99), 221 (115), 234 (117) и многие другие.
20. **Евангелие середины XIV в.** — Вена, Национальная библиотека, gr. 300, евангелисты Матфей, Марк, Лука, Иоанн и апостолы Петр и Павел (*Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien (Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich).* Leipzig, 1938. Bd. 4. Taf. XXXI–XXXII (1); *Лазарев В. Н. История византийской живописи.* М., 1948. Т. 2. Табл. 312 а, б, 313 (изображение Луки — ср. особенно!); *Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 506–507). Псалтирь и Новый Завет 30–40-х гг. XIV в. — Москва, ГИМ, Син. gr. 407, особенно изображения евангелистов Луки, Иоанна, апостолов Иакова, Петра и Иоанна Богослова, Иуды и Павла. Фотографические снимки с миниатюр греческих рукописей, находящихся в Москве. М., 1865. Вып. 3. Табл. 13 (рис. 6), 14 (рис. 8), 15 (рис. 10), 16 (рис. 11 и 12), 17 (рис. 13 и 14); *Лазарев В. Н. История византийской живописи...* Т. 2. Табл. 314 а, б, 3176 (изображение апостола Петра — ср. особенно!); *Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 511–512). **Евангелие Исаака Асана 1346 г.** — Синай, ms. 152, Христос, благословляющий евангелиста Матфея (*Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft, Heidelberg, 1970, Fig. 26, S. 58–59*). **Менологий 1322–1340 гг.** — Оксфорд, Bodleian Library, gr. th. f. 1 (S. C. 2919), Преображение (*Pächt O. Byzantine Illumination. Oxford, 1952. № 24 (в). P. 5*). **Евангелие около середины XIV в.** (или несколько позже) — Балтимор, Walters Art Gallery, ms. 530c, евангелисты Иоанн и Лука (*Weitzmann K. A Fourteenth-Century Greek Gospel Book with Washdrawings // Gazette des Beaux-Arts. Paris, New York, 1963. Juillet-Août. P. 91–107. Fig. 4–5*). **Евангелие XIV в.** — Афон, Лавра, cod. A. 76, евангелист Матфей (*Ibid. Fig. 6*).
21. **Евангелие ок. середины XIV в.** — Балтимор, Walters Art Gallery, Ms., 531, евангелист Иоанн (Early Christian and Byzantine Art (The Walters Art Gallery). Baltimore, 1947. P. 145. Fig. 732; *Buchta H. A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives // Dumbarton Oaks Papers. Washington, 1961. Vol. 15. P. 131, Fig. 6*). **Евангелие XIV в.** — Гроттаферрата, библиотека аббатства, А. α. II, евангелисты Матфей, Марк, Лука и Иоанн (*Μυῖον Α. L'Art Byzantin à l'exposition de Grottaferrata. Rome, 1906. Fig. 49–50 (49–52)*). **Евангелие 1330 г.** — Рим, Валичелланская библиотека, F. 17 (*Μυῖον Α. I codici greci miniati... Tav. 16. P. 74–78*). *Lazarev V. Storia della pittura bizantina...* Tav. 508). **Евангелие 1335 г.** — Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. 81, евангелист Марк (Byzantine Art and European Art. Athenes, 1964. № 329; *Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft. Fig. 42, S. 67*). **Евангелие XIV в.** — Афины, Национальная библиотека, cod. 75, евангелисты Лука и Иоанн (*Buberl P. Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen // Kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien. Philos.-hist. Klasse. Wien, 1917. Bd. 60, Abh. 2. Taf. XXXI (86–87). S. 27. П. Буберль отмечает сходство стиля с Евангелием 1335 г., Cod. 81 на Патмосе*). Группа рукописей, возникших в 30-х гг. (или чуть позже?) XIV в.: **Евангелие из частного собрания**, евангелист Марк (*Belting H. Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft... Fig. 37, S. 67*; *Belting H. Die Auftragegeber der spätbyzantinischen Bildhandschrift // Art et société à Byzance sous les Paléologues (Actes du colloque organisé par l'association Internationale des études byzantines à Venise en septembre 1968). Venise, 1971. Pl. LXXIII (Fig. 15). P. 171*). **Евангелие** — Библиотека Ватикана, gr. 1158, евангелисты Марк и Иоанн (*Belting H. Das illuminierte Buch in der*

- spätbyzantinischen Gesellschaft... Fig. 40–41, S. 67). **Евангелие 1333 г.** — **Афон, Лавра, cod. A. 46**, евангелист Иоанн (*Belting H.* Die Auftraggeber der spätbyzantinischen. Bildhandschrift. Pl. LXXV (Fig. 17). P. 173).
22. Ср. пространственное построение, общие архитектурные композиции и детали архитектурных фонов в хлудовских миниатюрах и миниатюрах Евангелия из Венской Национальной библиотеки — гр. 300 (см. примеч. 20), Нового Завета и Псалтири из ГИМ — Син., гр. 407 (см. примеч. 20), Менология из Бодлеанской библиотеки — gr. th. f. I, (S. C. 2919) (*Pächt O.* Byzantine Illumination... № 16) и др. Интересно, что в некоторых греческих миниатюрах этого периода, где нет никаких архитектурных сооружений в фонах, тем не менее достигается похожее ощущение конкретизированного пространства, при всей своей алогичности обладающего зрительной достоверностью. Например, в миниатюрах Кодекса Гиппократата, 1341–1345 г. — Париж, Национальная библиотека, гр. 2144 — оно создается эффектными пространственными разворотами кресел и особенно занавесями (вместо декоративных велумов), выглядящими как настоящие шторы, иногда даже на петлях (*Belting H.* Das illuminierte Buch... Fig. 31–32).
 23. Об утрированном повышении всех телесно-пластических и объемно-пространственных компонентов стиля в искусстве этого времени см.: *Demus O.* Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei... S. 13–15.
 24. См. примеч. 20 и 21.
 25. Иллюстрации Псалтири Спиридония, выполненные в 1397 г., вероятно, в Москве, копируют миниатюры греческой лицевой Псалтири XI в.
 26. *Лазарев В. Н.* Васильевские врата 1336 г. // *Лазарев В. Н.* Русская средневековая живопись. М., 1970. С. 209–212. Рис. на с. 211; там же библиография предшествующих работ; *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X–XIII веков. Л., 1971. С. 49. Рис. на с. 52–53. Врата датированы XII в.
 27. *Гальнбек Ив.* О технике золоченых изображений на Лихачевских вратах в Государственном Русском музее // Художественный отдел Государственного Русского музея. Материалы по русскому искусству. Л., 1928. Т. 1. С. 23 и рис.
 28. *Косцова А. С.* Государственный Эрмитаж. Русская культура. VII — начало XIII в.: Путеводитель. М., 1957. С. 32 и рис. (пластина датирована началом XIII в.); *Косцова А. С.* Культура древней Руси VI — XV вв.: Путеводитель по залам Гос. Эрмитажа. Л., 1968. С. 36. Рис. на с. 37 (пластина датирована XIII в.).
 29. Пластина была в ГИМе в Москве (Отчет Исторического музея в Москве за 1909 г. М., 1910. С. 17), затем попала в Лувр в коллекции В. А. Верлина (*Les icones russes du XIV au XVII siècles. Exposition 1954–1955. Galerie-Paul Ambroise. Paris, [s. d.]. P. 13. Pl. I; Coche de la Ferié E.* Deux monuments de l'art byzantin russe // *La Revue des Arts. 1955. V. 5. P. 107–110; Byzantine Art and European Art. Athens, 1964. P. 457. № 563*).
 30. Вероятно, из этой же мастерской вышли Васильевские врата 1336 г. (*Лазарев В. Н.* Васильевские врата... С. 179–215). С этой же мастерской В. Н. Лазарев связывает пластину с изображением Крещения из ГИМа (Там же. С. 209), датировавшуюся раньше XIII в. (Отчет Исторического музея за 1909 г. М., 1910. С. 17).
 31. РГБ, Румянц. № 113 — Миниатюра с евангелистом Иоанном (*Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства... С. 168. Рис. 78).
 32. ЦНБ НАН Украины, ДА. П. 555.
 33. Например, иконы: Рождество Богоматери (ГТГ), Георгий в житии (ГРМ), Никола в житии из Любони (ГРМ), Никола (Эрмитаж), Никола в житии из Озе-

рова (ГРМ). Миниатюры: Иоанн Златоуст в Службнике Антония Римлянина (ГИМ, Син. № 605) и др.

34. *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 2. С. 74–75, 77; *Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи [ГТГ]. М., 1963. Т. 1. № 211. С. 247–248 (там же — библиография). Табл. 158–159; *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1971. С. 8–9. Табл. 9. Икону обычно относят к московской школе, основываясь на ее происхождении из Коломны. Однако все авторы вынуждены признать ее особое положение среди памятников московской живописи. В. И. Антонова даже высказала предположение, что икона могла быть написана греком (*Антонова В. И., Мнева Н. Е.* Каталог древнерусской живописи... Т. 1. С. 248). Приемы ее экспрессивного и живописного письма сходны с теми, что были в XIII в. распространены в Новгороде (маленькие фигурки в Спасе на престоле XIII в. и др.). Аналогию с этими приемами вызывают и особенно-сти стиля псковских снетогорских фресок 1311 г. Возможно предположить, что Никола создан в Новгороде или в Пскове. Однако точно локализовать такой тип стиля затруднительно. Он вполне мог быть распространен повсеместно, так как соответствовал живой струе народного искусства. Грубоватая сочность и экспрессия его вполне могли быть вневременными и лишь косвенно соответствовали динамизму палеологовского стиля. Но самый характер такого стиля не случайно вызывает ассоциации с искусством северных русских городов — Новгорода и Пскова. Однако возможна другая гипотеза: этот свободный, но простоватый экспрессивный стиль живописи мог возникнуть в монашеской среде и распространиться на широких территориях православного мира, принимая в разных странах несколько отличающиеся друг от друга национальные формы. Так, своеобразный вариант его в Сербии — фрески Маркова монастыря. Подробнее см.: *Радойчић С.* Старо српско сликарство. Београд, 1966. С. 156–160. Табл. 86–87, 89–91 (ср. особенно табл. 90–91).
35. Новгородская I летопись старшего и младшего изводов / Под ред. и с предисл. А. Н. Насонова. М.; Л., 1950. С. 348.
36. *Филатов В. В.* Иконостас новгородского Софийского собора (предварительная публикация) // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 68–77.
37. *Попова О. С.* Икона «Богоматери Одигитрии» середины XIV в. из Успенского собора Московского Кремля // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1974. М., 1975. С. 238–251.
38. В. Н. Лазарев считает, что Лихачевские врата созданы несколько позже Васильевских, и предлагает датировку их серединой XIV в. (*Лазарев В. Н.* Васильевские врата... С. 212).
39. Об архиепископе Василии: *Артоболевский С.* Св. Василий, архиепископ Новгородский (историко-биографический очерк из церковной жизни Новгорода в XIV в.) // Московские церковные ведомости. М., 1904 (№ 47), 1905 (№ 3, 10, 15, 17–18); *Sedelnikov A.* Vasilij Kalika, l'histoire et la légende // Revue des études slaves. 1927. Vol. 7. P. 224–240; *Порфиридов Н.* Древний Новгород. М.; Л., 1947. С. 233–235; *Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. М., 1948. С. 767–775; *Лазарев В. Н.* Васильевские врата... С. 179–182.
40. Некоторые положения Василия позволяют предполагать в нем человека, осведомленного о паламитских теологических спорах (рассуждения о невозможности даже для святых видеть «во плоти» мысленный рай до второго пришествия;

- о том, что «мысленный рай» есть «видение», которое «мнится»). См.: Послание Василия, архиепископа новгородского, тверскому епископу Федору // ПСРЛ. СПб., 1913. Т. 21. Ч. 2 (Книга Степенная царского родословия). С. 387–390.
41. Кроме «Послания» к тверскому епископу Федору, перу Василия предположительно приписывают «Хождение», явившееся образцом и для «Сказания о св. местах, о Костянтинограде...», и для «Анонима» — безымянного путешественника по Константинополю, вошедшего в состав «Беседы о святыхнях и других достопримечательностях Царьграда». См.: *Сперанский М. Н.* Из старинной новгородской литературы XIV в. Л., 1934. С. 104–112.
42. В 1331, 1333–1335 гг. архиепископ Василий строит городские стены (Новгородская I летопись... С. 343, 345, 346). В 1336 г. построил мост (Там же. С. 346–347). Во владычном дворе в 1341 г. — «терем великий», и в 1350 г. — каменную «палату» (Там же. С. 354, 362). В годы его правления в Новгороде было построено 8 городских церквей (Новгородская I летопись... С. 346–347, 354, 357; Новгородская III летопись // ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3. С. 227) и две монастырские (Новгородская III летопись // ПСРЛ. СПб., 1841. Т. 3. С. 225; Новгородская IV летопись // ПСРЛ. Пг., 1915. Т. 4. С. 275). В 1345 и 1350 гг. были поновлены две церкви (Новгородская III летопись... С. 226–227).
- Живописные работы по украшению храмов, осуществленные в Новгороде при архиепископе Василии: в 1338 г. — роспись церкви Входа в Иерусалим «гречиним Исайей с други»; в 1341 г. — создание икон для св. Софии; в 1348 г. — роспись церкви Воскресения на Деревянице (Новгородская I летопись... С. 348, 353, 361).
- Кроме того, Василий в 1336 г. «устраивает» для св. Софии так называемые Васильевские врата, а в 1342 г. по его заказу мастер Борис, приглашенный им из Москвы, отливает колокол для Софии (Новгородская I летопись... С. 347, 354). По инициативе Василия осуществляется и ряд ремонтных работ (Новгородская I летопись... С. 345, 347, 353, 357) и др.
- По преданию, архиепископ Василий сам написал иконы для церквей: Космы и Дамиана, Благовещения на Городище, Бориса и Глеба и Параскевы Пятницы. См.: *Артоболевский С. Св. Василий, архиепископ новгородский* // Московские церковные ведомости. 1905. № 3. С. 30, со ссылкой на «Новгородские губернские ведомости», 1850, № 14, неофиц. часть. С. 106.
43. О Феогносте см.: *Голубинский Е.* История русской церкви. М., 1900. Т. 2, 1-я пол. С. 145–170; *Соколов П.* Русский архиерей из Византии и право назначения его до начала XV в. Киев, 1913. С. 265–317; *Nicephori Gregorae. Historiae Byzantinae.* Т. 25. Cap. 47; Т. 35. Cap. 24–31 // *Corpus scriptorum historiae Byzantinae.* Вонпае, 1855. Vol. 3. Никифор Григора называет Феогноста мужем разумным и боголюбивым, «украшением Константинополя», приобретшим знание божественных законов еще в юности в Константинополе. Русские летописи называют Феогноста великим наставником (Воскресенская летопись, под 6861 годом // ПСРЛ. СПб., 1856. Т. 7. С. 217). Отметим также, что летопись сообщает о работе в Москве в 1344 г. греческих художников, приглашенных митрополитом Феогностом. См.: *Приселков М. Д.* Троицкая летопись. М.; Л., 1950. С. 365–366.

Новгородские миниатюры второй половины XIV в. и второе южнославянское влияние*

Исследователями уже давно изучалось второе южнославянское влияние на разные области древнерусской культуры конца XIV — начала XV в.: литературу, язык, палеографию, изобразительное искусство, орнамент, архитектуру¹. Из памятников живописи рассматривались отдельные настенные росписи и иконы², выполненные на Руси либо сербами, либо их русскими учениками и отмеченные сербским влиянием. Некоторые исследователи³ указывали, что южнославянское влияние проявилось значительно меньше в изобразительном искусстве, чем в памятниках литературы и письменности. В то же время именно в живописи известны наиболее ранние случаи проникновения на Русь южнославянских образцов: прямые аналогии с сербскими фресками имеют росписи церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде, выполненные ок. 1380 г. Эти противоречивые факты достаточно полно объяснены не были.

Спорным остается также вопрос о характере второго южнославянского влияния на древнерусское искусство. В трудах Д. С. Лихачева и В. Н. Лазарева⁴, посвященных этой проблеме, высказаны по существу противоположные точки зрения. В. Н. Лазарев считает, что обращение новгородского искусства к сербским традициям в последней четверти XIV в. (росписи церкви Спаса на Ковалеве) было обусловлено церковной реакцией на новгородские ереси, выразившейся в интересе к устойчивому, догматическому искусству, к живописи Сербии, а через нее — к искусству монашеского Афона. Д. С. Лихачев рассматривает второе южнославянское влияние как явление прогрессивное, относящееся к восточноевропейскому предвозрождению. Новгородские и псковские памятники, связанные как с сербской живописью позднего XIV в. (росписи церкви Спаса на Ковалеве, Благовещения на Городище), так и с традициями Палеологовского Ренессанса в широком смысле (росписи Снетогорского монастыря, церковь Спаса на Ильине, Федора Стратилата, Волотова и Сковородской церкви), Д. С. Лихачев рассматривает как единое направление, восходящее к Палеологовскому Ренессансу (без разграничения раннего и позднего этапов в

* Эта работа была написана в 1965—1966 гг. и напечатана в 1968 г.: Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 179—200.

развитии палеологовского искусства), необычайно близкое, по его мнению, южнославянскому стилю в литературе. Таким образом, в области живописного стиля второе южнославянское влияние оказывается адекватным совершенно разным художественным течениям. С одной стороны — позднему палеологовскому искусству, явившемуся академической реакцией на свободный живописный стиль раннепалеологовской эпохи (точка зрения В. Н. Лазарева), а на русской почве — реакцией на экспрессивную, сочную манеру письма новгородских и псковских фресок XIV в. С другой стороны, стиль памятников русской живописи, входящих в круг второго южнославянского влияния, получается чрезвычайно близким стилю новгородских фресок круга Феофана Грека, отмечен той же «преувеличенной эмоциональностью» внутреннего состояния и свободой и живописностью приемов письма. Стиль этот оказывается порожденным, с точки зрения Д. С. Лихачева, теми прогрессивными новшествами, которые принес всему греко-славянскому искусству Палеологовский Ренессанс.

Привлечение новых, ранее неизвестных материалов древнерусского изобразительного искусства (миниатюры), затронутых вторым южнославянским влиянием, в какой-то мере может помочь разрешению теоретических проблем, связанных с этим сложным периодом культуры. Исследование их заставляет ставить спорные или не затрагивавшиеся ранее вопросы: время появления на Руси первых сербских произведений этой эпохи; различие направлений внутри второго южнославянского влияния на древнерусскую живопись; копирование и переработка русскими мастерами сербских образцов; время и причины изживания русской живописью второго южнославянского влияния; соотношение воздействий на русскую живопись XIV в. византийского и сербского искусства.

Миниатюры, рассматриваемые в этой статье, украшают две рукописи, хранящиеся в Отделе рукописей Государственного Исторического музея: Музейское собрание, № 3651 и собрание П. И. Щукина, № 10а.

Рукопись из Музейского собрания, представляющая собой Евангелие-апракос⁵, украшена тремя прекрасными миниатюрами с изображениями евангелистов Матфея, Марка и Луки (изображение Иоанна не сохранилось), четырьмя заставками и множеством затейливых, плетеных и звериных инициалов. По особенностям палеографии⁶ и орнаментики можно заключить, что рукопись была создана в третьей четверти XIV в. (ближе к середине). Орфографическо-языковые особенности⁷ рукописи и ее орнамент позволяют относить Евангелие к Новгороду.

Орнаменты рукописи, как в большинстве русских рукописных книг XIII—XIV вв., различны по типам: собственно тератологические мотивы сочетаются со старовизантийскими (терминология В. Н. Щелкина) и с многочисленными узорами переходной манеры от старовизантийских к тератологическим. Все эти орнаменты, каждый из типов в отдельности (особенно звериные инициалы) и все они вместе именно в таком сочетании близки орнаментам группы новгородских рукописей типа Евангелия Георгия Лотыша 1270 г., вышедших, возможно, из одной мастерской, в основном приходящихся на вторую половину XIII в., но имеющих предшественников в первой половине XIII в. и последователей в XIV в.⁸

Стиль исполнения орнаментов также восходит к традициям этой мастерской. Фигурные инициалы с киноварными контурами, вдоль которых лежит желтая полоса-тень, расположены на синих фонах, лишенных геометрической

замкнутости и вторящих форме буквы. Толстые, тяжелые ремни плетения и сочная желтая тень подчеркивают массивную пластичность. Инициалы крупные, мало оплетенные ремнями, а иногда и совсем без плетения. Их звериные фигурки сохраняют еще некоторые принципы скульптурности византийских букв и читаются на листах легко и ясно.

Но орнаменты Музейского евангелия, при всем сходстве их схем и стиля с новгородскими образцами периода становления тератологии в последней трети XIII в., обладают и рядом характернейших признаков XIV в. В сравнении с фигурными буквами рукописей группы Евангелия 1270 г., стиль инициалов Музейского евангелия отличается более последовательной графичностью. В нем исчезают такие особенности переходного периода становления тератологии, как сочная живописность, текучесть цветовых пятен, попытка передать в них затенения и высветления, заполнение всего изображения ярким цветом, массивность и тяжеловесность крупных композиций. Узор становится более плоскостным. Ремни и жгуты, еще толстые и грузные, расположены более разреженно, что создает сквозные просветы и скрадывает их массивность. Цвет чистый и звучный, но лишен несколько утомительной, хотя и веселой яркости и пестроты. Большие просветы пергамена, остающиеся во внутреннем незакрашенном поле букв, вносят размеренность в раскраску инициалов. Сопоставления цветовых пятен становятся менее контрастны и приобретают спокойную ритмичность. Орнамент утрачивает и тяжеловатую скульптурность, и пестроватую живописность, свойственную образцам последней трети XIII в., и приобретает черты классической новгородской графичности, характерной для зрелой новгородской тератологии XIV в.

Итак, орнамент Музейского евангелия создан в Новгороде в XIV в., но восходит к образцам новгородской тератологии последней трети XIII в., что свидетельствует о сохранении на протяжении XIV в. традиций старой новгородской мастерской, о подражании образцам этой мастерской периода ее расцвета в XIII в., образцам, бережно воспроизводимым, хотя и несколько старомодным в сравнении с развитым, сложным звериным орнаментом XIV в.

Совсем иной, не новгородской культуре принадлежат первые две миниатюры Музейского евангелия, изображающие евангелистов Матфея и Марка (ил. 171; XV; 173 б, в). Их стройные фигуры, заставляющие вспомнить эллинистические статуи, их психологически напряженные лица нерусского типа, их повышенная эмоциональность, порывистая, однако как будто внезапно застывшая, их внутренняя углубленность вместе с некоторой манерностью, даже склонность к позе, — почти не находят параллелей в русском искусстве XIV в. Единственный сходный с ними русский памятник — это росписи церкви Спаса на Ковалево в Новгороде, близкие фрескам Сербии. Именно в искусстве самой Сербии, в ее стенописях, иконах и миниатюрах можно найти аналогии к миниатюрам Музейского евангелия.

Евангелисты изображены стоящими; они держат в руках свитки и пишут на них. Их элегантно пропорциональные фигуры чуть-чуть склонены в S-образных позах, придающих им облегченность и одухотворенность, но не настолько резких, чтобы нарушить общую классическую соразмерность. Такие изгибы фигур были свойственны греческому палеологовскому искусству⁹, а через не-

го — и искусству Сербии¹⁰, но не пользовались популярностью у русских мастеров, более ценивших простую крепкую устойчивость.

Иконография стоящих евангелистов имеет два варианта, различных по своему происхождению. Один из них, близкий восточнохристианскому искусству¹¹, представляет евангелиста неподвижным и отрешенным. В другом, более свойственном греческой живописи, евангелисты изображаются либо в движении¹², либо в неустойчивой балансирующей позе, легко переходящей в движение¹³ и сообшающей фигуре эмоциональную порывистость.

Миниатюрист Музейской рукописи обратился к достаточно редкой иконографии стоящих евангелистов в «подвижном» ее варианте, очень близкой иконографии пророков. Композиции с подобным изображением различных святых, особенно воинов, стоящих в таких же изогнутых позах, одновременно элегантных и одухотворенных, были распространены в сербской живописи. И не случайно образам евангелистов на миниатюрах Музейской рукописи свойствен тот же необычный для русского искусства оттенок особого изящества, который В. Н. Лазарев отмечает в фигурах воинов ковалевской росписи¹⁴.

Чрезвычайно близки образам сербской живописи типы лиц, общее эмоциональное состояние и отдельные детали изображений Матфея и Марка (*сл. 173б, в*). Те же крупные скульптурные лики, близкие греческим, но не столь тонченно аристократичные, вылепленные с более суровой простотой, что и во фресках Сопочан 1265 г., церкви Иоакима и Анны в Студенице 1313—1314 гг., церкви Георгия в Старо-Нагоричине 1317—1318 г., в монастыре св. Никиты под Скопье 1307 г.¹⁵ и в целом ряде сербских икон, например Неверие Фомы конца XIII в. в Охриде¹⁶, и в некоторых сербских миниатюрах XIV в.: из Евангелия Сербской Академии наук, № 69¹⁷ (миниатюры начала XIV в. в рукописи XVI в.), из Евангелия 1337 г. с миниатюрами 1360 г. из монастыря Хиландар, № 9¹⁸. Те же разметававшиеся взлохмаченные волосы, написанные естественно, почти без стилизации, что и во фресках Сопочан, Студеницы, Старо-Нагоричина, Грачаницы 1321 г., церкви Спаса на Ковалева, церкви Троицы в Манасии ок. 1418 г.¹⁹, что и в иконе с изображением евангелиста Матфея конца XIII в. из Охрида²⁰, и др. Те же крупные широкие носы, верхняя поверхность которых всегда подчеркивается энергичным светом, что и во множестве сербских фресок, особенно в Сопочанах, а также в церкви Богородицы Левишки в Призрене 1307 г., в Грачанице, в церкви Богородицы 1330 г. в Пече²¹ и др. Та же совершенно особенная и никогда не применявшаяся русскими мастерами трактовка кистей рук с необычно широко и резко расставленными пальцами, с обводкой контуров красным тоном, с тяжеловатой и окаменелой пластичностью, что и во фресках Сопочан, церкви Богородицы в Жиче конца XIII в., церкви св. Ахиллия в Арилье 1296 г., Студеницы, Старо-Нагоричина, церкви Богородицы в Пече, в Дечанах 1327—1355 гг.²² и во многих сербских иконах. Те же печально-насмешливые улыбки, странно сочетающиеся со строгими и суровыми обликами святых, что и во множестве сербских росписей XIV в.²³. Эти особые улыбки придают образам сербской живописи редкую в средневековом искусстве конкретность душевного состояния, в котором сочетаются столь разные чувства, как убежденность, острота переживания и сомнение. Образам русской живописи XIV в. были не свойственны и противоречивая многоплановость внутреннего состояния, и

тем более оттенков столь очевидно выраженного изящества. Все эти переплетения различных эмоций наполняли образы сербской живописи, особенно в первой трети XIV в., когда развитой палеологовский стиль уже воцарился в Сербии.

Руку иноземного мастера выдают и приемы письма миниатюр Музейского евангелия, находящие множество аналогий в искусстве Сербии и в то же время далекие от навыков русских мастеров. Миниатюрист, трудившийся над Музейской рукописью, любил живописную трактовку предметов и прекрасно владел красочной лепкой форм, построением объемов с помощью цвета. Лица и руки евангелистов написаны зеленым санкирем, с редким и очень малым добавлением охр. Поверх санкиря лежит красная краска румян и белильные движки. Яркие света положены часто сверху или рядом с очень жидкими белилами, которые представляют собой полутон, «полусвет», выступают из-за энергичных белильных движек и являются как бы постепенно гаснущими, убывающими отблесками от них. Все эти красочные пятна — румяна, света, санкирь — не образуют ни одного куса ровного и чистого, плоско положенного цвета, какие любили сопоставлять русские живописцы. Все эти цвета втекают друг в друга, составляют переливающуюся красочную поверхность. Края соседних цветовых пятен смешиваются, создавая новые полутона, полуцвета (красно-зеленый, розовый). Краска ложится на пергамен не поверхностью, а мазками, не разливается плоско по пергаменному листу, как это обычно было в древнерусских произведениях, а создает иллюзию фактурности. Красочная структура, строящаяся с помощью мазков, была не свойственна русской живописи XIII–XIV вв., в том числе и русской миниатюре. Охотнее всего русские мастера использовали прием сопоставления цветовых пятен, каждое из которых было чистым, локальным и достаточно крупным. Дробления красочной поверхности, сочетания мелких живописных ячеек они избегали. Правда, наряду с плоскостной манерой письма в русском искусстве вплоть до XV в. существовала манера живописная, порой вытеснявшая плоскостную. Но даже в живописных русских вещах структура формы совсем иная, чем в миниатюрах Музейской рукописи. Живописная пластика в них создается резкими и неожиданными вспышками белильных движек. Иногда эти движки рисуются линейно, образуя белильные штрихи, и лишь точное попадание их на нужные высветленные места формы создает впечатление объема и сочности письма. Но даже когда движки имеют структуру густых и широких мазков, они являются единственными живописными мазками среди красочной поверхности, в целом строящейся все же из плоскостных цветовых пятен. Переливания мелких мазков в древнерусских произведениях никогда не бывало. Такое видение формы и приемы письма были свойственны греческим мастерам палеологовской эпохи²⁴ и пользовались популярностью у сербских художников, многие произведения которых на протяжении второй половины XIII — первой трети XIV в. отличаются совершенной живописностью (фрески Сопочан, Милешева, Печа и др.)²⁵.

Миниатюры Музейской рукописи сближает с сербской живописью еще одна особенность стиля — сочетание повышенной эмоциональности образов с неожиданной застылостью, точно так же — сочетание живописности фактуры с некоторой сухостью письма, жесткостью тонов и их сопоставлений. Для византийского палеологовского искусства эти несогласованности были не свой-

ственны: фактура греческой живописи была мягче и естественнее. Такие особенности характеризовали сербскую живопись уже в первой половине XIV в., они не были связаны с общими особенностями палеологовского стиля и являлись скорее свойствами именно сербских художественных образов. Быть может, сочетанием национального и византийского начал отчасти объясняются необычные соединения в искусстве Сербии эмоциональности и онемелости, живописности и застылости художественной структуры. Сходная двойственность художественного языка, одновременно экспрессивного и абстрактного, отличается и стиль южнославянской литературы, а затем, в конце XIV и в XV в., и стиль русской литературы, испытавшей второе южнославянское влияние²⁶. В сербской живописи эти особенности проявились гораздо раньше. Истоки их лежали в ее национальной и исторически сложившейся специфике. И не случайно именно в живописи, так как она гораздо непосредственнее, чем другие области культуры, соприкасалась с византийской традицией. Такие крупные богословские, философские и литературные явления, как исихазм и реформа Евфимия Тырновского, видимо, не выработали знаменитый стиль абстрактной экспрессии и «абстрактного психологизма», а, упав на благодатную почву национальных сербских традиций, лишь развили и даже утрировали его.

Можно проследить еще целый ряд приемов письма и деталей внешнего облика миниатюр Музейской рукописи, сближающих их с живописью Сербии. Это, во-первых, характер построения формы, особенно лепка формы лиц (*ил. 173б, в*), необычайно структурная и энергичная, с резким контрастным строением, с глубокими впадинами и сильно выступающими плоскостями, переданными не светотенью, а цветовыми пятнами, интенсивность тона которых очень точно соответствует степени освещенности. Эта конструктивная, крепкая и суровая построением формы в миниатюрах Музейского евангелия вполне согласуется с пониманием формы в сербских произведениях как XIII в.²⁷, так и XIV в.²⁸. Во-вторых, это многоступенчатая система наложения красок, венчающаяся легким, тончайшим, прозрачным слоем белил, благодаря которому в живописи нет скучной тусклой поверхности. Владение этой классически строгой системой было совершенно не свойственно русским миниатюристам, не переносившим на книжный лист приемы станковой живописи столь последовательно. Оно выдает руку иноземного мастера и может быть присуще либо греку, либо сербу, но возможность авторства греческого живописца отпадает по многим другим причинам, в то время как участие сербского художника подтверждается множеством признаков. Среди них, кроме уже упомянутых, можно отметить также зеленую карнацию, излюбленную сербскими мастерами и варьировавшуюся в их произведениях на протяжении веков²⁹; усиление контуров (особенно на руках) красными штрихами; нимбы, изображенные в ракурсах, соответствующих поворотам голов евангелистов³⁰; наконец, такая малая, но никогда не встречавшаяся в древнерусских произведениях деталь, как совершенно особые свитки евангелистов, подвешенные на тонких нитях к рамам миниатюр и отдаленно напоминающие «подвесные», имитирующие настенные портреты, медальоны с изображениями святых в южнославянских фресках³¹.

Итак, две миниатюры Музейского евангелия по образам евангелистов, приемам письма и внешним аксессуарам имеют мало общего с древнерусской

живописью, но зато находят множество аналогий в живописи Сербии. Вероятно, они были выполнены сербским мастером, работавшим в Новгороде в третьей четверти XIV в., значительно раньше периода второго южнославянского влияния в конце XIV в. и раньше, чем были созданы фрески церкви Спаса на Ковалеве 1380 г. Этим мастером были написаны две миниатюры Евангелия — изображение Матфея и Марка. Третья миниатюра — портрет евангелиста Луки (ил. 172, 173а) — принадлежит, вероятно, другому автору.

Совсем иной, чем у первых двух евангелистов, весь облик Луки (ил. 173а). У него русский тип лица, мягкий и спокойный, без малейшего оттенка несколько гротескной внешней и психологической заостренности, как у Матфея и Марка. Его гладкие русые волосы не вьются и лежат ровно, в отличие от эффектно развевающихся, черных с голубоватой сединой прядей первых евангелистов. У него редкая русая борода, небольшой серьезный рот, без обычной в памятниках сербской живописи улыбки, характерный вислый новгородский нос с бело-розовым бликом на конце. На голове его — обычное для изображений евангелистов в древнерусском искусстве гуменцо, которого нет у Матфея и Марка. Крепкая, прямая осанка его фигуры более проста и устойчива в сравнении с изощренностью поворотов двух других евангелистов. В руке его вместо свитка — привычная для русского мастера книга.

Живописные приемы миниатюры с изображением Луки тоже не совпадают с письмом двух других миниатюр. Ее стиль отличается большей мягкостью, сплавленностью, тональностью. Проще и естественнее складки одежд, не образующие подобно первым двум миниатюрам резких ломаных изгибов. Менее глубоки контрасты теневых и освещенных мест на лице, пластика которого не столь отчетлива и структурна, как в двух других миниатюрах. Спокойнее цветовая гамма, построенная на скромных неярких зеленовато-охристых тонах. Исчезает резкость сопоставлений звучных красочных пятен, определявшая колорит первых миниатюр, где горящий красный хитон и холодный серебристо-серый плащ Матфея выступали на голубом фоне, обладающем такой же активной густотой и насыщенностью цвета, как тона одежд, а в миниатюре с изображением Марка на таком же фоне выступали красный хитон и зелено-желтый плащ евангелиста. Исчезает и крепость, наполненность каждого из тонов, и особая чеканная чистота их оттенков, холодная, изысканная и эффектная. В колорите миниатюры с изображением Луки едва ли не определяющими становятся свойства новгородской живописи охры. На евангелисте — зелено-желтый хитон точно такого же цвета, как плащ Марка, и желто-коричневый плащ, тон которого не повторяется в двух других миниатюрах. На лице Луки — охряный санкирь, сменивший зеленый, типично сербский санкирь лиц Матфея и Марка. Зелень чуть-чуть добавлена в карнацию этой миниатюры, но лишь как примесь, как оттенок, а не как самостоятельный и тем более основной тон. Румяна на лице Луки не столь ярко, а белила, имеющие сероватый оттенок, не столь энергичны и броски, чтобы контрастировать с санкирем, как это было в первых миниатюрах. Сглаженность и согласие тонов в миниатюре с Лукой, их теплый, чуть замутненный оттенок близки колориту многих новгородских фресок XIV в. (росписи Федора Стратилата и др.) и новгородских миниатюр XIV в., большинство которых в этот период использует приемы письма настенной живописи³².

Но рядом с этими новгородскими чертами нельзя не отметить в изображении Луки и общность с первыми двумя миниатюрами, принадлежащими сербскому мастеру. Многие приемы письма повторяются во всех трех миниатюрах: сплавленность тонов, сложная красочная лепка рук, многослойность цветового строя, прозрачный крошащийся слой белил (хотя его гораздо меньше и функции его не так определены, как в первых миниатюрах), участие все тех же тонов, что в миниатюрах с Матфеем и Марком, — голубой с лиловым оттенком фон, киноварные рамки, желтые нимбы, те же оттенки карнации, хотя и в иной, более слаженной, ступенчатой акцентировке. Таким образом, многие нерусские особенности письма сочетаются с очевидными чертами обрусения. Писал ли третью миниатюру русский, новгородский мастер, трудившийся рядом с заезжим сербом — автором двух первых миниатюр и перенявший у него иноземную, в то время еще новую для Новгорода манеру живописи? Или же ее создал другой сербский художник — помощник первого мастера, больше, чем его строгий учитель, поддавшийся воздействию местной новгородской школы живописи и использовавший ряд ее приемов? Видимо, это один из тех вопросов атрибуции средневекового искусства, которые невозможно разрешить исчерпывающе из-за отсутствия документов, но вполне возможно исследовать принципиально, в общем плане изучения истории направлений в средневековой живописи. Факт значительного обрусения образа и всего живописного строя этой миниатюры при сохранении основ сербской манеры письма едва ли не столь же важен, как точное установление авторства русского или сербского мастера.

К какому из направлений сербской живописи принадлежал мастер сербских миниатюр Музейской рукописи?

Сербских миниатюр XIV в. сохранилось немного и качество их неравноценно. Наиболее интересные из них, отличающиеся одухотворенностью типов и высоким мастерством письма, созданы в начале XIV в. (Четвероевангелие Сербской Академии наук, № 69) и около середины XIV в. (Евангелие патриарха Саввы, Хиландар, № 13³³; Евангелие Романа Хромого 1337 г., с иллюстрациями 1360 г., Хиландар, № 9). Все они, как отмечает С. Н. Радойчич³⁴, обладают высоким художественным качеством, не уступающим царьградским мастерским, сходством со стилем фресковой живописи и наибольшей близостью произведениям византийского палеологовского искусства. Именно к этой группе наиболее близки миниатюры московского Музейского евангелия.

С сербскими миниатюрами второй половины XIV в. и начала XV в. Музейская рукопись не имеет сходства. Они близки либо монастырской школе сербской живописи (Мюнхенская псалтирь конца XIV в., имеющая аналогии с фресками Маркова монастыря³⁵), либо моравской школе (Четвероевангелие 1429 г. в Российской Национальной библиотеке, собр. П. Успенского, № 591, близкое фрескам Каленича³⁶; Четвероевангелие Старой церкви в Сараеве³⁷ конца XIV — начала XV в.; Беседы Иоанна Златоуста первой половины XV в., Хиландар, № 400, с миниатюрой мастера Федора, возможно, идентичного с мастером фресок Руденицы³⁸), либо отражают провинциальный архаизирующий стиль (Александр лицева в Белградской Народной библиотеке, № 757³⁹).

Более близкие, чем книжные иллюстрации, аналогии к музейским миниатюрам представляют сербские фрески. Многие из них уже указывались выше.

Круг этих фресок: Кральева церковь в Студенице, 1314 г., Старо-Нагоричино, 1317–1318 гг., Грачаница, 1320 г., Печ, 1324 и 1337 гг., церковь Никиты близ Чурчера, 1309–1320 гг. Все они возникли в первой трети XIV в. и принадлежат к грекофильскому направлению в искусстве Сербии.

Ряд аналогий к нашим миниатюрам есть и в сербских иконах раннего XIV в., принадлежащих к тому же художественному направлению⁴⁰. Еще большую близость музейским миниатюрам обнаруживает икона евангелиста Луки из Хиландарского чина⁴¹: сходны типы лиц, характер образов и некоторые особенности стиля.

По-видимому, не случайно миниатюры Музейского евангелия ближе всего именно образам сербской фрески. Определяющее влияние в Сербии фресковой живописи на искусство миниатюры отмечает во многих своих работах Св. Радойич⁴². Монументальная живопись в эту эпоху была ведущей; не случайно сербских фресковых циклов сохранилось так много, и большая часть их — высокого качества.

Итак, миниатюры Музейского евангелия, написанные не ранее середины XIV в. (вероятно, в 60-е гг.), принадлежат к традициям более раннего времени — первой трети XIV в. Художественное направление, основанное на классических традициях, продолжалось, разумеется, и во второй половине XIV в.; в его границы входило и искусство миниатюры, часто связанной с именитыми заказчиками⁴³, с культурой двора, ориентирующейся на константинопольские вкусы. Они определяют стиль миниатюр трех рукописей, возникших позже середины XIV в.: евангелий Романа Хромого, патриарха Саввы и московского Музейского № 3651.

Миниатюры Музейского евангелия — не единственные сербские произведения, созданные на Руси в XIV в. Известен целый ряд фресок и икон, возникших в Новгороде и Москве и отмеченных в большей или меньшей степени сербским влиянием. Некоторые из них исследователи⁴⁴ связывали с моравской школой (фрески Ковалева, Благовещения на Городище, иконы Спас на Престоле, Богоматерь и Иоанн Богослов в Третьяковской галерее), другие — с монастырской (икона Христос Царь Славы в Третьяковской галерее). К сербским произведениям, как созданным на Руси, так и привезенным на Русь, могут быть отнесены также иконы Предста Царица из Успенского собора Московского Кремля, Св. Анна с младенцем Марией из Троице-Сергиевой Лавры, возможно — Мати Божия Молебница из ГТГ. Все они, при всей разнице индивидуальности мастеров, при всем тонком различии художественных направлений внутри позднепалеологовской и сербской живописи, к которым они примыкают, все же обладают немалой общностью; смысл ее — в принадлежности их всех традиционному потоку византийского искусства второй половины XIV в., опирающемуся на классическое искусство начала XIV в., времен Палеологовского Ренессанса. Разумеется, это было не полное следование его понятиям, скорее — использование его классического языка для выражения уже иных понятий, в круг которых входила прежде всего потребность в большем, чем раньше, одухотворении, даже спиритуализации образов. Но приемы, формы, все основы стиля оставались классическими. Стиль их всех отличается, как и в первой трети XIV в., классической естественностью; он лишен каких-либо усиленных акцентов. Сохраняется наделенная чувством меры полнота формы, лепка

объема плавной текучестью тонов, гармоничное соприкосновение красок, создающее густую живописную фактуру. Правда, иногда используется более резкая контрастность тонов, иногда появляется интерес или к тяжелой белесой карнации, или к особой иконной гладкости письма, делающей фактуру и нечувственной, и монотонной (икона Христос Царь Славы в ГТГ). Вместе с произведениями классического направления южнославянского искусства, на Руси в конце XIV в., в период так называемого второго южнославянского влияния, были произведения сербской и болгарской живописи иного, более простого типа⁴⁵.

Второе южнославянское влияние⁴⁶ на русскую живопись не было однородным. Разные образцы на Русь попадали одновременно⁴⁷. Внутри второго южнославянского влияния в русской живописи они создавали разные факторы, неодинаково воздействовавшие на ее искусство. Одно из них может быть связано с традициями палеологовской классики в сербской ее интерпретации. Это направление представляют миниатюры Музейской рукописи. В русском искусстве второй половины XIV в. они были совершенно инородными и своим конкретным психологическим акцентом, и всеми приемами своего письма.

При изучении русских фресок и икон, лежащих в сфере второго южнославянского влияния, часто бывает трудно решить, где работа сербского мастера, а где — русского ученика или подражателя сербов. Для понимания процесса восприятия русскими мастерами сербских образцов интереснейший материал представляют миниатюры.

В отделе рукописей Государственного Исторического музея, в собрании П. И. Шукина (№ 10а), хранятся два пергаменных листа с изображениями евангелистов Марка и Луки, вырезанные из какого-то древнего рукописного евангелия.

Евангелисты Марк и Лука представлены стоящими в рост, Марк — со свитком, Лука — с книгой в руках. С первого же взгляда поражает необычайное их сходство с совершенно конкретными образцами — с миниатюрами Музейского евангелия. Но манера письма, даже техника исполнения тех и других миниатюр имеет настолько индивидуальные особенности и отличия, что исключает возможность авторства одного художника. Совершенно очевидно, что одни из них были скопированы с других. Вопрос о том, какие из них служили образцами, помогает разрешить палеография письма (конец Евангелия от Матфея). Начертания букв говорят о более позднем происхождении шукинских миниатюр, и датируют их концом XIV в. (началом XV в.?)⁴⁸. Рукопись, из которой вырезаны эти две миниатюры, была русской и, судя по их стилистическим особенностям, — новгородской.

Автор шукинских миниатюр старается тщательно копировать миниатюры Музейского евангелия, но вносит в них множество своеобразных колоритных черт, всегда отличающих руку новгородца. Он стремится передать эллинское изящество гибких S-образных поз сербских евангелистов, но не остается последовательным и заменяет эту непривычную для него элегантность более прямой столбообразной осанкой фигур, с крепко посаженной на плечи головой, с более устойчиво расставленными ногами. Он русифицирует внешние облики евангелистов, ставших, при всем сходстве со своими образцами, более похожими на русских простолюдинов, чем на богословов-интеллектуалов. Он делает их лица широкими и добродушными, бороды (особенно у Марка) оклади-

стыми, а каштановые, темно-русые волосы пишет, по давней привычке русских мастеров, густой, нерасчлененной, несколько схематичной копной, не очень похожей на развевающиеся, черные, резко прочерченные седоватыми штрихами-вспышками волосы евангелистов на сербских миниатюрах. Он нарушает идеально соразмерные пропорции композиций сербских миниатюр, укрупняет фигуры и, главное, опускает их вниз листа, ставит их не в центре позыма, а почти на рамы миниатюр, благодаря чему позем не играет никакой пространственной роли и имеет чисто плоскостно-декоративное значение. Такой прием, заменяющий пространство звучной цветной плоскостью, по которой фигура скользит и, кажется, может сойти с изображения, был свойствен новгородской живописи XIV—XV вв., особенно новгородским иконам, но также и новгородским миниатюрам⁴⁹, в которых ровные красочные фоны предпочитались архитектурному заполнению пространства. Произведения новгородца далеки от продуманной архитектурности композиции, к которой так стремится сербский автор музейских миниатюр, замечательно умеющий создать глубину пространства без каких-либо архитектурных аксессуаров, а лишь благодаря идеально найденному положению фигуры на листе. Мастер шукинских миниатюр заменяет этот незнакомый ему принцип построения своим, местным, и создает композиции более тяжелые и громоздкие, но монументальные и полные силы.

Точно так же новгородец подражает иноземным приемам живописи и одновременно переводит их на свой язык. В письме лиц он пытается воспроизвести сербскую пластическую манеру, с сильной, создающей иллюзию объема контрастностью плоскостей, и приемы типично сербской живописности, с ее перетеканиями соприкасающихся тонов и красочной лепкой масс. Поэтому он передает в своих миниатюрах резкий абрис крупного, нарисованного с почти материальной пластичностью носа евангелиста Марка, кладет на лица редкие белильные блики, контрастно очерчивающие выпуклость щек, использует в карнации те же краски, среди которых обилием и густотой выделяется характерная для Сербии зелень. Но подражание это — чисто внешнее. Пластичность и живописность сербского стиля остается чужда и непонятна новгородцу, трактующему их по-своему. В основе его художественной системы — совсем иные принципы: плоскостность вместо структурности и пластичности, как и четкая разгороженность локальных цветовых пятен вместо текучести и слияния тонов.

В шукинских миниатюрах красочные пятна накладываются рядом друг с другом, в основном не смешиваясь. На большей части живописной поверхности они положены в один слой. Принцип многослойности сербских музейских миниатюр в них в значительной мере утрачен. На некоторых кусках живописной поверхности в новгородских шукинских миниатюрах, конечно, сохраняется многослойность — например, белила поверх основного тона или кое-где зелень поверх румян. Но это — многослойность почти случайная, а не черта отчетливой, классической системы, как было в сербских миниатюрах. Обязательность и грамотность трех-, четырехступенчатого метода наложения красочных слоев сменяется нерегулярностью и стихийностью этого процесса.

Точно так же новгородский автор переосмысливает приемы живописности сербских музейских миниатюр, с их втеканием тона в тон и таким смешением соседних красок, когда рядом с красным мазком лежит зеленый, и т. д. Новго-

родский мастер либо кладет красочные пятна рядом друг с другом (особенно на одеждах), либо (на лицах) смешивает такие разные тона, как красный, охра и зеленый, «втирает» краски друг в друга, но не посредством сочетания мельчайших штрихов — мазков чистых тонов, а путем смешения сразу, в одном мазке всех этих тонов. Это произвольное обожжение с краской, приведшее автора щукинских миниатюр к сильному замутнению цветов (в ликах особенно), было далеко от классической живописи сербских музейских миниатюр, но соответствовало менее академическому новгородскому мастерству.

Новгородский мастер не перенимает и такую характерную деталь сербской живописи, как прозрачность верхнего кроющего слоя белил, делающего красочную поверхность более глубокой и блестящей. В щукинских миниатюрах, как правило, этот слой белил отсутствует. В тех же местах, где белила проложены поверх красочного слоя (по зеленому плащу Марка), они не имеют каких-либо высветлений или затенений, утолщений и лежат тончайшим распластанным слоем. Поверхность их настолько ровная и однообразная, что они не воспринимаются отдельно как самостоятельный прозрачный слой, а служат лишь для высветления основного тона, благодаря чему зеленый цвет плаща становится более блеклым.

Плоские и ровные, непрозрачные цвета щукинских миниатюр, поверхность которых лишена блеска, характерны для новгородской живописи, с ее принципом локальности цвета, одноступенчатого и цельного, без постепенного наращивания нужного оттенка, цвета, как бы поданного внезапно и рассчитанного на восприятие быстрое и доступное.

Под кистью новгородского мастера одежды евангелистов утрачивают и жесткую угловатость складок, и четкую структурность, граничащую с холодной кристалличностью, и ощущение весомой, вполне конкретной материальности, столь характерное для работ сербских художников, становятся мягче в очертаниях, чуть спокойнее, округленнее в складках и в целом приобретают большую декоративность.

Новгородский художник меняет и цвета миниатюр, придает им тональность, хорошо знакомую русской палитре. Голубой фон миниатюр Музейского евангелия, холодный и резкий, темного тона с лиловатым оттенком, заменяется в щукинских миниатюрах чистым звонким голубцом, столь же светлым и мягким, как во множестве миниатюр и орнаментов новгородских рукописей. Красный хитон Марка в сербской миниатюре — насыщенного густого тона, с еле уловимым вишневым оттенком. Мастер русской миниатюры превращает его в горящее пятно новгородской киновари, целостное и крупное, мало расчлененное пробелами, гораздо более редкими и не столь резкими, чем на том же красочном куске сербской миниатюры. Видимо, новгородец не хотел мелко дробить привычное для него большое, звучное декоративное пятно. В изображении Луки (лик и плащ) русский мастер вводит светлый, типично новгородский желтый цвет, заменяя им строгий, глухой коричневый тон, определявший колорит миниатюры с Лукой в Музейском евангелии. Желто-зеленый цвет хитона Луки в Музейской рукописи, странного глухого, необычного для русской палитры оттенка, новгородский мастер заменяет более спокойным голубовато-зеленым, свойственным местным краскам и тональности местной живописи.

По-своему переосмысляет новгородский мастер и всю систему белильных светов музейских миниатюр. В сербских миниатюрах пробела имеют в основном конструктивную функцию. Главные их узлы лежат на выступающих частях, например на коленях, и соответствуют ярко освещенным, высветленным, показывающим объем колен местам материи. Расположение этих пробелов естественное и всегда соответствует степени освещенности ткани: в самом ярком узлом месте лежит крупное белильное пятно, от которого расходится густая сеть больших и маленьких пробелов. Структурность этой системы пробелов достигается, кроме точности выбранных для них мест, еще и живописностью самих пробелов. Они образуют не просто белые штрихи, а своеобразные белильные пятна, с постепенным утоньшением и ослаблением к краям слоя белил, что создает иллюзию то броской, то убывающей силы света, особую светотень, переданную белым цветом. Конструктивность пробелов сербских миниатюр усиливается также благодаря чисто фресковой манере их письма, размашистой, рассчитанной на большие плоскости и несколько несоразмерной с масштабом миниатюр. Ведущая роль таких пробелов в организации формы на больших плоскостях стен выступает еще активнее, даже несколько гротескно на малых листах миниатюр.

Мастер шукинских миниатюр не воспроизводит все нюансы системы пробелов сербских миниатюр. Он передает лишь основные их узлы и опускает столь тонкий, но существенный их оттенок, как постепенное высветление слоя белил к краям пробелов, лишает их всего светового окружения. Благодаря этому основные пробела выделяются резче и графичнее. В шукинских миниатюрах они соответствуют своему конструктивному назначению лишь условно, приобретают почти чисто декоративное значение и превращаются в самостоятельный линейный узор.

Все эти черты: утрата живописности пробелов, утрата белильной светотеновой среды вокруг них, графическое утоньшение их и однообразие их фактуры — сближают их со штриховой линейной разделкой формы, свойственной стилю большинства новгородских миниатюр XIII—XV вв.⁵⁰ Конечно, этот линейный принцип не проведен новгородским мастером с абсолютной последовательностью — ведь он копирует сербские образцы. Поэтому он кладет на одежды размашистые и широкие пробела, освещающие всю длину складок. Но и этот фресковый прием, перенятый у автора музейских миниатюр, становится в руках новгородца формальнее, теряет свою сочную живописность: белильные света, проложенные по всей длине одежды, не имеют высветлений и затенений и превращаются в острые, длинные и уже вполне условные линии, ставшие лишь символом светотени — «цветотени», а не материальным воплощением ее.

То же усиление графичности письма заметно и в подчеркивании новгородским мастером белильных контуров, очерчивающих внутренние изгибы одежд. В сербских миниатюрах этих контуров не было в чистом виде. Их заменяла довольно широкая полоса белил, убывающая и сходящаяся на нет к краям. Эта полоса белил представляла собой отнюдь не простую линию, а живописное пятно, правда пятно строго каллиграфическое, так же сочетающее крайнюю живописность со скованностью и застылостью, как и многие элементы стиля музейских миниатюр. В новгородских миниатюрах этот сербский прием со-

всем не понят. Мастер выводит белилами чистую линию — контур, подчеркивающую складки одежды, а в конечном счете — цветовые плоскости. Конечно, в шукинских миниатюрах эта линейная обводка самостоятельных цветовых плоскостей не выявлена со всей последовательностью, так как автор ориентируется на иноземные образцы, но невольная тенденция к ней выдает руку новгородца.

Особенности новгородского стиля чувствуются и в изображениях нимбов и свитков, и в письме рук евангелистов на шукинских миниатюрах. Нимбы сербских миниатюр повернуты в ракурсах, пытающихся передать перспективу и подчеркнутых все тем же живописным пятном — полосой белил, постепенно ослабевающих и сливающихся с желтым нимбом. В передаче нимбов шукинских миниатюр чувствуется полное непонимание ракурса при попытке подражать ему: нимб либо обведен совершенно плоскостной полосой белил (Марк), либо оттенен, а по существу распластан стелющимися по его краям с двух сторон ровными декоративными полосами, белой и зеленой, без затенений и высветлений (Лука).

Сложную многослойную живопись рук евангелистов на сербских миниатюрах, с ее переливами тонов, образующими оттенки, с ее перетеканиями красок, лепящими объем, русский мастер заменяет совершенно плоскостным наложением красок, нигде не смешивающихся, лежащих ровно и почти параллельно. Из многоцветной палитры сербов он выбирает только два тона: желтый и особый красно-коричневый, очень характерный для колорита местных новгородских фресок, и лишь кое-где добавляет к ним зеленый; контуры рук он подчеркивает резкой и густой коричневой полосой. Во всех этих приемах ощущается совсем иное, чем у автора-сербца, и очень характерное для новгородца живописное видение, с его упрощенным, но более декоративным восприятием цвета, более яркого и распластанного.

Новгородский автор шукинской миниатюры с изображением Марка старается копировать такую же сербскую миниатюру, но не может постоянно не использовать привычные для него новгородские приемы письма; стиль его компромиссен и во многом еще близок сербскому образцу. Этот же автор-новгородец менее зависим от сербской манеры живописи во второй своей миниатюре, с Лукой, так как прототип ее — миниатюра с Лукой из Музейского евангелия — был не классически сербский, а значительно «обрусевший». И если приемы письма музейского Луки — в основном сербские с отдельными русизмами, то манера исполнения шукинского Луки — уже в основном новгородская, с отдельными сербизмами. Нет уже и намек на многослойность и прозрачность красочной структуры. Разноцветные краски лежат либо рядом друг с другом, плоскостно и совершенно самостоятельно, нигде не образуя сложного переплетения тонов и мазков, либо смешиваются друг с другом, не считаясь с самоценностью каждого тона и образуя непрозрачную, загрязненную, тусклую поверхность красочного слоя. Зеленый цвет, еще по-сербски обильный, приобретает сероватый мутный оттенок, делающий его совсем несхожим с густым зеленым тоном сербской живописи. В цветовую гамму входит, наполняет и определяет ее желтый цвет, чисто русский и особенно типичный для Новгорода. Он включается в красочный слой даже лица Луки, принимая в лепке его участие

более активное, чем красный и зеленый. Чистый желтый цвет не применялся в карнации музейских миниатюр. Преобладание его в карнации шукинского Луки показывает такую спутанность красок, которая противоречит строгой классической системе византийско-сербской живописи и напоминает охряные карнации новгородской живописи.

Письмо лика шукинского Луки совершенно утрачивает сербский принцип резкой контрастности, иллюзионистического сочетания впадин и рельефностей, принцип, сохранявшийся во всех (в том числе и у Луки) миниатюрах Музейского евангелия и даже в шукинской миниатюре с изображением Марка, хотя в последней он достигается уже не красочной лепкой, а новгородскими плоскостными средствами. В письме лиц шукинского Луки почти совсем нет белил, всегда склонных к контрастности, скульптурности формы, нет ни световых, ни цветовых противопоставлений. Спутанность и смешанность глухих цветов создает однообразие тона, который может крыть лишь ровные плоские поверхности.

Во всех этих особенностях шукинских миниатюр очевидны специфически новгородские живописные навыки. Правда, благодаря невысокому художественному качеству этих миниатюр «новгородизмы» стиля не проявились во всей их оригинальности. Так, например, характерная однообразная ровность и распластанность цвета, в лучших новгородских вещах чистого и праздничного, в шукинских миниатюрах сочетается с замутненностью тонов и даже неряшливой их смешанностью. Миниатюры эти не могут обогатить историю новгородской живописи новым первоклассным материалом. Но они представляют собой редчайшие образцы, по которым виден процесс восприятия новгородским мастером сербского живописного стиля, отход его от этого стиля, отчасти непонимание, отчасти преодоление многих характерных особенностей сербского письма и переkreщивание сербских и новгородских приемов. Быть может, сыграла роль и невысокая одаренность художника, который не мог с легкостью освоить иноземные, непривычные для него приемы и переводил их на свой язык.

Южнославянское влияние, широкое и мощное в литературе, языке, палеографии, орнаменте, весьма существенное в этих сферах в течение всего XV в., в древнерусской живописи исчезает почти бесследно после начала XV в. Непродолжительностью воздействия сербских образцов на русскую живопись была обусловлена многими причинами, прежде всего — расцветом в XV в. самого русского искусства.

Интенсивное развитие русской живописи в конце XIV — начале XV в. совпало с прибытием на Русь южнославянских образцов, безусловно обогативших русское искусство, познакомивших его мастеров и с новой для них иконографией, и с принципами высококачественного художественного мастерства, но не изменивших процесс развития собственно русского стиля.

Как показывают миниатюры московского Музейского евангелия, проникновение на Русь образцов сербской живописи началось уже в 60-х гг. XIV в., т. е. значительно раньше основного потока второго южнославянского влияния на русскую культуру. Этот факт объясним во многом интернациональностью языка живописи и глубокой, воспитанной веками родственностью иконографических и стилистических форм всего греко-славянского изобразительного

искусства, благодаря чему иммиграция южнославянских живописных форм не требовала особой подготовки (как, например, переводы литературы).

Само второе южнославянское влияние в живописи не было однородным и заключало в себе разные течения, соответствующие направлениям сербской живописи XIV в. Все они не оставили в русской живописи глубокого следа. Одно из них, отразившееся в миниатюрах Музейской рукописи, было частью большого процесса ассимиляции русским искусством палеологовских форм, протекавшего на Руси главным образом во второй половине XIV в. и обязанного в основном русско-византийским, а не русско-сербским художественным контактам. Рассмотренный здесь интересный сюжет о работе в Новгороде сербского художника являлся все же единичным и достаточно камерным. Он имел такой же малый отклик в русской живописи, как и основной поток проливавшихся на Русь южнославянских образцов.

Примечания

1. *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России // Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. М., 1960. С. 95–150. Там же обширная библиография по этой теме. Кроме указанных в ней работ: *Николаева Т. В.* К вопросу о связях древней Руси с южными славянами // Сообщения Загорского Гос. историко-художественного музея-заповедника. Загорск, 1958. Вып. 2. С. 19–24; *Мошин В.* О периодизации русско-южнославянских литературных связей X–XV вв. // ТОДРЛ. М.; Л., 1963. Т. 19. С. 28–106; см. также другие работы этого тома, посвященные теме: Русская литература XI–XVII вв. среди славянских литератур; *Дмитриев Л. А.* Нерешенные вопросы происхождения и истории экспрессивно-эмоционального стиля XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1964. Т. 20. С. 72–89.
2. *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей // Ежегодник Института истории искусств. 1957. М., 1958. С. 233–278. Там же основная библиография по теме. *Николаева Т. В.* К вопросу о связях древней Руси...; *Лазарев В. Н.* Два новых памятника станковой живописи палеологовской эпохи // Сборник радова византолошког института. Београд, 1963. Т. 8. С. 195–200.
3. *Лихачев Д. С.* Некоторые задачи... С. 131.
4. Там же. С. 95–150; *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись... С. 233–278.
5. Подробное описание рукописи: *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С.* Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. Ч. 1: Русские рукописи // Археографический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 181–182.
6. В определении даты рукописи мне помогал Н. Б. Тихомиров (†).
7. Лингвистический анализ рукописи проведен Н. Б. Тихомировым. Правописанное русское. Имеются немногочисленные (на просмотренных начальных листах) особенности новгородского говора. Например: л. 52 — сиче (сиче) рѣста; л. 131 — азъ ксмь лоза а вы рожгън (рождик).
8. *Полова О. С.* Новгородская рукопись 1270 г. Миниатюры и орнамент // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1962. Т. 25. С. 204–218.

9. Например, миниатюры греческого Нового Завета с Псалтирью второй четверти XIV в. — ГИМ, Син. греч. 407, и др. См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи. М., 1947. Т. 1. Табл. XLVII.
10. Например, фигуры апостолов во фреске Успение в Сопочанах, ок. 1265 г. — см.: *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе. Београд, 1960. Табл. 39; фигуры жен в сцене Введение во храм и апостолов в Восстании из гроба во фресках церкви Иоакима и Анны в Студенице, 1313—1314 гг. — см. там же, табл. 28, 30 и др.
11. Евангелие Георгия Лотыша 1270 г. Параллели к нему по этой иконографии и литература: *Попова О. С.* Новгородская рукопись... С. 191—194.
12. Рукописи: Парижской Национальной библиотеки, № 70; Ватиканской библиотеки, № 756; Венской библиотеки, № 240; и др.; *Кондаков Н. П.* История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876. С. 248—249; *Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Berlin, 1935. Taf. XVI.
13. Новый Завет с Псалтирью второй четверти XIV в. — ГИМ, греч. 407. *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 1. Табл. XLVII. С. 364. Примеч. 50; Т. 2. Табл. 317.
14. *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись... С. 262.
15. *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе... Табл. 28, 30, 39, 48—49, 52—53; *Millet G.* La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1957. Vol. 2. Pl. 2 (1), 3 (2); *Okunev N.* Monumenta artis serbicae. Zagrebiae; Pragaе, 1928. Т. 1. Pl. 3—7; 1930. Т. 2. Pl. 4—5.
16. *Radojčić Sv.* Die serbische Ikonenmalerei vom 12. Jahrhundert bis zum Jahre 1459 // Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft. Graz; Köln, 1956. Bd. 5. Abb. 10.
17. *Radojčić Sv.* Stare srpske minijature. Beograd, 1950. Т. 13.
18. *Радойчић Св.* Уметнички споменици манастира Хиландара // Зборник радова византолошког института. Књ. 3. Београд, 1955 (Српска Академија наука. Зборник радова. Књ. 44). С. 167. Табл. 13.
19. *Millet G.* La peinture du moyen âge... Vol. 2. Pl. 4(3); *Okunev N.* Monumenta artis serbicae... Т. 1. Pl. 5, 7; Т. 2. Pl. 5; 1932. Т. 4. Pl. 10, 12; *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе... Табл. 30, 52, 56—57; *Лазарев В. Н.* Ковалевская роспись... С. 235, 236, 238, 240, 247, 248.
20. *Radojčić Sv.* Icônes de Serbie et de Macédoine. Beograd, 1962. Pl. 4—5.
21. *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе... Табл. 37, 50.
22. *Millet G.* La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Paris, 1954. Vol. 1. Pl. 56 (3), 61 (2); Vol. 2. Pl. 11 (4), 18 (3), 80 (2); *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе... Табл. 28, 30, 37, 40, 42, 58. Чрезвычайно похожая трактовка рук применялась итальянскими мастерами Дученто.
23. Фрески Студеницы, Старо-Нагоричина, церковей св. Дмитрия и Богородицы монастыря Печ, монастыря Андреаш под Скопье и др. — *Бихальи-Мерин О.* Фреске и иконе... Табл. 28, 30, 36, 37, 58, 65; иконы начала XIV в.: Сошествие во ад в Охриде, Введение во храм в Хиландаре и др.
24. Здесь можно найти множество аналогий. Особенно наглядные примеры: греческое Евангелие X в. с миниатюрами второй половины XIII в. — РГБ, Собр. Норова, № 19. См.: *Кудрявцев И. М.* Рукописное собрание А. С. Норова // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М., 1956. Вып. 18. С. 55; Евангелие первой половины XIV в. — Вена. Национальная библиотека. Theol. gr. 300. См.: *Лазарев В. Н.* История византийской живописи... Т. 1. С. 223 (там же указание литературы); Т. 2. Табл. 312, 313.

25. Рашка. Београд, 1934. Т. 1; 1935. Т. 2; 1937. Т. 3.
26. Лихачев Д. С. Некоторые задачи... С. 127 и др.
27. Такое понимание формы — в иконе с изображением евангелиста Матфея конца XIII в. из Охрида. *Radojčić Sv. Icones de Serbie...* Pl. 4–5; В. Джурич говорит о нем как о близком кубизму (!): *Djurić V. Icones de Jugoslavie. Belgrade, 1961. P. 21.*
28. Особенно фрески Студеницы (церковь Иоакима и Анны), Старо-Нагоричина и Грачаницы.
29. Например: XII в. — церковь св. Пантелеймона в Нерези; XIII в. — Сопочаны, Милешево; XIV в. — Грачаница, церковь Богородицы монастыря в Пече, церковь Никиты в с. Чурчер под Скопье, Ковалевская церковь, Марков монастырь и др. См.: Рашка. Београд, 1934. Т. 1. Табл. I–VI; Београд, 1937. Т. 3. Табл. II–V, X.
30. Можно ли эту деталь считать присущей сербскому искусству, или она была индивидуальной особенностью почерка мастера музейских миниатюр, стремившегося выразительно передать движение и ракурс?
31. Например, фрески монастыря в Жиче. См.: *Millet G. La peinture du moyen âge... Vol. I. Pl. 50 (1).*
32. Миниатюры Службеника Антония Римлянина (ГИМ, Патриарш. № 605); Погодинского пролога (РНБ, Погод. № 59); Толковой палеи (РНБ, СПб. Дух. акад. № А1. 119); Службеника 1400 г. (ГИМ, Син. № 600); Лествицы первой четверти XV в. (РГБ, Коллекция Десницкого, оп. 2, карт. 1. № 1).
33. *Radojčić Sv. Уметнички споменици...* С. 167–168. Табл. 12; *Radojčić Sv. Stare srpske minijature. Beograd, 1950. Табл. 12.*
34. *Radojčić Sv. Уметнички споменици...* С. 167; *Radojčić Sv. Stare srpske minijature // Jugoslavia. 1952. № 6. С. 89–90.*
35. Лазарев В. Н. История византийской живописи... Т. I. С. 238–240. Там же — литература о рукописи.
36. *Radojčić Sv. Stare srpske minijature...* Beograd, 1950. С. 37. Табл. XIX.
37. Там же. С. 46. Табл. XXXII.
38. *Radojčić Sv. Уметнички споменици...* С. 168–169. Табл. 15; *Petković V. R. La peinture serbe du moyen âge. Beograd, 1934. Pl. CXVI–CXVII.*
39. *Radojčić Sv. Stare srpske minijature...* Beograd, 1950. С. 47. Табл. XXXIII–XXXIV.
40. *Djurić V. J. Icônes de Jugoslavie. Belgrade, 1961. Pl. IX, XI–XVI, XXIII–XXV; Radojčić Sv. Icônes de Serbie...* Pl. 4, 5, 24–30.
41. *Radojčić Sv. Icônes de Serbie et de Macédoine...* Pl. 53.
42. *Radojčić Sv. Српске минијатуре XIII в. // Глас. № 234. САНУ. Од. друштв. наука. Београд, 1959. Књ. 7. С. 58; Radojčić Sv. Stare srpske minijature. Beograd, 1950. С. 13; Radojčić Sv. Stare srpske minijature // Jugoslavia. 1952. № 6. С. 89 и др.*
43. Например, миниатюры 1360 г. в Евангелии Романа Хромого 1337 г. (Хиландар. № 9), возникшие, возможно, по заказу царя Уроша: *Radojčić Sv. Уметнички споменици...* С. 168.
44. Лазарев В. Н. Ковалевская роспись... С. 266–270.
45. Можно назвать еще ряд бытовавших на Руси сербских и болгарских рукописей и русских списков с них с миниатюрами этого же направления южнославянского искусства: Слова Василия Великого 1380–1390-х гг. (болгар.) — РГБ, ф. 304, № 129; Шестоднев Василия Великого XV в. (русская миниатюра копирует бол-

гарскую) — РГБ, Иос.-Вол., № 443; Слова Василия Великого конца XIV — начала XV в. (русская миниатюра, близкая сербским) — РНБ, Фн 1, 40.

46. Второе южнославянское влияние на русское искусство сильнее всего проявилось в орнаменте. Интересно, что этот балканский геометрический орнамент, по замечанию Св. Радойчича (Уметнички споменици... С. 168), «формально и хронологически соответствует стилю... моравской школы».
47. В конце XIV в. на Руси создавались миниатюры, отдаленно сходные с сербскими и имеющие классическую ориентацию: Евангелие в библиотеке МГУ (2 Вг42); Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры (РГБ, Муз. 8655). Различие направлений во втором южнославянском влиянии на русскую живопись нельзя объяснить разновременностью этапов проникновения на Русь образцов этих направлений.
48. Консультацию по вопросам палеографии и датировки листов из собр. П. И. Шукина я получила от Н. Б. Тихомирова (†).
49. Большинство новгородских миниатюр как XIII в. (Евангелие Тошинича — РНБ, Соф. 1; Соловецкий служебник — РНБ, Солов., 1017; Уваровская кормчая — ГИМ, собр. Уварова, № 124; Евангелие 1270 г. — РГБ, Рум. № 105), так и XIV в. (Служебник Антония Римлянина — ГИМ, Син. № 605; Типографский пролог — РГАДА. Типогр. № 162; Погодинский пролог — РНБ, Погод. № 59; Псалтирь Грозного — РГБ, Муз. 8662; Слова Григория Богослова — ГИМ, Син. 43; Служебник 1400 г. — ГИМ, Син. № 600; и др.).
50. Новгородские миниатюры XIII и XIV вв. указывались выше. См. также Лествицу первой четверти XV в. (РГБ, коллекция В. А. Десницкого, оп. 2, карт. 1. № 1).

POST SCRIPTUM

В настоящее время я хотела бы расширить и уточнить проблематику этой работы. Выделю основные моменты, представляющиеся мне самыми важными.

Наиболее близкая аналогия к сербским миниатюрам в новгородском Евангелии из ГИМа (Музейское собрание, 3651) — это иконы поясного Деисуса из Хиландарского монастыря, датируемые или 60-ми гг. XIV в. (*Djurić V. J. Über den «Сin» von Chilandar // Byzantinische Zeitschrift. № 53. 1960. S. 333–351*), или третьей четвертью XIV в. (Treasures of Mount Athos. Catalogue of the Exhibition. Thessaloniki, 1997. 2.25–2.27, с библиографией). Эта аналогия приводится в моей статье, но недостаточно акцентированно. Сейчас я поставила бы ее во главе исследования.

Евангелисты в этих миниатюрах изображены в иконографии пророков.

Понятие «второе южнославянское влияние» в применении к изобразительному искусству представляется мне в настоящее время сильно преувеличенным и даже несколько надуманным. Во второй половине XIV в. на Руси работали приемы мастера разных национальностей, и греков здесь было, по-видимому, явно больше, чем сербов. Это была особая эпоха, с широким и живым художественным обменом в кругу разных стран и территорий православного мира. Внутри этого византийского интернационального потока мастеров, идей и произведений вряд ли имеет смысл выделять сербскую тему как особо важную и особо сильную. Для характеристики своеобразной атмосферы этой эпохи приведем некоторые выдержки из замечательной статьи С. Н. Радойчича «Византийско-славянство од 1400. до 1453» в сборнике «Моравска школа и њено доба». Београд, 1972. С. 1–12: «Географическая распространенность тогдашнего византийского искусства показывает, какие стилистически сходные живописные произведения размеща-

лись... от центральных греческих земель через Сербию, Валахию и Молдавию до Руси... И иконы, и миниатюры, и фрески распространялись в едином импозантном шествии. Этот исход шел путями позднего XIV в., которыми двигались ученые люди, художники, церковные деятели; этими артериями циркулировала жизнь... Высокообразованные эмигранты блуждали: писцы, монахи и художники, около 1400 г. завершившие свой первый круг эмиграции, двигавшиеся от Тырнова, через Святую Гору, Македонию и Албанию до сербского Подунавья. В первые годы XV в. многочисленные новые таланты эмигрантов двинулись далее, к Северу. Менее образованные кадры приспособились к туркам, остались... Не легко ни разьяснить, ни описать особенности общего искусства, которое исторической основой своего существования имело турецкое завоевание и татарское нашествие. Это был, очевидно, некий плодотворный хаос единого пространства, в котором страшные драмы приводили к новой концентрации интеллектуальной жизни и великой художественной активности... После галлипольского кризиса в марте 1354 г. византийские писцы все чаще вспоминают о потребности единства всех христиан на Балканах. Недооценка единства постепенно гаснет, взаимность крепнет, и все больше отклоняются языковые границы. Славяне учат греков, греки — славян, появляются писцы, которые одинаково владеют и одним, и другим языком...».

Миниатюры Евангелия из ГИМа (Муз. 3651) исполнены в широко распространенном в живописи XIV в. классическом (или классицистическом) стиле, продолжающем традиции искусства начала века, времен Палеологовского Ренессанса, причем в его чуть-чуть специфическом сербском варианте. Такой классический стиль был актуален в искусстве византийского круга на протяжении всего позднепалеологовского периода и представлял собой не единственное, но одно из основных его направлений. Именно эта тема была основной идеей данной моей статьи, и она раскрыта в ней достаточно верно.

Однако есть и другая важная тема, столь же необходимая для характеристики этих миниатюр, как и первая, и она в моей статье совсем не была освещена: характер изменений этого старого классического стиля в духе требований и вкусов своего времени, т. е. второй половины XIV в.; адекватность содержания образов этих миниатюр и некоторых особенностей их стиля идейной программе уже исихастского периода; еле заметные, но все же определяемые способы изменения черт классического стиля, создающие новую, уже не классическую образную и художественную выразительность. Для раскрытия такой темы нужен еще один, притом весьма деликатный анализ, основанный на мелких деталях и тонких нюансах. Буду ждать его от других исследователей.

Позволю себе отметить только одну черту этих миниатюр, о которой не говорилось в статье и которую считаю чрезвычайно важной для периода после середины XIV в., — торжественность, утвердительность, даже некоторый пафос, характерные для их образов. Отсюда — их монументальность, явно повышенная по отношению к камерному искусству книжной иллюстрации; их большой масштаб, не абсолютный, ибо размер листов манускрипта, а соответственно и страничных миниатюр — совершенно обычный (по рамке — 20,6х16 см), но относительный, что зависит от их стиля, создающего впечатление очень крупных форм; возможно, отсюда же — и их иконография, уподобляющая их пророкам. Подобный триумфальный характер был свойствен многим вариантам искусства этой эпохи, особенно периода 60-х гг. XIV в.; он соответствовал положению византийской церкви и, возможно, настроениям церковного общества: после того как на соборе 1351 г. одержал победу Григорий Палама, укрепилась, стала общепризнанной и даже государственной идеология исихазма, еще недавно, в 40-х гг., вынужденная с большим напряжением отстаивать свое право на существование.

Миниатюры Московского евангелия начала XV в.*

Художественная жизнь Москвы в конце XIV — начале XV в. была богатой и на редкость многогранной. Наряду с русскими мастерами здесь трудились приезжие греческие и южнославянские; нередко использовались привозные образцы. Различные живописные стили сосуществовали рядом, а скрещение их давало иногда неожиданные по своей новизне результаты.

Столь же живая, насыщенная интернациональными контактами художественная атмосфера была в это время и в Новгороде. Пожалуй, никогда, ни раньше, ни позже в русском искусстве не было такого разнообразия художественных направлений. Эмиграция балканских художников из православных стран, теснимых турками, и вместе с тем подъем русского государства и культуры — таковы были одновременные процессы, приведшие к оригинальному творческому содружеству на Руси русских, греческих, сербских и, возможно, болгарских мастеров. Два самых значительных русских города этого периода — Москва и Новгород — стали местом, где могли получать заказы и работать рядом художники разных национальностей. Это была совершенно своеобразная и довольно кратковременная ситуация, характерная всего для двух-трех десятилетий.

В искусстве Новгорода этот процесс нашел отражение главным образом в настенных росписях (фрески церквей Волотова, Спаса Преображения, Федора Стратилата, Ковалева, Благовещения на Городище, Рождества на Кладбище). В искусстве Москвы и московского круга — как в иконах (деисусный ряд иконостаса Благовещенского собора в Кремле, Донская Богоматерь и др.), так и в лицевых рукописях. В московских миниатюрах можно усмотреть большую или меньшую близость к разным направлениям искусства позднепалеологовского времени. Таких лицевых кодексов много, большая их часть — прекрасного качества: Евангелие — ГИМ, Чуд. № 2; Евангелие — РГБ, Рогожск. № 136; Псалтирь 1397 г. — РНБ, ОЛДП. Ф. 6; Евангелие ок. 1401 г. — РГБ, Рум. № 118; Евангелие, созданное между 1389 г. и 1425 г. в Переславле-Залесском — РНБ, Ф. п. 1.21;

* Эта работа написана в 1975–1976 гг. и опубликована в 1977 г. под тем же названием в кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1977. М., 1977. С. 206–214.

Евангелие — Библиотека МГУ, 2 Вг 42; Евангелие — РГБ, М. 8655. Вместе с тем в иллюстрациях ряда рукописей этой поры, при всей очевидной византийской основе, видны особые черты московского стиля XV в. Таковы Евангелие Хитрово — РГБ, М. 8657; Евангелие Спасо-Андроникова монастыря — ГИМ, Епарх. № 436; Морозовское евангелие — ГОП, № 11056.

В этой статье будут рассмотрены миниатюры с изображениями евангелистов в Четвероевангелии начала XV в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры (ныне в РГБ, М. 8655)¹. Исполненные со сдержанным благородством и с какой-то особой, для русского искусства редкой изысканностью, они принадлежат к одному из художественных направлений, существовавших в этот период в московских скрипториях, связанному с определенной ветвью позднепалеологовской живописи. Очарование их — в особой художественной манере, построенной на приглушенных тонах. При этом в миниатюрах нет спокойствия и гармонии, свойственных русской живописи XV в. Напротив, художественный строй их пронизан скрытой импульсивностью. Вместе с тем он отличается непривычной не только для русского искусства, но редкой для византийского особой тонкостью и прозрачностью. И черты стиля, и манера исполнения — более индивидуальны, чем в любой другой русской рукописи этой эпохи. На всех листах с образами евангелистов лежит печать нетипичной рафинированности.

Главное в их стиле — рисунок, линия, штрих. Драпировки одежд дробятся на множество мелких беспокойных складок, не оживленных пробелами, как обычно в древнерусской живописи, но прорисованных тонкими острыми линиями, то длинными, пронзительными, то короткими, ломкими. И лишь редко, в отдельных местах, используются обычные пробела. Для освещения одежд, для передачи их пластической формы мастер употребляет белила, однако пишет ими не густые, живописные складки, а накладывает поверх красочной поверхности в светлых местах тончайший лессировочный белильный слой. Эти дробные, многочисленные, но не утяжеленные материальностью драпировки складываются в причудливый строй, по структуре своей не похожий на систему драпировок в русской живописи этого времени. Рисунок иногда приобретает остроту, нехарактерную для классического византийского стиля, нарушающую общую размеренную построенность живописи. Линия, до сих пор в русском искусстве призванная ограничить, замкнуть и образ, и живописную стихию в четкие нормы канона, получает в этих миниатюрах повышенную самостоятельность. В таком выделении отдельных граней художественной структуры ощущается отход от идеальной меры.

Колорит — светлый и приглушенный, лишенный обычной для русских миниатюр и XIII в. и XIV в. насыщенности и цветовой открытости. В письме одежд мастер использует легкие, часто прозрачные, очень скромные тона, не создающие внешних эффектов. В живописи его есть изысканная соотнесенность оттенков. Он любит цветовые рефлексы, следит за едва уловимым просвечиванием тона нижних одежд через верхний красочный слой, накладывает цветные тени, иногда моделирующие форму вместо обычных пробелов. Его цветовое видение далеко также и от русской живописи XV в. Цвета, даже оттенки в его миниатюрах — холодные, отчетливые, прекрасно выявляющие форму. Это еще принцип архитектурного византийского искусства, а отнюдь не лирически

смягченного русского искусства XV в. Однако мастер использует цвет совсем особенно, не в плане как византийской, так и русской живописи XIV в. Он делает одинаковой интенсивность цветов, лишает их яркости, снижает их интонацию как бы под действием внутренней освещенности. Самые контрастные и несочетаемые из них, приглушаясь, сближаются. Этому служит и равномерность их силы, и многочисленные цветовые рефлексы, и сдержанная несамостоятельность охристого тона архитектурных фонов и горок. С уверенностью и техническим блеском он пользуется оригинальными приемами, накладывает на зеленые одежды прозрачные синие тени, употребляет необычный бледно-лиловый цвет (пол в композиции с Марком), утончая византийскую лиловую гамму, дает евангелисту Луке длинный свиток, артистично перекинутый через пюпитр, как любили изображать греческие и сербские мастера и очень редко перенимали русские. Он обрисовывает горки в миниатюре с Иоанном зыбкой, дрожащей линией и лишь слегка, в своевольно выбранных местах, покрывает их уступы прозрачной розовой, голубой и пепельной красками, а всю остальную светло-желтую их поверхность — легчайшими, едва видимыми белыми лессировками. В раскраске их чувствуется большая прихотливость.

Свет лежит на скалах в композиции Иоанн с Прохором мелкими дробными вспышками. Первоначально их было очень много, они покрывали все горы вокруг пещеры. Но из-за хрупкости слишком тонкого слоя белил в большей части мест они стерлись и остались только сверху. В результате сейчас горы выглядят как плоские желтовато-песчаные поверхности. Раньше, по замыслу мастера, они были озарены светом, переливающимся на уступах, так что вся природа вокруг пещеры должна была восприниматься светящейся. Несильные, мелкие и частые световые блики создавали атмосферу взволнованную и переменчивую. Верхняя, мало изрезанная линия горок отличается от очертаний гор в одновременных московских миниатюрах на тот же сюжет, в которых за композиционную основу был, видимо, принят один общий и распространенный в византийском искусстве образец (например, в Евангелии Хитрово, в Евангелии из собрания Румянцева, 118). Резкий рвущийся контур, вздыбленная скала, обрывистость нависающих гор создают там драматическое ощущение природы. По сравнению с такими бурными сценами композиция в Евангелии из ризницы Троице-Сергиевой лавры кажется сдержанной, весь тон ее — умеренным и скрытным. Верхняя линия гор в ней создает более утонченный художественный ритм, лишенный столь сильного внешнего эффекта, как в миниатюрах типа Евангелия Хитрово.

Мастер применяет особые приемы для карнации, совсем не похожие на все то, что мы встречали до сих пор в древнерусских миниатюрах. Зеленоватый санкирь он резко отделяет от основного коричневого тона, лежащего на большей части поверхности лиц, рук, ног. Этот коричневый слой имеет плотную, почти рельефную густоту. Контрастность санкиря и коричневого слоя, заменяющего постепенное вохрение, столь велика, что она одна уже создает отчетливую пластичность форм. Для выявления объема здесь не нужны ни белильные света, ни постепенные плавни, ни соприкосновения оттенков многокрасочной поверхности. В решительности, конструктивности такого осознания форм есть немало общего с четкой, крепкой, всегда архитектурной построено-

стью формы лиц в византийском искусстве. Однако в миниатюрах московской рукописи пластика строится лишь контрастным выделением и сопоставлением масс, вызывающим иллюзию рельефа. Краски, цветовые отношения в этом почти не участвуют. Вся красочная поверхность состоит только из коричневых и бледно-зеленых оттенков, без каких-либо звучных вспышек. Карнация во всех миниатюрах исполнена цветовой сдержанности и согласия. При всей архитектурности формы, она создана лишь немногими скромными, тонально единичными оттенками. Своей цветовой слаженностью она близка плавной цветовой гармонии московской живописи XV в.

Стиль этих миниатюр выглядит совершенно камерным, как и в некоторых произведениях византийского круга первой половины XV в. От былой византийской монументальности не осталось и следа.

К концу века стиль одного из направлений палеологовской живописи был доведен до немислимой никогда раньше лирической интимности переживания образа². В этом новом для византийского искусства мире были обретены свои ценности: мягкость образа, вплоть до эмоциональной проникновенности его; утонченность внутренняя, что соответствовало образам психологически нюансированным, и утонченность внешняя, присущая миру, полному прекрасных элегантных форм.

Искусство такого типа было своеобразной ветвью византийской культуры, выросшей в конце XIV в. Оно было связано множеством едва заметных нитей с культурой первой трети XIV в. и представляло собой своеобразную позднюю реплику ее. Недаром нежная красота типов и льющиеся шелковые ткани позднесербской живописи моравского круга встречались уже в Кахрие Джами.

Такое искусство обычно относили к моравской школе. С. Н. Радойчич справедливо и весьма красочно обрисовал³, что это был более широкий и общий пласт позднепалеологовской культуры. Действительно, печать тех же вкусов лежит на живописи и Греции, и Руси раннего XV в. Каждая из национальных школ создала свой ее вариант. В моравских образах поэтичность переходит в чувствительность, лиричность граничит с нежностью, мягкие лики выглядят миловидными⁴. В подобных же произведениях Греции начала XV в. походя интимная художественная интонация сообщает образу камерную, изысканную, отточенную во всех деталях красоту и иногда даже блестящую элегантность⁵. В иконах Средней Руси, особенно Суздаля, лиричность сливается с сердечностью, образ становится душевным, иногда — сострадательным, иногда — пронзительным по своей эмоциональности и человечности⁶. В этом же художественном круге могут быть рассмотрены и образы Андрея Рублева: сходное со всеми вариантами искусства такого типа нравственное содержание, как и интонация мягкой душевности сочетаются в них с углубленной созерцательностью, в духе исихастских идеалов второй половины XIV в.

Миниатюры Московского евангелия из ризницы Троице-Сергиевой лавры являют собой какой-то особый вариант искусства такого типа позднепалеологовской эпохи. Художественный строй их исполнен остроты, каллиграфического изящного мастерства. В них нет душевной раскрытости позднепалеологовского искусства ни в балканском, ни в его русском варианте; зато необычная утонченность, свойственная и греческой, и моравской живописи, кажется,

составляет их стержень и их душу. Вместе с тем в их образном и стилистическом строе можно уловить нюансы, перекликающиеся с различными вариантами искусства этого типа начала XV вв.

С балканской живописью их сближает проникновенная настроенность, особый оттенок изысканного благородства, трогательность и обаятельность некоторых обликов (Лука) (ил. 180б), манера исполнения лиц, отчетливо пластическая и одновременно тонально мягкая, утонченность письма, граничащая с манерностью, наконец, то несомненное стремление «к интенсивному эстетическому выражению подчеркнутой физической красоты», которое характеризует целый пласт «сентиментальной и декоративной поздневизантийской живописи»⁷.

Одновременно в миниатюрах есть много точек соприкосновения с русской живописью XV в. Тип лица Марка (ил. 179б) — широкий, «квадратный», с сильно выступающим лбом и подбородком, с мелкими чертами — сродни излюбленным рублевским образам. В лицах и Матфея (ил. 179а), и Марка — сдержанная скорбность выражения, перекликающаяся с эмоциональным содержанием образов среднерусского искусства, впрочем почти всегда отличающихся большей сердечностью. Некоторые особенности художественной манеры миниатюр — такие, как внутреннее согласие всей структуры, тональное единство в письме лиц, тяготение к гармонии, — сходны с принципами стиля московской живописи.

Русскими художественными навыками объяснимо упрощение и уплощение архитектурных фонов, по основным своим формам похожих на палеологовские, но лишенных пространственности последних. Мастер, кажется, не заботится соединить стены зданий так, чтобы получился объем. Он сводит некоторые из них к поверхности листа, помещает орнамент поверх сооружений, как на плоскости, а отнюдь не в конструктивно оправданных местах. Мышление его — декоративное, а не пространственное, и нарисованные им сооружения более похожи на плоские цветные архитектурные фоны в русских иконах XV в., чем на сложные перспективные фантазии в архитектурных кулисах палеологовской живописи.

Такой же неконструктивный принцип — в размещении предметов обстановки. Вероятно, греческий мастер не поставил бы столик с пюпитром в миниатюре с Марком так, что левые ножки его не просто не видны, но вовсе нигде не могут поместиться. Русского же мастера нисколько не заботит ни пространственный иллюзионизм, ни образ одухотворенного пространства, который так важен был для византийцев. Зато для него характерна декоративная красота, ритмичная простота и условность расположения форм в композиции, что усиливает неконкретность, вневременность и идеальность понимания события.

Трудно сказать точно, как и откуда именно попали в Москву в начале XV в. образцы позднепалеологовского искусства подобного типа. Возможностей было очень много.

Но интересен сам факт, что в московской живописи этого времени, весьма разнохарактерной по своим установкам и связям, по-видимому, определенное место занимало направление, являвшееся органической ветвью общевизантийского позднепалеологовского искусства типа моравского. Именно с этим культурным потоком сопоставимо искусство Андрея Рублева и его круга, т. е. все основное, все самое содержательно важное и художественно высокое в русской

живописи начала XV в. Не случайно образы Рублева похожи на фрески Манахии и особенно Каленича. Об этом сходстве, о глубокой общности и национальных дефинициях убедительно говорил С. Н. Радойчиц⁸. Он обрисовал, как в сходных исторических условиях, на далеких пространствах православного мира параллельно возникло близкое по духу и типу искусство, рожденное при возможности широчайших международных контактов. Подобная аналогичность родственных по духу, хотя географически отдаленных культур представляется нам совершенно вероятной. Но, может быть, греческие или моравские произведения такого типа попали в Москву еще в конце XIV в. до работ здесь Рублева, и могли сыграть немалую роль в сложении образного и художественного языка Рублева, а затем московского стиля XV в. Такая возможность не умаляет значения старых владими́ро-суздальских традиций для формирования этого стиля, равно как и московских произведений «дорублевского» времени, но указывает лишь на сложность его истоков.

Во всяком случае в Москве раннего XV в. не одна только живопись рублевского круга соотносилась с этим направлением позднего византийского искусства; здесь существовали и другие его варианты. Один из них, как показывают миниатюры нашего Евангелия, соприкасается с этим позднепалеологовским искусством более прямо и близко, чем художественный мир Рублева, ибо несет в себе меньше специфически русской интерпретации. По всей вероятности, этот вариант был создан как русская реплика каких-то византийских или моравских произведений такого типа. Скорее всего, оригинал, которому подражал московский мастер, был греческим: имена Иоанна и Прохора в миниатюре Евангелия написаны по-гречески, причем с характерной русской орфографией. В начертании «*Προχορωσς*» после «ω» поставлено еще и «ο».

Стиль миниатюр этой рукописи в столь законченном виде неизвестен нам по другим русским произведениям⁹. Искусство, косвенно связанное с моравским, известно в конце XIV — начале XV в. в живописи Новгорода (фрески церкви Рождества на Кладбище и, может быть, Благовещения на Городище). Между тем при всматривании в миниатюры нашей рукописи становится ясно, что балканские образцы, скорее греческие, чем сербские, были знакомы и московским мастерам в начале XV в., т. е. в то время, когда здесь работал Андрей Рублев.

Примечания

1. РГБ, М. 8655. Рукопись украшена миниатюрами и орнаментом. Размер листов 27,0×20,5 см, размер миниатюр: 19,3×13,0 см. Изображения евангелистов Матфея, Марка, Луки и Иоанна с учеником его Прохором помещены на отдельных листах перед каждым из четырех евангелий (л. 4, 68, 112, 177). Рукопись имеет заставки из плетеных узоров «балканского» типа или из «неовизантийских» (терминология В. Н. Шелкина) узоров «эмалевого» типа и инициалы тератологического орнамента (л. 5, 69, 113, 178).

Описание рукописи: *Леонид [Кавелин]*, архимандрит. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1881. С. 22–23. № 5 (датируется концом XIV — началом XV в.). Рукопись упоминается в кн.: *Вознесенский Г.* Древнеславянское евангелие. Евангелие от Марка по основ-

ным спискам четырех редакций рукописного славянского евангельского текста. Сергиев Посад, 1894. С. 83 (Четвероевангелие XIV—XV в., ризница № 7); *Вознесенский Г.* Характеристические черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по сто двенадцати рукописям Евангелия XI—XVI веков. М., 1896. С. 59 (датируется концом XIV — началом XV в.); Предварительный список славяно-русских рукописей XI—XIV вв., хранящихся в СССР / Сост. Н. Б. Шаламанова // Археографический ежегодник за 1965 г. М., 1966. С. 260. № 1318.

Описание миниатюр и орнамента: *Олсуфьев Ю.* Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921. С. 13—15 (датируется концом XIV в.); *Ухова Т. Б.* Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской духовной академии // Записки Отдела рукописей ГБЛ. М., 1960. Вып. 22. С. 149—150. Миниатюры упоминаются: *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 93—94 (датируется концом XIV в.). Миниатюры воспроизведены (Матфей, Марк, Иоанн): *Popova O.* Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. London, 1975. P. 130—136. Pl. 64—66.

2. *Radović Sv. Kalenič.* Beograd, 1964; *Радочић Св.* Старо српско сликарство. Београд, 1966. С. 175—203; *Chatzidakis M.* Classicisme et tendances populaires au XIV^e siècle. Les recherches sur l'évolution du style // Société et vie intellectuelle au XIV^e — siècle. XIV^e congrès international des études byzantines. Bucarest, 1971. Rapports 1. P. 119—128; *Радочић Св.* Византијско сликарство од 1400. до 1453. // Моравска школа и њено доба. Београд, 1972. С. 6.
3. *Радочић Св.* Византијско сликарство од 1400. до 1453... С. 4—12.
4. *Радочић Св.* Старо српско сликарство... С. 188—203. Табл. 102—112; *Ђурић В. Ј.* Византијске фреске у Југославији. Београд, 1974. С. 91—105. Табл. XXXVIII, XXXIX, 106—119.
5. Круг сходных памятников очерчен в работе Хадзидакиса (*Chatzidakis M.* Classicisme et tendances... P. 119—121).
6. Богоматерь Одигитрия (Грузинская), вторая половина XIV в. — ГТГ; Богоматерь Одигитрия, конец XIV в. — ГРМ; особенно Богоматерь Умиление с избранными святыми на полях, конец XIV — начало XV в. — Владимир-Суздальский музей-заповедник; Богоматерь Умиление, начало XV в. — Там же. Все эти иконы происходят из Покровского монастыря в Суздале. См.: *Розанова Н. В.* Ростово-Суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Табл. 45, 46, 54; *Голейзовский Н., Овчинников А., Ямщиков С.* Сокровища Суздалья. М., 1970. С. 30, 34.
7. *Радочић Св.* Византијско сликарство... С. 7.
8. Там же. С. 8—10.
9. Происхождение рукописи из самой Троицкой лавры маловероятно: высокое качество и особенно подчеркнутая изысканность письма ее миниатюр вряд ли были характерны для монастырских мастерских, где пользовались в то время рукописями более скромными и строгими по внешнему оформлению (об этом см.: *Вздорнов Г. И.* Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 119—143). Возникновение рукописи в московской среде косвенно может быть подтверждено как отсутствием в языке каких-либо диалектных особенностей, так и типологией ее орнамента: «балканское» плетение, ранее всего, на рубеже XIV—XV вв., появляющееся именно в Москве; сочетание «балканских» и «неовизантийских» (терминология В. Н. Щепкина)

заставок со «звериными» инициалами. О среднерусском (в широком смысле) происхождении свидетельствует тип и стиль тератологического орнамента инициалов: разреженные ясные композиции, блеклый колорит с преобладанием светло-зеленого тона, простейшие звериные мотивы, отсутствие характерных для новгородских рукописей фантастичности вымысла, густоты плетений, динамики рисунка и интенсивности цвета.

POST SCRIPTUM

Эта статья, написанная в 1975 г., нуждается в некоторых коррективах. Проведенный в ней анализ миниатюр, и стилистический, и смысловой, представляется мне и сейчас верным. Но хотелось бы сделать некоторые добавления, чтобы точнее соотнести работу художника, трудившегося над этим манускриптом, с современным искусством византийского круга и самой Византии.

Миниатюры, как и говорилось в статье, созданы, очевидно, русским мастером, копировавшим какие-то нерусские образцы, судя по надписи на листе с евангелистом Иоанном — несомненно, греческие. Уровень мастерства этих миниатюр очень высок. Они могут быть рассмотрены как превосходные примеры искусства позднепалеологовской эпохи достаточно широкого византийского круга. Однако думаю, что моравская составляющая в их художественном строе была мною преувеличена. Образцами для русского мастера служили явно греческие, а не сербские листы или иконы.

Датировка этой рукописи ранним XV в. основана на анализе палеографии, который был сделан в свое время по моей просьбе Н. Б. Тихомировым. Мое доверие к учености и ответственности покойного Николая Борисовича было и остается великим. Поэтому я принимаю такую атрибуцию рукописи как данность и даже стараюсь в соответствии с ней несколько скорректировать свои представления историка византийского искусства о происходивших в этом искусстве процессах. После такой серьезной оговорки я все же должна сказать, что если бы не приметы палеографии, относящиеся к тексту рукописи, я предпочла бы датировать эти миниатюры более поздним временем, второй четвертью XV в.; об этом говорит их художественный строй, для начала XV в. чрезмерно утонченный и хрупкий. Характер их стиля ближе Троице Андрея Рублева, которую я считаю поздним его созданием, сделанным для каменного Троицкого собора (1425–1427), чем Звенигородскому чину или фрескам Успенского собора, возникшим в самом начале XV в., а среди произведений византийского искусства — близким фрескам Пантанассы (1428) или Троице, иконе из Эрмитажа, в большей мере, чем сербским произведениям моравской школы, таким как фрески Каленича (ок. 1413) или Ресавы (до 1418).

Русская книжная миниатюра XI—XV вв.*

Древнерусская миниатюра давно привлекает внимание исследователей русской художественной культуры. Не раз отмечалось и ее своеобразное художественное очарование, и исключительное значение для изучения истории средневекового искусства. Миниатюры не только дополняют историю древней живописи, уточняют представления о ее этапах развития, школах и особенностях стиля, но иногда освещают такие периоды, от которых не сохранилось ни фресок, ни икон. В настоящее время древнерусская миниатюра пользуется все более пристальным вниманием исследователей, ей посвящено немало специальных работ¹. Изучение ее способно не только расширить, но и изменить ряд традиционных суждений о древнерусской живописи.

В листах древнерусских рукописей с миниатюрами есть большая притягательная сила, совсем иная, чем в миниатюрах византийских, но не менее властная. Последние всегда впечатляют сложностью живописных приемов, мастерством исполнения, органичной связанностью с текстом, естественной слитностью со структурой листа. Древнерусская миниатюра иногда лишена этих качеств, а если и обладает ими, то все же отнюдь не они составляют основу ее художественного своеобразия. Для большей части древнерусских миниатюр характерна акцентированность чувства, часто — проповеднический пафос, несоизмеримый и с малым размером книжной иллюстрации, и с индивидуальным характером чтения. Мастерам древнерусской миниатюры не свойственна забота о художественной мере, отточенной традицией, о прямом назначении книги, о сопутствующей цели миниатюры — разъяснить текст и украсить лист. Повышенная самостоятельная значимость старых русских миниатюр придает им некоторое сходство с лицевыми изображениями в восточнохристианских рукописях. Однако в отличие от последних древнерусские миниатюры облагорожены большей близостью к классическому миру.

* Эта работа была написана в 1965 г. и издана в 1975 г. издательством «Аврора» по-французски в виде отдельной, хорошо иллюстрированной книги: *Popova O. Les miniatures russes du XI^e au X^e siècle. Leningrad, 1975.* В 1983 г. по инициативе О. И. Подобедовой она была напечатана на русском языке в виде статьи: *Русская книжная миниатюра XI—XV вв. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 3. М., 1983. С. 9—74.*

Манера письма древних русских миниатюр часто сходна с фреской, реже — с иконой, но почти всегда заметно перенесение стиля живописи больших форм на рукописный лист, сохранение в миниатюре и иконографического типа, и образа, и многих стилистических приемов, перенятых из искусства фрески и иконы. Лишь очень немногие русские лицевые рукописи (например, Псалтирь Спиридония 1397 г. — РНБ, ОЛДП, Ф. 6) украшены миниатюрами, подлинно иллюстрирующими текст, предназначенными для разъяснения содержания и одновременно для декоративного оформления листа. Эти миниатюры обладают качествами особого искусства, осознающего свой малый размер и не склонного копировать приемы монументальной живописи. Но такие лицевые рукописи в русском искусстве не типичны и представляют собой списки с греческих оригиналов. Основная же часть миниатюристов следует принципам большой живописи.

Иногда в авторе миниатюр мы угадываем фрескиста и гораздо реже — иконописца. В живописи на больших стенных плоскостях и миниатюрном письме на маленьких листах рукописных книг применялись нередко сходные приемы. Возможно, корень этой общности кроется в чем-то похожей роли настенной живописи и миниатюр, в их литературности, их иллюстративном и оформительском назначении. Гораздо более повествовательный характер отличает их от иконы с ее культовым смыслом. Если фреска и миниатюра рассчитаны на поучение, образование, то икона — на молитвенное общение. Художественные нормы последней обычно строже, письмо ее стремится быть вневещественным, гладким, избавленным от индивидуального характера, вневещественным.

Большая, чем в иконе, свобода живописной системы по-разному осуществлялась в стенных росписях и на рукописных листах: во фреске — в размахе и открытости технических приемов, в миниатюре — в их бесконечных, подчас кажущихся стихийными вариациях. Однако их сходство оказывалось важнее различия масштабов и степени проповеднической и художественной активности.

Старейшие русские пергаменные рукописи² интересны не только миниатюрами: каждая деталь их убранства (заставки, инициалы), размеренные пропорции листа, колоннообразные столбцы текста, широкие чистые пергаменные поля, обрамляющие его подобно рамам из слоистой кости, и даже сам медленный, спокойный и ритмичный почерк — все исполнено с подлинным вкусом. От листов старых русских рукописей всегда исходит особое очарование, коренящееся в замечательном художественном чутье оформителей этих древних манускриптов и в столь же замечательном их мастерстве, устойчивом и традиционном, передававшемся из поколения в поколение.

Наконец, неистощимое богатство представляя собой многочисленные орнаменты, украшающие листы древних пергаменных рукописей. Именно они определяют художественную интонацию книги, оформленной или торжественно и гармонично — в византийском ключе, или нарядно и фантастично, пестро и узорно — в славянском вкусе³.

Наряду с заставками и инициалами византийского рисунка, сложенными из так называемых эмальерных ячеек и всегда имеющими в основе точную меру и строгую конструкцию, на листах русских рукописей изобилуют композиции асимметричные и причудливые, в которых преобладают «звериные» моти-

вы, странные сплетения животных, чудовищ, людей и растений, опутанные жгутами, почти всегда являющие собой усилие, порыв, борьбу. Такие сцены забавны, веселы или страшны. Этот тератологический орнамент — наиболее интересный вид средневекового узорочья. В нем проявились разнообразные впечатления и представления о мире, которые не могли выразиться в сюжетном искусстве, всегда подчиненном теологическим программам. То, что в западном романском искусстве воплотилось в каменной скульптуре и резьбе, что так пышно расцвело в готических рукописях, превратив их в целый мир впечатлений и ассоциаций, все многообразие реальных и фантастических, прекрасных и гротескных сторон мироздания — все это в восточнохристианском, и прежде всего именно в русском, искусстве в какой-то мере отразилось на листах рукописных книг, в широко распространенном типе тератологического орнамента. И если в отвлеченно-идеальном православном искусстве Средневековья и проявились впечатления о жизненных связях и законах, то, быть может, особенно сильны они именно здесь, в тератологических композициях — в этих странных порождениях человеческой фантазии, цепких, гибких, часто — жутких, иногда — шутовских⁴.

Истоки древнерусского искусства — в Киевской Руси XI в. Как бы ни усложнялись, ни обогащались или, наоборот, ни дробились впоследствии художественные идеалы киевской эпохи, как бы ни локализовались в XII—XIV вв. местные художественные школы и живописные стили, все же в течение нескольких веков в русском искусстве живут самые важные понятия, сложившиеся еще в древнем Киеве. В русской живописи долго сохраняется определенное, изменяющееся со временем больше качественно, чем количественно, соотношение русского и византийского начала, обозначившееся уже в искусстве киевской эпохи. Уточняется возможная для русской живописи мера ориентации на Византию, мера поглощения русской культурой родственного, православного, и в то же время чужеземного, далекого по менталитету, начала. В искусстве Киевской Руси уже выявляются специфические русские представления об образе и мастерстве и соответственно отступления от греческой художественной системы. Византийскому образу придается большая острота и внушительность, а византийскому живописному языку — большая простота и осязаемость, лишаящие его некоторой тонкости, но вместе с тем сообщающие ему убедительную силу. Такое соотношение акцентов удерживается в русском искусстве долго, в течение нескольких столетий, вплоть до XV в., т. е. на протяжении всех периодов, когда оно находилось в кругу художественных идей, общих для всего византийского мира. Некоторое, правда еще небольшое, изменение византийского начала, укрупнение образа вместе с упрощением письма очевидно в искусстве Киевской Руси именно в миниатюрах, поскольку мозаики и фрески Киева выполнялись в основном греческими мастерами, а миниатюры дошедших до нас лицевых рукописей этой эпохи созданы, возможно, русскими художниками.

Миниатюрам этого раннего периода свойственны черты, которые были характерны для всего искусства Киевской Руси: широта вкусов, незамкнутость художественной атмосферы, разнообразие контактов как с византийским, так и с западным миром; грандиозность, соединенная с некоторой иногда просту- пающей наивностью, великолепие замысла вместе с начальным освоением ху-

дожественных законов, первичность культуры рядом с очевидностью ее богатства и размаха.

От времени древнего Киева до нас дошли три лицевые рукописи: Остромирово евангелие, 1056—1057 гг. (РНБ, Ф. п. 1. 5)⁵, Изборник Святослава 1073 г. (ГИМ, Син. 31)⁶ и Кодекс Гертруды⁷, славянская часть которого возникла между 1078 и 1087 гг. (Кодекс Гертруды, иначе — Псалтирь Эгберта — хранится в Чивидале). Все три — драгоценные именные книги, непосредственно или косвенно связанные с княжеским домом, украшенные с исключительной даже по средневековым понятиям роскошью. Все три созданы при Ярославичах, сыновьях Ярослава Мудрого: Остромирово евангелие и Кодекс Гертруды — при Изяславе, Изборник — в начале княжения Святослава.

ил.
181—184

Самая ранняя из них — Остромирово евангелие-апракос (Евангельские чтения) — была написана дяконом Григорием в 1056—1057 гг. в Киеве, для новгородского посадника Остромира, родственника великого князя киевского Изяслава. В рукописи сохранились три миниатюры, исполненные двумя различными мастерами. Одному из них принадлежит лист с изображением евангелиста Иоанна с учеником его Прохором, другому — изображения евангелистов Луки и Марка. Различна и индивидуальная манера работы этих мастеров, и истоки их стиля. Первый мастер понимает миниатюру как самостоятельное искусство, обладающее сложными и традиционными приемами, второй, напротив, уподобляет ее прикладному искусству. Однако в оформлении ими рукописных листов есть не только немало близкого, но и такое сходство в понимании смысла книжной декорации, которое может быть рождено только единством духовной среды и художественной атмосферы. У обоих одинаково развито чутье к декоративным возможностям книжной иллюстрации. У обоих одинаковое тяготение к пышной узорности, привязанность к тяжелым, весомым, похожим на ювелирные драгоценности византийским орнаментам, стремление тесно окружить ими миниатюры, уподобить лист великолепному дворцовому изделию.

ил. 181

Первая миниатюра — Евангелист Иоанн с Прохором — по общему своему характеру очень похожа на изображение в византийских рукописях⁸. Сама композиция, обилие в ней золота и густых сверкающих красок, обрамляющая ее гибкая, украшенная византийскими орнаментами рама в виде квадрифолия, изображение мозаичного пола, заставляющее вспомнить о драгоценных инкрустированных полах константинопольского императорского дворца, наконец, прекрасно выписанная, пластичная фигура льва сверху — все напоминает богатые и изысканные листы греческих кодексов. Стиль этой миниатюры адекватен тому, что проявился в византийском искусстве около середины XI в., его особой стадии, промежуточной между македонским и комниновским этапами: классические, но все же чуть коротковатые пропорции, большие головы, мощные ступни, яркие красные нимбы. Особенно характерен для такого искусства тип лица Прохора: тяжелый округлый подбородок, крупные массивные черты, расширенные глаза, остановившийся взгляд, жесткий подчеркнутый рисунок, яркая цветность, красочная контрастность, тяжелое, малорасчлененное письмо. Во всем этом — желание сообщить образу как можно большую духовную значительность, выделить и усилить только главное в его внутреннем строе. Все это очень близко византийскому искусству позднемакедонского периода,

точнее — второй четверти XI в., черты которого в 50-е гг. XI в. использовались еще достаточно широко.

Вместе с тем ряд особенностей этой миниатюры соответствует уже следующему, раннекомниновскому этапу византийской живописи, со свойственным ей стремлением к гармоническому равновесию и обращенностью к классическим традициям. Таковы, например, одежды обеих фигур, особенно евангелиста Иоанна. Его зеленый хитон и серебристо-голубой с зеленоватыми отсветами плащ имеют не только традиционные широкие пробелы, но и деликатные цветные тени, передающие затененную глубину складок; цветовой строй, интенсивно сгущенный, но мягкий, лишенный контрастности, основан на сочетании согласованных, легко смыкающихся тонов и к тому же наполнен подобными рефлексам цветовыми отблесками (вишневые блики по контурам складок). Вся эта тонко организованная, нюансированная живописная поверхность имеет уже много общего с византийскими миниатюрами второй половины XI в.

Существование рядом особенностей недавнего искусства второй четверти XI в. и совершенно новых, которые скоро станут типичны для живописи комниновского периода, — такое же, как в миниатюре Иоанн с Прохором в Остромировом евангелии, — встречается в художественных созданиях этого времени. Таковы, например, мозаики Неа Мони на Хиосе (1042–1056).

Две другие миниатюры с изображениями Луки и Марка являются работами второго мастера. На рукописный лист в них перенесены приемы искусства эмали, в XI в. известного в Киеве. Глубокая живописная фактура заменяется плоским цветом, похожим на эмалевую пасту. Естественный контур превращается в тонкий и ровный золотой рисунок. Золотые, похожие на перегородочки эмали линии, обрисовывающие черты лица и волосы, кладутся на покрытую коричневато-розовым «тельным» цветом поверхность головы, рук, шеи, как чистый рисунок золотом на переливающуюся эмалевую массу. Сеть тонких золотых линий, расчерчивающая одежды евангелистов, уничтожает какую-либо самостоятельность самой живописи, скрытой под ее покровом. В миниатюре с Лукой еще существует, однако, живописное письмо одежд, подлинное, пластическое, с тенями, со сгущениями краски, темно-зеленой на платье, темно-вишневой, глубокой, почти черной на плаще. И все же эта живопись несамостоятельна и пассивна. Она исчезает, не может быть видна под плоским роскошным золотым покровом. Она служит лишь для создания красочного мерцания под золотой сетью и уподобляется великолепной, декоративной, но неживой и однослойной эмалевой пасте.

В миниатюре с изображением Марка уже совсем нет живописной передачи форм одежды. Мастер откровенно раскрашивает платье и плащ голубой и коричневой краской и расцеляет эти совсем ровные цветовые плоскости, подобно эмалевым ячейкам, золотыми линиями-перегородками. Миниатюра утрачивает связь с большой живописью, рассматривается как прикладное изделие, как украшение, вроде драгоценной вещи.

Рукопись исключительно дорогая, созданная по индивидуальному высокому заказу, Остромирово евангелие, несомненно, было ориентиром для подражаний в определенной, вероятно княжеской, среде. Под впечатлением от него возникло Мстиславово евангелие-апракос (ГИМ, Син. 1203)⁹, созданное при-

ил. 182,
183

ил.
184а, б

мерно на полвека позже, в начале XII в., возможно между 1103—1117 гг., по повелению Алексея Лазаревичем. Место написания рукописи проблематично — Киев или Новгород. Заказчик ее — новгородский князь Мстислав. Свое декоративное убранство рукопись, несомненно, получила в Новгороде, о чем ярко свидетельствует манера письма ее миниатюр. Облик рукописи в целом поражает великолепием, пышностью и высоким мастерством. Миниатюры Мстиславова евангелия (изображения четырех евангелистов) композиционно почти точно воспроизводят свои прототипы, сохраняя и богатство их декоративного оформления, и типы византийских орнаментов, и оригинальные изогнутые рамы — квадрифолии, и узоры мозаичных полов, и рисунок архитектурных фонов.

ил.
185—190

Знакомство с византийской традицией, почерпнутое мастером-новгородцем из киевской рукописи, ощущается в сложном письме одежд Иоанна, пластическом, пропорциональном, чисто живописном. Из Остромирова евангелия перенял он и приемы, восходящие к киевскому эмалиерному искусству. Однако в киевских миниатюрах они составляют основу художественного строя. В новгородских же миниатюрах — лишь угадываются в отдельных приемах: в искусственно-розовом, «телесном» нижнем слое письма лиц (Иоанн), ровном и застылом, как эмалевая масса, в однообразной, лишенной пластичности, столь же розовой «драгоценной» раскраске кистей рук. Эти отголоски киевского мастерства видны в миниатюрах Мстиславова евангелия сквозь принципиально иную художественную систему, несущую в себе признаки новгородского стиля.

ил. 185,
189а

Резко изменился внутренний смысл образа. Декоративное назначение миниатюр отодвигается на второй план в работах новгородского мастера, сосредоточивающегося на духовной сути изображения. Внутренняя индифферентность образов Остромирова евангелия сменяется в миниатюрах Мстиславова евангелия напряженным духовным акцентом. Последним свойственны черты, общие для ранней новгородской живописи: резкость внешнего аспекта и обостренность внутреннего, отсутствие какой-либо постепенности в раскрытии образа, его преувеличенная мощь, сильное и повелительное воздействие на зрителя, исключаяющее малейший оттенок собеседования и соучастия. Мастер миниатюр Мстиславова евангелия, воспользовавшись киевскими образцами, переосмыслил их в духе совсем иного мироощущения, новгородского, отдаленно родственного христианскому искусству Востока. В его миниатюрах есть определенное сходство с некоторыми фресками раннего XII в. (пророк Иезекииль в барабане Софии новгородской, 1108 г.). Такой стиль в Новгороде стал местным и уже достаточно полно проявился в 30—40-х гг. XII в. (фрески в Георгиевском соборе Юрьева монастыря, ок. 1130 г.; фрески в Мартирьевской паперти Софии Новгородской, ок. 1144 г.).

В манере письма этих миниатюр очевидны новгородские художественные вкусы. В самом уподоблении миниатюры фреске, в монументальном не книжном размахе ее — ощущение новгородской живописной стихии. Ни в одной другой художественной школе древней Руси приемы настенной живописи не переносились на рукописный лист столь смело, как в Новгороде.

Мастер миниатюр упрощает художественные приемы, сообщает им возможную экспрессию и одновременно возможную наглядность. Образы его внушительны, язык же — почти прост. Для его искусства характерны экзальти-

рованность и вместе с тем доступность, которые далеко отстоят от интеллектуализма византийской художественной системы.

Мастер миниатюр любит письмо весомое, плотное, решительное. Определяющее в его манере — не гармония, а контрастность. Он укрупняет формы, сообщает им резкую, тяжелую пластичность. Он использует белильные движения в лепке ликов, кладет их как бы внезапно, точно, уверенно, как делали новгородские фрескисты. Иногда он смело заменяет золотую, похожую на эмаль штриховку крупными, энергичными пробелами, чрезмерно широкими и могучими для миниатюры, структурностью своей явно похожими на фреску. Если же он и сохраняет членение формы золотыми линиями, то уподобляет их скорее мощному ассисту иконы, чем тонким золотым перегородочкам эмали. Он придает повышенное значение рисунку, делает его скупым и напряженным, призванным не просто отчеканивать форму, а выразительностью своей определять весь художественный строй изображения. В работе его уже очевиден специфически новгородский художественный прием, надолго удержавшийся в местной живописи — пристрастие к рисунку с раскраской, к усиленной его выразительности, к яркому, декоративному цветовому строю, близкому плоскостной раскраске. В письме лиц мастер нередко использует типично новгородскую охру, чередуя ее с красной поддурмянкой и глубокими зелеными тенями. В колористической гамме его ощутимо новгородское понимание цвета — и по отбору тонов, и по способу сочетания их, прямолинейному, без заботы о согласии. Цвета, открытые и броские, лежат рядом отчетливо и обособленно, не составляя какой-либо сплавленности. Такая художественная система лишена сложности и умудренности, но подкупает откровенностью и красочной щедростью. Позднее, в XIII в., этот принцип определит собой новгородскую живопись. В Мстиславовом евангелии он сочетается с киевской традицией использования цвета, похожего на плотную эмаль.

Кроме украшенных миниатюрами дорогих княжеских манускриптов, от ранней Руси сохранились лицевые рукописи, вышедшие, видимо, из совсем иной, более простой среды. Самая ранняя среди таких миниатюр — лист с изображением евангелиста Иоанна с апостолом Павлом, восходящий к XI в., некогда очень большой, а затем сильно обрезанный и вклеенный в новгородскую рукопись — Милятино евангелие, созданное попом Домкой по заказу Миляты Лукинича в «голодное лето» 1188 или 1215 г. (РНБ, Ф. п. 1.7)¹⁰. Миниатюра Милятина евангелия (или Евангелия Домки) совершенно не похожа на иллюстрации Мстислава евангелия и по качеству, и по осмыслению художественных традиций. Она выразительна и при этом довольно груба, почти не имеет черт того особого новгородского художественного языка, который уже столь очевиден в миниатюрах Мстислава евангелия. Она сходна с произведениями восточно-христианского искусства, более того — очень близка его художественным идеалам.

Живописные средства этой миниатюры минимальны, духовная насыщенность ее максимальна. Миниатюра очень плохой сохранности, и все же она внушительна и впечатляюща. Недостающее в ней без труда домысливается, так как приемы ее живописи незамысловаты. Рисунок резко обозначен: не только не скрыт живописной тканью, но подчеркнут и самодовлеющ. Он так откровен-

нен, что почти близок прориси, но в отличие от ее стандартной повторяемости обладает индивидуальной характерностью. Он резко и напряженно определяет черты лица и силуэты, выявляя основной смысл образа.

Краски, которыми пользуется мастер, — плотные, глухие, замутненные. Но кажется, что это его не заботит, он и не стремится к какой-либо красоте, отточенности, декоративному эффекту. Главное для него — выразительное, а не изобразительное. В его письме нет и следа византийской техничности. Он пишет быстро и темпераментно, торопится донести главное, захватывающее его чувство. Любые самые примитивные средства для этого одинаково пригодны. В образах его нет ничего соразмерного с обычным, все исполнено повышенной смысловой значимости. Мастер пишет широко, накладывая краски крупными пластами. Серебристо-серый плащ Иоанна столь решительно и экспансивно прописан зелеными и серыми вихрящимися росчерками, имитирующими пробега, что невозможно понять, какие красочные слои обозначают ткань, какие — свет. Это стихийное сплетение красок создает ощущение размашистой несдержанной живописности, не укладывающейся ни в какие правила. Обхождение мастера с краской — совсем иное, чем в других новгородских миниатюрах. Он подчеркивает не декоративные, а пластические возможности цвета. Он кладет краску длинными, текучими слоями, охватывая ими форму, наполняя ее. В этом незамысловатом письме пластическая мощь и примитивная живописность сочетаются с полной условностью. Мышление мастера живописно-чувственно, но обращено к отвлеченным понятиям. Речь его — негладкая, но властная. Восток долго хранил эти первоначальные представления христианства, обобщенные и вместе с тем осязательные. Рожденное ими искусство обладало неприязательными, но утрированно выразительными формами. Новгородское искусство было единственным среди местных русских художественных школ, использовавшим эти традиции.

К числу ранних русских рукописей с миниатюрами неуклюжего письма принадлежит также Добролюво евангелие 1164 г. (РГБ, Рум. 103)¹¹, созданное в Галицко-Волынской Руси дьяком церкви св. Апостолов Константином, в миру Добролюй. Простоватые миниатюры с изображениями евангелистов несут в себе особую прелесть широкого рисунка и свободного письма провинциального мастера, не ведающего ни о высокой профессиональной выучке, ни о значительности духовного содержания образа. Очарование их — в непосредственности чувства и свежести художественного образа.

Оба типа рукописей — драгоценной и более скромной — существовали в Древней Руси параллельно. Каждый из них преобладал в зависимости от условий и уровня культуры эпохи. Лицевые рукописи домонгольского периода, вплоть до первой трети XIII в. включительно, как правило, богато и изысканно иллюстрированы. Миниатюры их по внутренней своей сути, качеству письма и стилистическим приемам стоят на уровне современных им художественных достижений. Общий тип такой рукописи — и выделка ее пергамена, и тщательность письма текста, и роскошь всего живописного убранства — восходит к киевским традициям придворной заказной или подносной книги. Традиция эта была жива в течение трех столетий — с XI по XIII в. Прервана она была татаро-монгольским нашествием и в XIV в. почти до конца его напоминала о себе редко. Еще раз

мы встречаемся с ней в раннем XIII в. в Северо-Восточной Руси в рукописях из библиотеки епископа ростовского Кирилла¹². По свидетельству летописи, это была большая библиотека. Большинство сохранившихся от нее рукописей имеет похожий внешний облик, сходство почерков, единство орнаментации и близость письма миниатюр. Возможно, они создавались в Ростове в одной мастерской или просто одними писцами и художниками. Рукописи эти — Апостол 1220 г. (ГИМ, Син. 7), Житие Нифонта 1219 г. (только орнамент, без миниатюр; РГБ, Троиц. 35), Евангелие из библиотеки МГУ (Ag 80), Евангелие из Спасо-Преображенского собора в Ярославле (Спасское евангелие, Ярославский музей, № 15690), Кондакарь из Троице-Сергиевой лавры (РГБ, Троиц. 23). Те из них, которые не имеют записи с точной датой, исполнены, по палеографическим данным, приблизительно в то же время, в пределах первой половины XIII в.

К этой же группе примыкают миниатюры с изображением болгарского царя Бориса-Михаила в Евангелии учительном Константина Болгарского, вторая половина XII в. (ГИМ, Син. 262) и в Слове об Антихристе Ипполита, папы Римского, конец XII в. (ГИМ, Чуд. 12)¹³. Эти рукописи, возникшие на несколько десятилетий раньше, чем вся группа ростовских рукописей, созданы в другой мастерской и даже, быть может, не обязательно в Ростове. Но несомненно принадлежность их миниатюр художественной традиции Северо-Восточной Руси и большое сходство их стилистического строя с ростовскими миниатюрами.

Крупные по размеру, красочные, нарядные, иногда со сложными архитектурными фонами, миниатюры рукописей из библиотеки Кирилла Ростовского оставляют впечатление дорогого искусства, корнями своими восходящего к старым киевским традициям. Но это ощущение связано только с общим импозантным характером рукописей. Конкретный же художественный облик и внутренний смысл изображений — иной. Внушительность обликов, острота взглядов сочетаются здесь с мягкостью и спокойствием живописных приемов. Эти миниатюры представляют собой как бы сплав художественных исканий, существовавших в то время на Руси. В них есть преувеличенная акцентированность духовного — черта, свойственная русской домонгольской живописи второй половины XII — начала XIII в. и общая для позднекомниновской живописи византийского круга. Вместе с тем эти миниатюры полны особой просветленности и праздничности. Все формы в них — удлиненные, изяшные, благородные. Контуры, силуэты — ясные, естественные, спокойные. Краски одежд — светлые, неназойливые, нарядные: преобладают голубой, жемчужно-серый, вишневый цвета. Все одежды пронизаны легкими белыми, почти прозрачными линиями, заменяющими тяжелые, крупные пробела. Эти светоносные, нематериальные лучи-нити сообщают тканям невесомость, фигурам — бесплотность и парение, а всей композиции — одухотворенную изысканность. Такое тихое, внутреннее свечение живописи, ее сдержанная мягкость, отсутствие в ней напряженности — все это не только особенности ростовской школы, но и живописные традиции всей Северо-Восточной Руси (включая и Владимир, и Суздаль, и Ростов). Это те черты, которые позже возобладали в живописи Москвы позднего XIV в. и на фоне которых сложился стиль Андрея Рублева. В приемах этой живописи заметно много общего с комниновским столичным искусством. Видимо, эта высокая константинопольская традиция была рано занесена в Северо-Восточную

ил. XI;
195а, б

ил. 192

ил.
193, 194
195а-в

Русь (икона Владимирской Богоматери, фрески Дмитриевского собора во Владимире) и способствовала сложению того особого, полного лиризма стиля, который мы обычно называем ростово-суздальским, а точнее — стилем живописи Северо-Восточной Руси. Но при всей ясности восхождения этого стиля к столичной живописи комниновской Византии он имеет и некоторый специфический не византийский оттенок, позволяющий говорить о переосмыслении его на русской почве. Он лишен идеальной, отвлеченной византийской меры. Акцентированность духовного строя образа, выражающаяся либо в большей резкости, либо в большей мягкости его по сравнению с образами византийской живописи, сочетается в нем с упрощением внешних черт византийской манеры письма, с отказом от ее сложной технологии, многослойности и постепенности.

ил.
193, 194,
196а–в

В миниатюрах Евангелия из ярославского Спасо-Преображенского собора, особенно в письме лиц евангелистов, обрусение стиля очевидно. Снова главное в нем — рисунок, выразительный и простой. Сама живописная ткань (в лицах) не обладает ни прозрачностью, ни сплавленностью. Краски ее — тяжелые и открытые. Нижний слой мастер прописывает охрой, яркой, активной, имеющей резкий рыжий оттенок. Сверху он накладывает столь же яркие румяна и столь же тяжелые белильные света, стелющиеся не обычными мелкими движениями, а круглыми массивными пятнами, плотными и контрастными. В письме лиц нет подчеркнутой стилизации, но нет и поисков гармонии. Все резко, строго и внушительно по формам, красочно и односложно-декоративно по цвету, определено и однозначно по смыслу. Открытость письма, его полная обозримость, обрисованность и раскрашенность — черты русской школы, которые вскоре, во второй половине XIII в., возобладают в ней, а здесь, в ростовских домонгольских миниатюрах, сосуществуют с иным стилистическим началом, утонченным и одухотворенным, свойственным в большей или меньшей мере всей русской северо-восточной живописи и генетически восходящим к искусству комниновской Византии.

ил. X;
129, 130,

Еще сильнее византийская традиция ошутима в другой художественной школе домонгольской Руси — галицко-волинской, от живописи которой с достоверностью сохранились только миниатюры. Наиболее интересные из них относятся к тому же периоду раннего XIII в. Это листы с изображением Василия Великого и Иоанна Златоуста в Служебнике Варлаама Хутынского конца XII — начала XIII в. (ГИМ, Син. 604) и четыре миниатюры с изображениями евангелистов в Четвероевангелии первой четверти XIII в. (ГТГ, К-53481). Первые из них и обликом, и характером письма настолько близки определенной группе византийских образцов, что их можно принять за греческие. Стилистический строй этих миниатюр принадлежит к одному из лучших вариантов комниновской живописи типа иконы Св. Григорий Чудотворец из Государственного Эрмитажа (ил. 135а). Письмо этих миниатюр — ровное, четкое, традиционное, отличающееся совершенной отточенностью. Ему свойственны чеканность и строгость контуров, приглушенность общего тона, гармония неярких оттенков, тихое внутреннее свечение красок. Вся живописная сфера столь продуцирующая, что сама художественная оболочка образа кажется неназойливой, как бы едва заметной. Полное внешнее спокойствие образа сочетается с его высокой

внутренней сосредоточенностью. Особый тип одухотворенного умного лица, с пронзительным взглядом, с выражением скрытого душевного страдания, как у Иоанна Златоуста в этой миниатюре, создан столичным византийским искусством XII в. и повторен в некоторых русских произведениях, например в иконе Николай Чудотворец конца XII в. из Государственной Третьяковской галереи (ил. 135б). В подобных образах есть отвлеченная идеальность, к которой всегда тяготело средневековое искусство православного мира, и вместе с тем интеллектуализм, характерный для культуры Константинополя.

Все художественные средства точны, совершенны, но лишены самооценности, активности. Они призваны лишь облечь в видимое идею, символ. Они отступают перед самым важным — духовным смыслом.

Спокойное благородство письма, глубина и чистота образов этих миниатюр восходит к классической комниновской художественной основе, гармония которой еще не нарушена тем экспрессивным стилем, который становится все более свойствен византийскому искусству второй половины XII в. Нет сомнения, что галицко-волинский мастер был знаком с греческими образцами. Он перенял особую комниновскую манеру, классически емкую и при этом чрезвычайно утонченную, склонную к некоторой манерности.

Миниатюры другой галицко-волинской рукописи XIII в. — Евангелия из Государственной Третьяковской галереи¹⁴ — столь же высоки по мастерству исполнения и имеют не менее сложный генезис стиля. Всем эмоциональным и стилистическим строем эти миниатюры отличаются от изображений в Служебнике Варлаама Хутынского. Вероятно, они возникли в иной художественной атмосфере. Исполнение их темпераментно, индивидуально, полно смелых новшеств, перекликающихся с поисками в современном им искусстве византийского мира. Маленькие по размеру, миниатюры эти наделены такой сильной живописной, пластической и духовной экспрессией, которой хватило бы на фресковую роспись. В них все имеет повышенную значительность — и экспансивное движение, и густой, сверкающий цвет, и сильная пластическая лепка. Стиль их, имеющий разноречивые истоки, в целом отличается единством. Главные его свойства — энергия, стремительность, красочная яркость и какая-то особая свежесть. За всеми ними стоит, однако, сложная живописная структура. Приемы ее систематичны и унаследованы от византийской традиции. Некоторые из них связаны еще с комниновским стилем. Так, типология лиц Луки и Матфея (ил. 141б, в), как и их письмо, имеют аналогии в византийской живописи XII в. Предметы обстановки переданы плоско и декоративно, как в комниновских миниатюрах, развернуты на листе и наподобие ковра испещрены орнаментом. Для миниатюр комниновского времени характерна и парадная роскошь, которая ощущается во всем художественном строе этих листов, в богатстве письма, в изобилии золота. Но целый ряд приемов мастера отличен от комниновских и совпадает с новым искусством XII в. Происходит поворот от комниновской одухотворенной бестелесности к тяжести, плотности, объему, к открытому цвету, к осязатости предметов и открытости художественных средств. Мастер делает одежды евангелистов пышными и тяжелыми, драпирует их многочисленными весомыми складками, переполняет их яркими белыми пробелами. Он наделяет пробела не только светоносной и

ил.

137—141

экспрессивной силой, но и почти материальной убедительностью, овеществляет их, превращает из луча, из вспышки в кусок материи. Мастер обладает чувством формы и владеет искусством пластической передачи материи. В письме его нет почти ничего плоскостного. Все круглится, лепится, стремится к завершенности и пластичности форм. Он использует яркие, нарядные, тяжелые тона. Гамма его — многозвучная, и при этом в ней почти нет промежуточных облегченных цветовых градаций. Почти все цвета — настоячивые и концентрированные, сочетания их нередко рискованны по своей малой согласованности. Мастер стремится выявить пространство, представить архитектуру и предметы обстановки в разнообразных ракурсах, в самых фантастических поворотах, чтобы показать их части в наиболее выигрышном положении. Более того, он разворачивает кресла, табуреты и тумбы так, чтобы их поверхности и линии как можно убедительнее сокращались и расширялись в пространстве, а не просто на плоскости листа. Разумеется, он не пользуется сколько-нибудь последовательной перспективой, и каждый предмет его строится по собственным законам, не связанным ни с общим миром, ни с другими предметами. Эти новые для русской живописи черты — интерес художника к предметности, к конкретному, к сгущенной, откровенной цветности, сама его манера работать, свободная, не скрывающая процесса создания форм, — соотносимы отнюдь не с комниновским искусством, но с византийским искусством XIII в.

Особенно выделяющийся, едва ли не главный прием мастера — это движение, наполняющее в миниатюрах галицко-волынкой рукописи буквально все. Динамичность ощущается в них не только как черта их внешнего облика, в порывистости поз евангелистов, в беспорядочности очертаний их развевающихся одежд, но как внутренняя сущность всего художественного строя, ибо даже сама манера письма кажется экспансивной, быстрой. Такая усиленная подвижность была характерной чертой для византийских и македонских произведений позднего XII в., созданных в стиле так называемого позднекомниновского маньеризма.

Сходный художественный процесс происходит и в западном мире, живопись которого, особенно в германских землях, пережила период позднероманского маньеризма. Искусство этого особого стиля, с его внешней вычурностью и внутренней камерностью, с его стилизованной подвижностью, не всегда адекватной характеристике образа, существовало в византийском и в западном художественном мире параллельно и одновременно на рубеже XII–XIII вв. на грани двух больших культур — комниновской и культуры XIII в. в Византии, романской и готической в Европе. С тем и другим миром у Галицко-Волынской Руси могли быть художественные связи. Отголоски этого причудливого явления заметны у мастера южнорусских миниатюр.

При этом стиль галицко-волынских миниатюр никак не исчерпывается понятием «маньеризм». Оно дает объяснение лишь одной особенности их письма — акцентированной подвижности. Однако своей энергией, широтой и живописной свободой стиль галицко-волынского мастера переходит границы позднекомниновского маньеризма. В нем очевидны признаки предпалеологовского искусства XIII в. И в целом элементов нового художественного направления XIII в. очень много в миниатюрах Галицко-Волынского евангелия. Более того,

они преобладают над приемами комниновского искусства. Миниатюры этой рукописи относятся к числу наиболее ранних произведений живописи византийского круга, в которых новые стилевые элементы уже столь активны, что противоречат старому художественному строю XII в. Эти миниатюры говорят о значительном оживлении в искусстве Древней Руси раннего XIII в., свидетельствуют о начале художественного процесса, приведшего немного позже в XIII в. на Балканах к рождению высокого классического искусства. В Древней Руси этот процесс не получил развития, был прерван татаро-монгольским нашествием. В XIII в. он дал блестящие результаты в искусстве Сербии. Между тем начало его на Руси было не менее активным, чем у южных славян.

Русская живопись XIII в. не продолжила этих традиций. Изменившаяся после татарского разгрома обстановка, значительное ослабление контактов с внешним миром направили русское искусство по пути совсем иных, более упрощенных исканий. Русское искусство XIII в. несет в себе иное мироощущение, а соответственно — иное понимание и образов, и самих возможностей живописи. Оно тяготеет к нерасчлененному, решительному и тяжелому письму, к яркой плоской декоративности, к быстрой доходчивости и почти гипнотической силе образа. Внутренняя углубленность образа, постепенность его раскрытия сменяются ощущением исходящей от него непререкаемой громовой силы. Святыне в произведениях русской живописи XIII в. не склонны к размышлениям, к беседе с молящимися. Подвижность сменяется полной статичностью, взволнованность — отрешенностью, экспрессия — безучастностью и недоступным личному чувству безмолвием. Пластическое осознание формы, ее весомость, осязательность, вылепленность заменяются распластыванием, абстрагированием и декоративным упрощением форм. Богатые архитектурные кулисы уступают место гладким цветным фонам, уподобленным абстрактной плоскости, исключая ощущение пространства и какой-либо среды. Живопись становится более простой и монашески-суровой.

Этот процесс очевиден и по иконам, и по миниатюрам. Дистанция между лицевыми рукописями домонгольского периода, с их сложным оформлением и письмом высокого мастерства, и рукописями XIII в. очень велика. Рукописные книги XIII в. становятся менее роскошными, даже более дешевыми. Орнаментальное убранство их теряет связи с традицией драгоценных, похожих на эмали византийских узоров, подчиняется вкусам простого люда, наполняется вымыслом, сказочностью. Вместо торжественной импозантности оно несет теперь печать затейливости фольклора.

Большая часть миниатюр второй половины XIII в. полностью соответствует принципам искусства своего времени. Только две исполнены в стиле, восходящем к более раннему времени. Одна из них — это миниатюра с изображением Иисуса Христа со св. Григорием и св. Евстафием в «Беседах Григория Двоеслова на Евангелие» (РНБ, Погод. 70) — рукописи, созданной в Галицко-Волынской Руси во второй половине XIII в.

Во многих приемах письма этой миниатюры сохранились навыки предшествующей эпохи. В композиции, в постановке фигур нет застылости и отрешенности, позы не лишены гибкости и естественности. Фигура Христа со свитком в руке всей своей, правильными пропорциями, движением

напоминает античную статую оратора или философа. Видимо, галицко-волинский мастер XIII в. имел возможность пользоваться византийскими образцами, хранящими классические традиции. Лица на этой миниатюре написаны с подлинным мастерством и благородством. Письмо их — сдержанное, свободное от всякого напряжения. Оно строится на мерных плавях, на ровных и деликатных переходах нюансов коричневого тона, оттененного приглушенной зеленью. Мастер не любит контрастности; в письме ликов он не применяет ни одного красного мазка и пользуется только мягкими переходами полутонов. Такая сосредоточенная и тонкая живопись восходит к традициям комниновского искусства, не раз оживавшим на Руси и давшим целую серию русских икон XII и начала XIII в., типа Спаса Златые Власы, Николы из Новодевичьего монастыря и др.

Но вместе с тем эта миниатюра вполне современна русской культуре XIII в. В ее образах властно доминирует внутренний акцент. В письме одежды очевидна склонность мастера к декоративной упрощенности. Одежды всех фигур трактованы как ровные красочные поверхности с идеальной цветовой гладью, с полным отсутствием пробелов, какой-либо линейной проработки или красочной нюансировки. Мастер утолщает все контуры, обрисовывает и делает их цветными. Это усиливает, с одной стороны, ясность, а с другой — емкую условность живописной системы, заключающую в себе возможности для многообразного ее толкования. Стремление мастера подчеркнуть внутренний смысл образа и сделать его общепонятным с помощью элементарных художественных средств согласуется с основным характером русской живописи XIII в.

Полнее всего новые вкусы времени выявились в лицевых рукописях Новгорода. Их сохранилось больше, чем миниатюр какой-либо другой русской школы того времени. Они не равноценны по качеству, но близки по внутреннему смыслу и по конкретным приемам письма. Почти все они относятся ко второй половине XIII в. Только одна из них, возникшая в самом начале столетия, по стилю своему принадлежит к эпохе рубежа XII–XIII вв., к домонгольской живописи Новгорода. Это миниатюра с изображениями св. Пантелеймона и св. Екатерины, соименных заказчикам Пантелеймонова евангелия (Евангелия Тошинича) (РНБ, Соф. 1).

Миниатюра исполнена в добротной манере, далекой от какого-либо упрощения. Между тем образы ее — внушительные и застывшие. Присущий им иератизм слишком значителен для жанра миниатюры. И лишь близость этого изображения к фреске объясняет монументальный его размах. Это, по существу, кусок настенной живописи, перенесенный на рукописный лист, и восприятие его невольно согласуется не столько с возможностями искусства миниатюры, сколько с нормами монументальной живописи.

Письмо этой миниатюры — густое, широкое, переполненное светом, с сильнейшей цветовой интенсивностью. Оно обладает несомненной цельностью. Генезис же ее стиля сложен. Лица Пантелеймона и Екатерины — крупные, массивные, тяжелые. Высветленный, разбеленный слой охры чередуется с большими пятнами красных румян и плотных зеленых теней, постепенно переходящих к охрам и лепящим объем. Тени интенсивно вторят строению формы, округляют и передают ее массив, ее пластическую телесную сущность. В письме лиц нет ни белильных светов, ни подчеркнутых линий и контуров. Пластическая мощь та-

кого письма кажется отголоском византийской живописи первой половины XI в., хотя мастер и пользуется более скупыми, схематичными средствами. В искусстве византийского круга долго существовало это осознание тяжести, почти скульптурная вылепленность форм. Это очевидно и во фресках Охрида, и в мозаиках и фресках Киева XI в., и в ряде византийских икон начала XII в. и начала XIII в. Возможно, что одну из них имел перед глазами мастер этой новгородской миниатюры. Позже, в XIII в., русские мастера не обращаются больше к этому старому типу письма. Его вытесняет более упрощенная, условная манера, не остается уже никаких воспоминаний об осязательном, наглядном ощущении форм, материи.

В иных живописных нормах мастер пишет одежды в своей миниатюре. Он обращается к художественной системе, устоявшейся в новгородских фресках позднего XII в. и широко практиковавшейся в разных регионах византийского круга этого времени. Он испещряет поверхности пробелами, придает им фресковую широту и угловатость. Формы оказываются распластанными и освещенными. Он стилизует пробела, лишает их случайности, внезапности светового блика, сообщает им декоративную упорядоченность. Он использует цветные пробела того же тона, что одежды, а также сплошные белые, лиловые и черные линии-нити, чередующиеся с пробелами. Вся поверхность оказывается рассеченной, перегруженной. Моделировка сообщает формам рельефность, красочной структуре — светоносность, а художественному строю — напряженность. Незаполненных красочных поверхностей, важных сами по себе только своей цельностью и декоративностью, мастер избегает. Цветовые плоскости в его письме значимы постольку, поскольку они озарены. Такое экспрессивное письмо для XIII в. стало уже архаичным. Оно исполнено в ключе новгородской, а шире — позднемонументальной живописи второй половины XII в.

Вместе с тем многие элементы стиля мастера свидетельствуют о тяготении к совсем иному художественному вкусу: вертикализм; статичность; иератичность композиции, поз, взоров, самого смысла; излюбленный в Новгороде киноарный фон; наличие в моделировке сети черных линий, близких штриховке, геометрическое упрощение формы, орнаментальность линий, условность и скованность всей художественной поверхности. Все эти свойства станут определяющими в живописи Новгорода второй половины XIII в.

Ко второй половине XIII в. относятся миниатюры целого ряда новгородских рукописей: изображение двух святителей перед Христом в Уваровской кормчей (ГИМ, Увар. 124), евангелистов в Симоновском евангелии (Евангелии Георгия Лотыша) 1270 г. (РГБ, Рум. 105)¹⁵; ангелов, поклоняющихся кресту, в Захарьевском прологе, 1262 г.¹⁶ (ГИМ, Хлуд. 187); Иоанна Златоуста в Соловецком служебнике (РНБ, Солов. 1017)¹⁷. К этому же типу новгородских миниатюр, исполненных в традициях XIII в., принадлежат изображение Иоанна Златоуста в Служебнике Антония Римлянина начала XIV в. (ГИМ, Син. 605) и большая часть миниатюр (все сцены на полях и две листовые миниатюры с изображением Давида с музыкантами и Давида, пишущего Псалтирь) в Хлудовской псалтири начала XIV в. (ГИМ, Хлуд. 3)¹⁸.

Лицевых рукописей с миниатюрами того же стилистического типа, созданных во второй половине XIII в. не в Новгороде, сохранилось очень немно-

ил. 150
ил. XII;
145–147
ил. 198
ил. 199,
2016
ил.
151–154,
155а,
1566

го. Видимо, в других городах разгромленной татарами и монголами Руси их возникло меньше, чем в Новгороде. К числу таких миниатюр относятся многочисленные изображения в тверской Хронике Георгия Амартола первой половины XIV в. (РГБ, МДА. 100)¹⁹ и изображение Ефрема Сирина с Василием Великим в галицко-волынкой рукописи «Поучения Ефрема Сирина» 1228 г. (РНБ, Погод. 71а). Однако и эти немногие уцелевшие образцы свидетельствуют о том, что общее развитие стиля во второй половине XIII в. было единым для всего русского искусства. Лишь иногда, в южных областях, этот процесс был выражен не в столь резких формах, как в Новгороде (миниатюра в «Беседах Григория Двоеслова на Евангелие», о ней — выше).

ил. 144

Для всех миниатюр того времени характерны преобладание смыслового начала над живописным и вместе с тем доступность приемов, излюбленные в народе нарядность, красочность, плоскостность. Это сочетание высоты смысла и простоты средств, отвлеченности и простодушия проходит через всю русскую живопись XIII в. и через те более поздние произведения, которые следуют ее принципам. Такое понимание и воплощение христианских образов было свойственно восточнохристианскому искусству, но никогда — греческому, всегда хранившему классическую соразмерность, и никогда, кроме XIII в., — русскому, находившемуся в сфере византийских художественных представлений. На Руси только живопись второй половины XIII в., изолированная от общевизантийской системы, создала произведения, величественные и элементарные одновременно, похожие на восточнохристианские не конкретными приемами исполнения, а самой сутью понимания христианского образа. Цвет становится открытым, обособленным от других цветов, не имеющим оттенков. Иногда он яркий и чистый, как в Евангелии 1270 г. Иногда, в миниатюрах более грубого письма, тусклый, пригашенный, с подтеками, как в Соловецком служебнике; но и в таком виде он согласуется с новыми вкусами времени, он предельно прост, лишен постепенности тональных переходов и глубины, предназначен для раскрашивания плоских поверхностей. Пропадает интерес к форме и умение передать ее пластичность. Во всем откровенно подчеркивается линейность — в обрисованности силуэтов, в штриховой прочерченности одежд, в декоративной роли рисунка. Напряженная духовная настроенность передана только с помощью выразительного рисунка. Сама живопись не принимает в этом никакого участия, более того, своей простотой и красочностью призвана разрядить это напряжение. В некоторых миниатюрах этот принцип, доведенный до крайности, приводит к неполной закраске поверхности, к скупой и случайной цветовой проработке (Служебник Антония Римлянина) (ил. 199, 201б); иногда он распространяется даже на письмо лиц (Соловецкий служебник) (ил. 198)²⁰. Плотная красочная живопись заменяется облегченной подцветкой. Миниатюра, как и раньше, не придерживается иллюстративного, специфически книжного стиля, по-прежнему следует задачам большого искусства. Более того, она вновь нередко копирует его образцы, переносит на рукописный лист его образы и приемы; например, лица евангелистов в Евангелии 1270 г. близки фрескам Нередицы (ил. 148, а, б); миниатюра в Захарьевском (Лобковском) прологе по композиции аналогична иконе с изображением двух ангелов, поклоняющихся кресту (оборот Спаса Нерукотворного XII в., ГТГ). Сам стиль русской

живописи второй половины XIII в., в основе своей графический, более, чем раньше, соответствует возможностям миниатюры.

По приемам письма миниатюра сближается с современными ей иконами. И в миниатюрах, и в иконах в это время вырабатываются основные черты плоскостного, красочного, декоративного художественного языка, совсем не адекватного византийской живописи и характерного именно для русского искусства. Принципы такого стиля, хотя и в измененном виде, будут использоваться и позже, в русском, особенно новгородском, искусстве XV в. Основы же его — в живописи XIII в., отошедшей от художественной сложности византийской системы. В XIII в. этот стиль сочетается с напряженностью художественного образа. В нем нет соотносительности с человеческим масштабом, нового внутреннего осмысления, которое в сочетании с этими лаконичными приемами письма легло в основу русской национальной школы живописи XV в.

Русские миниатюры XIV в. отличаются гораздо большим разнообразием и сложностью. Лицевых рукописей XIV в. много больше, чем предшествующего столетия. Они созданы в различных городах, причем новгородские уже отнюдь не преобладают, а делят первенствующее место с московскими и по численности, и по качеству, и, особенно, по сложности художественных связей. Миниатюры XIV в. уже не подчиняются единым вкусам. Нет, как это было в XIII в., общеобязательного направления, как смыслового, так и стилистического. Прежде всего характерна многоликость, отражающая различные тенденции и ориентиры, существующие в художественной жизни того времени. И все же этой пестрой картине свойственны некоторые общие черты, выражающие основное в художественном движении эпохи. В самой разноречивости их ряда очевидно отсутствие бесспорности понятий. В большинстве миниатюр ощущается интерес мастеров к новшествам. Виднее становится тяготение к иноземным искусствам, византийскому и южнославянскому, интенсивнее использование их образов. Более того, возникает интерес к западноевропейскому искусству. Так, в миниатюрах западнорусского Лаврашевского евангелия раннего XIV в. (Краков, Библиотека Чарторыйских, cod. 2097 IV rus)²¹ совершенно очевидно использование многих элементов готического стиля. Возрастает внимание к собственно художественному началу, к самой живописи. Требование к мастерству становится не меньше, чем к точности передачи образа. Качество исполнения миниатюр делается выше, сам способ их письма — сложнее, искуснее. Русская миниатюра, в XIII в. изолированная от византийского художественного мира, в XIV в. вновь соприкасается с ним. Более того, в лучших своих образцах, созданных во второй половине века, она по содержательности и качеству мало чем уступает греческим произведениям. К концу же века она отличается от них едва ли не большей многоплановостью. Не ограничиваясь повторением и переосмыслением основ византийского палеологовского искусства, русская живопись к концу XIV — началу XV в. приходит к созданию своей, чисто русской национальной школы. Оформившись не без влияния палеологовского искусства, она вышла за его пределы. Искание своего образа и стиля, потребность в оформлении и единстве живописного языка при наличии художественного многоязычия, — одна из основных черт русского искусства XIV в., со всей очевидностью выступающая при рассмотрении миниатюр.

Большая часть лицевых рукописей XIV в. относится ко второй его половине. Миниатюра первой половины века немного. Общий характер последних отличается сильнейшим тяготением к традиции, сочетающимся со стремлением вдохнуть в нее новую жизнь. Обновление стиля живописи происходило медленно, но по сравнению с предшествующим периодом — заметно. Это был процесс, подобный постепенной активизации жизни страны, еще находящейся под татаро-монгольским контролем, но все более проявляющей независимость. Использование старых традиций в русском искусстве раннего XIV в., видимо, объясняется тем, что жесткий художественный язык XIII в., рожденный в тяжелые времена порабощения, требовал изменений, большей гибкости, а новые живописные формулы были найдены не сразу. Традиции эти различны. Мастера-миниатюристы используют и художественные навыки искусства XIII в. (маленькие иллюстрации среди текста в Хронике Георгия Амартола, миниатюра в Службнике Антония Римлянина), и образы монументального искусства XII в. (Сийское евангелие, 1340 г.; БАН, собр. Археографической комиссии, 189²²), и ранние образцы, возможно, киевской эпохи (выходная миниатюра в Хронике Георгия Амартола). Иногда мастера обнаруживают знание принципов византийского комниновского стиля (Федоровское евангелие, около 1320 г., Ярославский музей, 15718)²³. Вместе с тем в миниатюрах почти всех этих рукописей заметны черты нового подхода к образу и письму, иногда частные или разрозненные, иногда активные, плохо уживающиеся со старыми приемами.

Таковы миниатюры Федоровского евангелия, выполненного в 20-х гг. XIV в. в Ярославле или Москве, как предполагают, по заказу епископа Ростовского Прохора, возможно как вклад по ярославском князе Федоре Черном (умер в 1299 г.). Рукопись украшена двумя современными ей миниатюрами. На первой представлен Федор Стратилат, соименный князю Федору Черному. На шите его изображен барс — эмблема князя из владимиристо-суздальского дома. На второй миниатюре — евангелист Иоанн с учеником Прохором, патроном заказчика рукописи. Обе миниатюры поражают торжественностью и пышностью, совсем утерянными в искусстве XIII в. Как будто вновь воскресли вкусы киевского княжеского дома, для которого изготовлялись манускрипты XI в. Интерес к образцам роскошных киевских рукописей, вновь возникший в Северо-Восточной Руси в начале XIV в., видимо, закономерен. Традиция эта очевидна и в оформлении домонгольских ростовских рукописей раннего XIII в. Поэтому не случайно мастер миниатюр Федоровского евангелия, происходивший из тех же мест и, без сомнения, знавший ранние лицевые рукописи, возможно ростовские, берет за основу своего письма тот же парадный стиль, полный царственного величия, с наличием множества украшений, с фантастичностью красочных сочетаний, со всей его декоративной сущностью. Вместе с тем письмо этих миниатюр близко стилю комниновского искусства, отличающегося тончайшим спиритуализмом. Мастер лишает формы — плоти, материи — вещественности, линии — конструктивной роли, краски — цветовой натуральности. В письме его нет намека на какую-либо моделировку, объем, тяжесть или осязаемость и иллюзорность. Фигуры абсолютно плоскостны. Контуры их обведены золотом. Одежды, особенно в миниатюре с Федором Стратилатом, не имеют складок, раскрашены красками, подобными драгоценным камням, распростерты на идеаль-

ной глади листа. Их расчерчивают широкие золотые штрихи, своей открытой декоративностью и неминиатурным размахом напоминающие ассист ярославской иконы Богоматерь Оранта. Впечатление импозантности создается благодаря пышному узорочью, особенно в миниатюре с Федором Стратилатом, где все изображение сплошь покрыто разнообразными орнаментами, никак не подчиняющимися скруглениям и пластическим закономерностям масс. Мастер выбирает редко употребляющиеся краски, интенсивные, сияющие, не соответствующие обычным цветовым впечатлениям. В миниатюре со св. Иоанном основные цвета — красный с холодным малиновым оттенком и зеленовато-голубой, цвет морской волны, искусственный, светлый и насыщенный, всего более похожий на эмаль. Все это в сочетании с обилием золота и темно-голубым фоном создает церемониальное богатство листа. Сочетание декоративного и ирреального сильнее всего чувствуется в миниатюре с Федором Стратилатом. В ней нет ни фона, ни привычного поэма. Вместо фона оставлен чистый пергамен, вместо поэма — орнаментальная полоса, вместо рамы и архитектуры — византийский орнамент в виде ветвей-канделябров с павлинами наверху. На таком листе, беспространственном и изысканно-декоративном, вырисовывается легкая удлинённая фигура с маленькой головой, как бы балансирующая на носках в неустойчивой позе, лишённая какой-либо опоры. Иррациональная сторона этого стиля восходит к идеальности и одухотворенности комниновской живописи, а изобилие декора — к пышности киевского придворного искусства.

Особенности стиля мастера, восходящие к уже изживавшим себя традициям, самым причудливым образом сочетаются в его письме с совсем иным живописным началом, являющим собой вполне индивидуальное осмысление стилевых новшеств эпохи. Мастер пишет лица в свободной живописной манере. Возможно, наряду со старинными образцами он был знаком и с оригиналами палеологовского времени. Всего смелее пишет он лицо Федора (ил. 203б); приемы исполнения его весьма своеобразны, хотя и несовершенны, и даже как бы случайны. На темный коричневатый нижний слой, оживленный лишь легкой подрумянкой, он набрасывает множество густых темно-зеленых теней, не подчиненных каким-либо законам освещения, возникающих прихотливо. Свободно разбросанные зеленые мазки, кажется, блуждают по лицу, стелются подтеками, пятнами. По всей этой буровато-зеленой стихии теней мастер кладет мелкие белильные блики, столь же неожиданные, как и зеленые, хорошо заметные пятна. Такая сильная, хотя и хаотическая моделировка лица создает впечатление игры светотени, со вспышками и темными провалами. Бессистемность, подвижность, открытая фактурность такой живописи уничтожает схематическую плоскостность, выявляет пластику, обнаруживает округлость и тяжесть объема. В таком письме нет интереса ни к отвлеченной графике, ни к застылой, иератичной монументальности форм. Вместо этих черт, всегда до сих пор почитавшихся в русской живописи, в манере письма миниатюры Федоровского евангелия есть мягкость, живость, естественность. Это заметно и в типе лица Федора с его мелкими, индивидуальными чертами, во всем его более интимном облике, не имеющем уже ничего общего с суровыми и пронзительными образами XIII в.

Устоявшегося стиля в письме этой миниатюры еще нет. В нем немало от привычного метода. В основе его все еще лежит контрастность, а не сплавлен-

ность, расчлененность масс и резкость тонов, а не сглаженность и единство живописной поверхности, заметность красок, а не тоновая ступенчатость их. И все же очевидно, что живописная структура основана на иных, чем в XIII в., художественных принципах, что незыблемость старой системы пошатнулась. Пока это еще проба мастера, его личный опыт. Точно в такой же манере мастер пишет два лика Спаса на второй миниатюре с Иоанном (ил. 203а). Лица же Иоанна и Прохора (ил. 204а, б) написаны с большей строгостью. Кажется, что они созданы иначе, чисто по-византийски, с учетом пластичности, осязаемости, с точной и упорядоченной красочной лепкой, многослойностью. Последнее до сих пор не было свойственно русской миниатюре. Лишь в XIV в. многослойный метод письма с постепенным наложением слоев краски был перенят русскими мастерами-миниатюристами. Заметных красочных мазков и бликов в этих миниатюрах намного меньше, чем в лице Федора; они крупнее, весомее и положены на точно выверенных местах. Пластичность понята в самой своей сути. Она передана не за счет внешнего источника света и рожденного им мелькания бликов и теней на поверхности, а благодаря перетеканию красок, создающему правильную округлость формы.

Трудно сказать, проявились ли в этих двух типах письма разные принципы мастера, исходящие из различия образцов, или же здесь сказалась большая и меньшая его удача. Главное же в его манере — подвижность художественной структуры, ее чисто живописная пластическая основа — присущее письму лиц во всех миниатюрах. Эти черты выдают новые искания в русской живописи XIV в., во многом аналогичные тем, которые свойственны палеологовскому искусству.

ил. 205
207а, б

Подобное же соединение старых понятий и новшеств очевидно и в миниатюре Отослание апостолов на проповедь в Сийском евангелии 1340 г., созданном в Москве, при Иване Калите, писцами дьяками Мелентием и Прокопием и мастером Иоанном по заказу чернеца Анании как вклад в Сийский монастырь Богородицы на Двине. На миниатюре — двенадцать стоящих толпой апостолов застыли перед Христом, выходящим из храма. Все здесь выглядит крупным и внушительным. И смысл образов, и многие особенности стиля восходят к старой русской живописи. Облики апостолов — того же типа, что в новгородской живописи XII—XIII вв. Они лишены какого-либо индивидуального оттенка. Всем им присущи одинаковое внутреннее содержание и большое внешнее сходство, акцент на сильном чувстве, одна мысль, представленная во многих лицах. Такая повторяемость единого — свойство архаических искусств. Из приемов русского искусства XIII в. почерпнуты и те немногие и несложные, но насыщенные средства, которыми достигается внешняя выразительность обликов. Эмоциональное напряжение мастер передает, как и раньше, не живописью, а только рисунком, только главными линиями, точно обрисовывающими черты лица. В этой живописи есть нечто общее со средневековой романской скульптурой, с ее неподвижностью, тяжестью и мощью. Сама живопись, как и в XIII в., сводится к раскраске, простой, почти случайной. Краска кладется тонким полупрозрачным слоем, подобно акварели. Письмо так упрощено, что для высветлений вместо белил иногда использован оставленный чистым пергамен. Композиция абстрактна, в ней нет не только поэма, но вообще никакой горизонтальной черты. Грузные фигуры расположены в отвлече-

ченной, беспространственной сфере. Во всей сцене — оцепенение и отрешенность. Непререкаемость внутреннего смысла, тяжеловесность фигур, архаичность обликов, особая манера письма лиц с выразительным контуром и бедной, слабой, тонкослойной раскраской — все это черты русской миниатюры XIII в., использованные мастером Сийского евангелия в XIV в. И все же нельзя сказать, что они определяют художественный строй миниатюры. В письме ее есть и совершенно иные приемы, современные эпохе XIV в. Колорит ее — светлый, нарядный и мягкий, с обилием глубоких, золотисто-желтых и изумрудно-зеленых тонов. Одежды написаны широко, с размахом, почти как на фреске, но без схематической условности приемов, а более естественно. Крупные, мягкие складки переданы переливающимися цветами самой материи, а не с помощью заостренных пробелов, как ранее. В письме одежд мастер местами достигает тончайшей красочной проработанности и цветовой прозрачности, в XIII в. почти незнакомых русскому искусству, выбиравшему чистые, открытые тона. Особенно это очевидно в письме одежд апостола Петра, где голубой хитон просвечивает сквозь светло-коричневый тонкий плащ. Множество полутонов, красочных переплетений, смешений оттенков голубого, серого и золотистого, цветовые рефлексы и прозрачный кроющийся слой белил делают поверхность глубокой и блестящей. В этом письме, выполненном с ощущением цвета и материи, с пониманием того, как лежит и светится ткань, есть индивидуальная свобода и мастерство, граничащие с артистизмом. Даже в архаичном письме лиц есть некоторая легкость и живость (ил. 207а, б). Красочные пятна в них лишены неподвижности и точной фиксированности. Они соседствуют более случайно и соприкасаются более свободно, чем в миниатюрах XIII в. Само наложение их подчинено пластическим законам. Краска кладется хотя и жидко, но круглящимися мазками, соответствующими строению объема. В живописи лиц не употребляются отчетливые цвета, письмо их строится на полутонах, что делает живописную поверхность более согласованной, тональной. При сохранении старой трактовки внутреннего образа в стиле миниатюры столь много смягченности, живости, тяготения к соразмерности, что в общем эмоциональном и живописном строе преобладают новые черты, общие для искусства палеологовской эпохи.

Чрезвычайное сходство с миниатюрой Сийского евангелия, близость не только ее общему характеру, но даже конкретной манере исполнения обнаруживает миниатюра, хранящаяся в виде отдельного пергаменного листа в Государственном Русском музее (ил. 20б, 208а, б). На ней изображена сцена поднесения волхвами даров Богоматери, сидящей с младенцем на руках на троне. Миниатюра сохранилась плохо. В правой ее части, в изображении Богоматери и архитектурных палат фона красочный слой почти целиком осыпался, обнажился первоначальный рисунок и подготовительная тонировка. Поэтому письмо миниатюры сначала кажется более сухим, рисованным, лишенным плотной красочной поверхности. Но это обманчивое впечатление, происходящее от неполной сохранности красочного слоя. Прекрасно уцелевшие фигуры волхвов очень похожи на апостолов в сцене Отослание апостолов на проповедь из Сийского евангелия. Они близки и внешним обликом, и общими особенностями стиля (при рассмотрении его встает совершенно тот же круг проблем,

что и в связи с миниатюрой Сийского евангелия), и нетиповым отбором красок, и индивидуальным обращением с цветовой поверхностью (просвечивающие краски, цветные рефлексы, лессировки, соотношение цветowych пятен, степень плотности фактуры и т. д.). Эти миниатюры, несомненно, созданы одним мастером. Столь ранней датировке листа с изображением Поклонения волхвов не противоречат и формы архитектуры на заднем фоне, сложной, многоэтажной, тяжелой. Такое палатное письмо, восходящее к палеологовским архитектурным фонам, известно по ряду русских произведений XIV в. начиная именно с 30–50-х гг. (Царские врата из бывшего собрания Н. П. Лихачева; Хлудовское евангелие — ГИМ, Хлуд. 30, и др.). Своей массивностью, условно понятыми конструктивностью и «утилитарностью» оно отличается от невесомых, чисто декоративных архитектурных кулис в русской живописи XV в. Более того, можно сказать, что миниатюра с изображением Поклонения волхвов не только современна миниатюре Сийского евангелия и сделана тем же мастером, но что она вырезана именно из Сийского евангелия: почти точно совпадают размеры листов, идентичен характер пергамена, одинаково редок и нетипичен для русских рукописных евангелий выбор сюжетов обеих миниатюр.

ил. 166
ил.
161–164

Русские миниатюры, созданные до 40-х гг. XIV в., свидетельствуют о неоднородности течений в художественной жизни этого времени. Черты обновления, столь заметные в их стиле наряду со старыми традициями, не были рождены именно в искусстве миниатюры. Вероятно, начавшееся влечение к новому образу и письму проявилось в самых разных видах искусства, о чем свидетельствуют снегорские фрески 1313 г., Васильевские врата 1337 г. и др. Но время сохранило мало таких произведений. Миниатюры отчасти восполняют этот пробел.

ил.
151–154

ил. XIII;
155а

Все рассмотренные памятники XIV в. относятся к Москве или, более широко, к Северо-Восточной Руси (Федоровское евангелие, возможно, происходит из Ярославля). Но аналогичная эволюция стиля прослеживается и в миниатюрах Новгорода. В созданной там в конце XIII в. Хлудовской псалтири (ГИМ, Хлуд. 3), наряду с двумя листовыми миниатюрами и изображениями на полях, исполненными в стиле XIII в., есть вклеенная в рукопись выходная миниатюра размером в полный лист, точно такой величины, как весь кодекс, с изображением Явления Христа женам-мироносицам²⁴, созданная в раннем XIV в. Она отличается соразмерными пропорциями и живым движением. В стиле ее очевидно сходство с палеологовским искусством начала XIV в.

Все та же неоформленность течений, отсутствие единства стиля, склонность к обновлению его вместе с привязанностью к традициям, еще большая очевидность контактов с византийским искусством характеризуют русскую художественную жизнь и второй трети XIV в., когда усиливаются тенденции, определившиеся в начале столетия. Связи с византийским искусством, прослеживаемые в раннем XIV в. в живописной структуре произведений, с 40-х гг. получают и документальное подтверждение. По свидетельству Троицкой летописи, в течение 40-х гг. в Москве работали три артели фрескистов, расписавшие несколько соборов. Одна из них состояла из греческих мастеров, другая — из русских, третья — из русских, учившихся у греков. Стенописи, сделанные ими, не сохранились, но некоторые из уцелевших икон того же времени свидетельствуют и о высоком

профессионализме русских мастеров, и об интересе их к греческим образцам. В Новгороде также работали греческие мастера: в 1338 г. «гречин Исайя с други» выполняет заказ архиепископа Василия. Миниатюры теперь не единственный и не самый яркий выразитель художественных интересов времени.

От этого периода (около середины XIV в.) сохранилось четыре лицевых рукописи, причем ни одна из них не вышла из Москвы, где художественная жизнь в ту эпоху была наиболее оживленной и созидательной и куда митрополит Феогност выписывал мастеров из Константинополя, знавших лучшие образцы палеологовского искусства. Три из этих рукописей созданы в Новгороде: Евангелие из собрания Хлудова (ГИМ, Хлуд. 30), Евангелие из собрания Румянцев (РГБ, Рум. 113) и Сильвестровский сборник (РГАДА, Типогр. 53); четвертая — вероятно, в Ростове: Оршанское евангелие (ЦНБ НАН Украины. ДА. П. 555). Все они (кроме Сильвестровского сборника)²⁵ близки между собой, хотя миниатюры Оршанского и Румянцевского евангелий передают общие для всех них принципы с большим огрублением и упрощением. Самые высококачественные миниатюры — изображения евангелистов в Хлудовском евангелии, № 30²⁶.

Если в художественном строе миниатюр первой трети XIV в. еще очень сильны тенденции старого искусства, домонгольского или периода XIII в., то в миниатюрах середины XIV в. определяющими являются уже элементы нового стиля. Миниатюры Хлудовского евангелия по внешнему облику и внутреннему смыслу не имеют почти ничего общего со своими предшественниками. Они полны активности и стремительного движения. Отрешенность сменяется в них экспрессией, внеличность — наглядностью, условная декоративность — стремлением к объемности и пластической осязаемости. Мастер, кажется, хочет вернуть формам вещественность и одновременно наделить их одухотворенностью. Манере его свойственны зрительная достоверность изображаемого и вместе с тем заметная утрированность всех средств. Он перегружает лист, утяжеляет композицию, убеждает в материальности вещей. В письме его немало наивного преувеличения. Он делает фигуры слишком крупными, одежды — пышными и шумными, складки материи — грузными, драпировки — чересчур многочисленными и бурными. Все фигуры и предметы он стремится поместить так, чтобы показать их пластику или подчеркнуть ракурс. Архитектурные фоны обладают непривычными для миниатюры сложностью и богатством форм, порой граничащими с фантастической нагроможденностью. В зданиях множество окон, колонн, дверей, различных членений. Во всех конструкциях очевидна пластическая мощь форм, конкретность их воплощения. Здания имеют некоторую, хотя и косвенную, соотнесенность с реальными. Они не могли бы существовать отнюдь не из-за абстрактной бесплотности, а, наоборот, из-за перегруженности масс и неупорядоченности их соотношений. В письме лиц и рук — то же стремление к осязательности, желание выявить их пластическое, почти скульптурное строение. Иногда этому мешает старая, плоскостная манера письма, но иногда мастеру это вполне удается. На зеленоватый санкирь накладываются красные и розовые высветления, лепящие форму. При всей своей яркости и отчужденности они обладают плавной текучей формой и постепенностью переходов.

Всему этому наглядному художественному строю мастер придает взволнованность, даже экспансивность, что резко отличает его манеру от застылого,

ил.
161–165ил.
167–168ил.
169–170

отвлеченного стиля XIII в. Фигурам евангелистов он сообщает подвижность, некоторым позам — оригинальность (Матфей изображен в профиль), пробелам — широкий, почти фресковый размах, белильным светам в лицах — резкость и внезапность вспышки. Основные черты его почерка будто рождены желанием осмыслить далекие события как что-то конкретное и личное, а художественную форму сделать наиболее осязаемой и доступной восприятию. Его стиль довольно точно соответствует византийской живописи 30–40-х гг. XIV в., т. е. периода, одновременного этим новгородским миниатюрам. Однако подвижность, даже экспрессия этого стиля, в его византийском варианте имеющая окраску возбужденную, тревожную и психологически весьма сложную, приобрела формы тяжелые, громоздкие и несколько патетические в его новгородском варианте. Вероятно, новгородский мастер пользовался греческими образцами. Копирование этих миниатюр с каких-то конкретных образцов подтверждается и необычайной близостью их Царским вратам из бывшего собрания Н. П. Лихачева (ил. 166а), видимо созданным по тем же образцам.

Миниатюры второй половины и особенно последней трети XIV в., как и вся живопись этого периода, отличаются сложностью и разнообразием. По своему значению миниатюра приближается к другим видам искусства. Количество лицевых рукописей возрастает. По качеству миниатюры теперь не уступают фреске и иконе, а иногда и превосходят последние. Иллюстрировать рукописи поручают нередко лучшим художникам. Конечно, наряду с произведениями высокого мастерства существуют и заурядные лицевые рукописи с миниатюрами совсем простого письма. Но не они определяют уровень этого искусства.

Сохранившиеся миниатюры второй половины XIV в. представляют собой пеструю картину. Наряду с лицевыми рукописями из Новгорода и Москвы есть рукописи из всевозможных мест, например из Смоленска, Рязани, Владимира-Суздальского края, Пскова, Галича Костромского, Ярославля. Их миниатюры поражают стилистическим разнообразием. Они не имеют ни единства внутреннего осмысления, ни общности манеры письма, столь очевидных до XIV в. Художественная жизнь эпохи была полна исканий. Единый живописный стиль не был найден, среди множества направлений еще не произошло отбора и централизации, со временем внесшей в русское искусство отпечаток стандарта.

Миниатюры этого периода разделяются на ряд стилистических групп, принадлежащих к разным художественным движениям эпохи. Почитание старых русских традиций сочетается с интересом к новшествам, приходящим из иноземных искусств православного круга. Второе явно преобладает. Используются приемы, близкие индивидуальной манере Феофана Грека. Копируются образцы византийские и афонские, южнославянские и молдавские. Наконец, создается особый стиль, который станет национальным русским и ляжет в основу русской живописи XV в. Он исходит отнюдь не только и не столько из владимирско-суздальских традиций, но вырастает из некоторых художественных направлений, существовавших на Руси, особенно в Москве, во второй половине и особенно в конце XIV в.

Как показывают миниатюры, все эти художественные течения существовали одновременно и параллельно в разных центрах, главным же образом — в Москве и Новгороде. Лишь некоторые из них можно наблюдать только в мос-

ковской живописи. При всем конкретном различии между ними есть и некая общность. Это дух поисков, широта контактов с внешним миром, и главное, связь с византийской палеологовской культурой и теми богословскими течениями, которые определяли ее во второй половине XIV в.

Самое широкое направление в русской миниатюре этого периода, представленное наибольшим числом лицевых рукописей, связано с именем и кругом Феофана Грека. Почти все они созданы в Новгороде и в Москве. Новгородские рукописи этого круга — так называемая Псалтирь Грозного (РГБ, Муз. 8662). Погодинский пролог (РНБ, Погод. 59), Типографский пролог (РГАДА, Типогр. 162), Толковая паляя (РНБ, СПб. Дух. Ак. А. I. 119); московские — Евангелие конца XIV — начала XV в. (РГБ, Рогож. 136), Евангелие Чудова монастыря (ГИМ, Чуд. 2), Лествица Иоанна Лествичника первой трети XV в. из коллекции В. А. Десницкого (РГБ). Среди миниатюр этих рукописей есть образцы высокого качества, как, например, в Псалтири Грозного и Рогожском евангелии (Рогож. 136)²⁷, есть и совсем примитивные создания, как в Толковой палее. Большая же часть их исполнена в экспрессивной, небрежной манере, далекой от художественной отточенности, но полной свежести, внутреннего и внешнего движения. Их стиль близок резкому, обобщенному, мало интересующемуся деталями письму фрески. Кажется, что все они выполнены торопливо и внезапно, в момент озарения — они полны вспыхивающего, пронзительного света, столь характерного для новгородских фресок Феофана Грека и его круга. Почти все они написаны широко и темпераментно, несмотря на малый свой размер на рукописном листе, размашистыми красочными слоями и крупными мазками белил.

Многие миниатюры новгородских рукописей второй половины XIV в. близки наиболее экспрессивному типу познепалеологовской живописи, осуществившемуся в византийском искусстве в нескольких разных вариантах. В круг такого искусства входят и фрески Феофана Грека в Новгороде, являющиеся самым оригинальным и одновременно наиболее экстремальным его ответвлением. Были и другие варианты, такие, например, как фрески церкви Успения на Волотовом поле или фрески церкви Федора Стратилата. Мастера новгородских миниатюр явно находились под влиянием каких-то подобных образов.

Всего ближе к фресковому письму последней трети XIV в. стоят миниатюры новгородских рукописей этой группы. Мастера их следуют не столько манере самого Феофана Грека, сколько стилю новгородских стенописей этого времени, например фрескам церковью Успения на Волотовом поле и Федора Стратилата. Лучшими по качеству письма являются миниатюры Псалтири Грозного²⁸ (последняя треть XIV в.). Не раз отмечалось их большое сходство со стенописями Волотова. На одной миниатюре Псалтири изображен царь Давид, на другой — псалмопевец Асаф, со свитками в руках. Каждый из них — Давид в рост, Асаф по пояс — представлен как бы внутри храма, в условно переданном его интерьере. Храмы выглядят не как иллюзорное изображение какой-либо архитектуры, а как плоскость, символизирующая разрез здания и сплошь застланная новгородским тератологическим узорочьем. Характерный средневековый звериный орнамент, состоящий из сплетений фантастических чудовищ, гротескных изображений людей и бесчисленных завязей жутов, отличается в этой рукописи изысканной каллиграфией и великолепным декоративным эффектом.

ил.
211–213
ил. 209
ил.
217, 218
ил.
215–216

ил.
211, 212
213б, в

Светлый, цвета пергамена, с легчайшими киноварными контурами и деликатными желтыми оттенениями, он выделяется на интенсивном темно-голубом фоне подобно белокаменной резьбе на глади церковных стен. Это символическое изображение храма, с куполами и крестами, и это же — идеальное по своим декоративным возможностям оформление листа.

Фигуры Давида и Асафа написаны уверенно, легко и точно, рукой очень опытного мастера. Немногословность живописных средств и точность их выбора выдают руку фрескиста. В миниатюрах ощущается эскизность, но одновременно — полная законченность. Основной художественный прием — асимметрия. Мастер смещает линии лица, вносит в его черты характерную неправильность. Он кладет светлые зеленые и розовые тени непропорционально, но еле заметно и потому неназойливо. Он освещает лицо белильными пятнами свободно, без какой-либо жесткой, симметрической определенности, а не так, как это было раньше, в комниновской и русской художественной системе XII в. Васветления не похожи на резкие движки; мягкостью своей они создают иллюзию скользящих бликов света. Он лишает четкой симметрии и тем самым незыблемой определенности даже контуры фигур, особенно Асафа, рисуя неправильный, зигзагообразный вырез его платья, освещает его хитон как бы случайными пробелами. Красочную поверхность миниатюр, состоящую из голубых и коричневых тонов разных оттенков, мастер делает светлой и активной. Пронизанная светом, переливающаяся под действием его невидимых лучей, она кажется изменчивой и подвижной. Все эти быстрые, скорописные, но точные приемы письма напоминают стиль волоотовских фресок, образам которых очень близки пророки на листах Псалтири Грозного.

Другие новгородские миниатюры этого круга не обладают такой чистой стили и высоким качеством исполнения. Они более грубы, в них нет такой отработанности и завершенности, как в Псалтири Грозного. Письмо их представляет собой использование лишь отдельных черт этого стиля. Все они — не миниатюры во весь лист, обладающие самостоятельным значением и важным местом в рукописи, как в Псалтири Грозного, а небольшие изображения среди текста, поясняющие его. Характерная новгородская рукопись такого типа — *и.*
209а, б Погодинский пролог второй половины XIV в.

Ее миниатюры, изображающие Симеона и мать его Марфу, епископа Дамасского Ананию, святых Косму и Дамиана, пророка Наума, Василия Кесарийского и мученика Трифона, представляют собой маленькие образы святых, помещенные перед их житиями. По своему положению в рукописи, по комментирующей, вторичной своей роли они сходны с клеймами икон. Назначение тех и других — занимательное, литературно-портретное, а не углубленно-созерцательное.

По роли, которую эти миниатюры играют в композиции листа, они также имеют много общего с клеймами икон, хотя и расположены не по краям листа, а среди текста. Место их второстепенно. Первоначально восприятие тех и других сводится к осознанию их декоративной роли в общем построении как иконы, так и рукописной страницы. Листы Погодинского пролога, очень большие, тяжеловесные, богатые разнообразным декором, переполненные текстом, пестрыми заголовками и небольшими «портретами», имеют определенный образ,

характерный для новгородской культуры. В композициях листов этой рукописи все неотделанно и неизысканно, но зато величественно и красочно. Недостаток профессиональности искупается доступностью и искренностью. И уже после восприятия листа в целом начинается осознание расположенных на нем небольших миниатюр, подобно тому как лишь после проникновения во внутренний и художественный смысл всей иконы начинается разглядывание ее клейм. По сравнению с выходными миниатюрами, заполняющими весь лист, исполнение этих миниатюр в тексте такое же второстепенное, как письмо клейм большей части житийных икон по сравнению с их средником.

Живопись миниатюр Погодинского пролога — проста и свободна. В ней очевидно то же наличие фресковых приемов и то же, отдаленно аналогичное стилю Феофана Грека экспрессивное живописное начало, отчасти совпавшее в Новгороде с местной художественной традицией. Миниатюры эти неискусны, в них много случайного; их характерные типы, как и энергичная и небрежная манера письма, ближе всего именно местной традиции. Однако некоторые их особенности имеют сходство со стилем новгородских фрескистов. Подобно последним, мастер этих миниатюр освещает лица резкими, неожиданными белильными бликами, кладет их внезапно и асимметрично, подчеркивая смысловую и художественную значительность. Мастер бросает эти белильные движения по ровному светло-коричневому тельному слою, не имеющему моделировки. Нейтральность этого слоя не нарушена ничем, ни румянами, ни тенями. Ничто не выделяется в письме, кроме вспышек белильных движек, символизирующих свет. Плоть существует только благодаря свету, в ней главенствует не материальность, а озаренность, сама же она передана скупо и условно. Белильные света, блики имеют в этом письме гиперболизированное значение. Именно они решают все — лепят объем, определяют материю и ее форму, создают внутреннюю настроенность. Столь же резко освещены и одежды. Они прописаны широкими пробелами, отнюдь не всегда имеющими стандартную, обязательную для пробелов форму и часто уподобленными вспышкам. В некоторых изображениях Погодинского пролога (Косма и Дамиан) этот феофановский прием использования светов перенят буквально, огрублен, и применение его имеет чисто внешний, подражательный характер. Безусловно, он не осознан здесь в своей сути, восходящей к учению исихастов о Божественном свете. Однако интересно, что отголоски этого живописного направления, базирующегося на определенном богословском учении, очевидны в русской среде.

То же художественное течение одновременно существовало и в Москве. Однако московские миниатюры этого типа менее суровы. Им свойственна большая мягкость в истолковании образа, большая разветвленность и слаженность самой живописной ткани. Но главное в их письме — та же, что в новгородских миниатюрах, динамика живописных средств.

Московская рукопись с лучшими миниатюрами этой группы — Рогожское евангелие конца XIV — начала XV в. (РГБ, Рогож. 136). Однако специфичность этого стиля с наибольшей силой выразилась не в этой рукописи, а в миниатюре Евангелия Чудова монастыря конца XIV в. (ГИМ, Чуд. 2). Миниатюры же Рогожского евангелия обладают большей упорядоченностью, соразмерностью элементов письма, большим спокойствием всего художественного строя.

ил. 217

ил. 218

На миниатюре в евангелии из Чудова монастыря представлены четыре евангелиста, все на одном листе. Такая композиция нехарактерна для миниатюр, но встречается в маленьких иконках типа Четырехчастной из Государственной Третьяковской галереи, создававшихся в Москве в конце XIV в. Впечатление сходства усиливается из-за обводки всего листа по краям двумя цветными рамками, напоминающими лузгу икон.

Письмо чудовской миниатюры — быстрое, взволнованное, в ней все подвижно — и фигуры, и сами живописные средства. Композиции перегружены архитектурными кулисами, помещенными в самых разнообразных ракурсах. Пространство расширяется, предполагает разные точки зрения, приближается к многоплановому. И оно само, и материальный мир воспринимаются с разных сторон и позиций; чувствуется интерес и причастность к ним мастера, его стремление зафиксировать многообразие и текучесть окружающего. Однако подвижность мастер понимает не только как внешнюю изменчивость материальных форм. Он все подчиняет внутренней озаренности, и благодаря ей все как бы одушевляется — предметы и сама красочная ткань с ее легкостью и словно внезапной освещенностью. Лица евангелистов написаны свободно. Они выполнены краской, сочной и густой, положенной живописными пятнами. Мастер не следует определенной многоступенчатой системе наложения красок, он смешивает их, часто — контрастно, сливает зеленые притенения и красные пятна, добивается пластической округлости форм. Эту текучую красочную поверхность он освещает белильными движками, столь же стихийными и быстрыми, как и вся его красочная фактура, столь же резкими и неожиданными, как в новгородской школе. Он избирает совсем особую систему высветлений для одежд, заменяя привычные широкие пробела струящимися белыми линиями, тоненькими, короткими, похожими на мгновенные отблески света. Такие же разбегавшиеся штрихи-света озаряют не только фигуры, но и предметы обстановки, и все пространство. Мастер использует многообразие различных перспектив, сопоставляет их, совершенно не связывая друг с другом. Он словно бросает книги на столы так поспешно, что кажется, будто они могут с них упасть. В раскрытых книгах евангелистов он изображает текст торопливой, неразборчивой скорописью, почти без букв, а лишь одними условными росчерками — случай в древнерусской живописи редкий. Все это делает почерк художника экспансивным, выразительным, хотя и недостаточно точным.

В искусстве этого мастера есть внешнее отдаленное сходство с живописью Феофана Грека. Однако помимо упрощения и огрубления есть и некоторое принципиальное отличие от феофановского стиля, приемы которого сознательно найдены и богословски осмыслены. Манера московского миниатюриста при некоторой зависимости от стилистического направления, связываемого на Руси с Феофаном Греком, представляет собой камерное его претворение, отсвет лишь одной стороны такого искусства. Кроме того, чудовскую миниатюру отличает от произведений Феофана Грека и круга близких ему мастеров в Новгороде специфический отпечаток московского образного и живописного строя. Это заметно в большей мягкости всей художественной системы, в добродушии лиц, в светлой, легкой красочной гамме с обилием голубых, золотисто-охристых и прозрачных лиловых тонов, во множестве частных деталей,

сходных с аналогичными деталями ряда московских миниатюр и икон того же времени. При всей стремительности письма в миниатюрах Чудовского евангелия нет ничего от феофановской или вообще новгородской напряженности. Вместо нее в образах очевиден оттенок чувствительности. Внешняя бурная подвижность сочетается в них с внутренней просветленностью, с более тихим и проникновенным звучанием. По еще скрытой, но все же ощущаемой лиричности их чувствуется, что они современны живописи Андрея Рублева. Это скрещение экспрессивного стиля с совсем противоположной ему рублевской традицией — характерная черта ряда московских произведений, в том числе и миниатюр конца XIV — начала XV в.

Кроме всего описанного круга миниатюр есть современные им лицевые рукописи, вызывающие совсем иные художественные ассоциации. Некоторые из них связаны с греческой художественной традицией, но отнюдь не феофановской. Контакты Руси с византийской культурой были во второй половине XIV в. достаточно широки. Известны иконы, привозившиеся в этот период на Русь из Константинополя, переводы, делавшиеся с греческих рукописей, имена ряда греческих мастеров, работавших на Руси. Распространенные в русской среде греческие живописные образцы были, видимо, разнообразны, ибо русские иконы и миниатюры, восходящие к греческим традициям, весьма различны по своему образному и стилистическому строю. Некоторые из миниатюр этого круга повторяют старые, еще комниновские византийские образцы, другие следуют современным им византийским произведениям позднего XIV в.

Первые из них — иллюстрации к Псалтири 1397 г. (РНБ, ОЛДП, Ф. 6), написанной дьяком Спиридонием в Киеве и украшенной, по всей вероятности, в Москве²⁹. Миниатюры мелкие, свободно разбросанные на полях, точно иллюстрирующие определенные места текста, по типу своему близки византийским миниатюрам последней трети XI в. Мастер, украшавший русскую Псалтирь, усвоил специфичность искусства малых форм, художественный принцип комниновских столичных миниатюр с их подчиненностью тексту и соответствием интимному характеру чтения.

Эти черты не были свойственны русским миниатюрам, всегда имевшим характер самостоятельный, всегда подражавшим большой живописи. По многим деталям письма иллюстрации этой рукописи настолько похожи на комниновские миниатюры позднего XI в., а по композициям, рисункам своим — на византийские лицевые псалтири этого времени, особенно на Балтиморскую (Walters Art Gallery, ms. suppl. 14), что их можно считать списком с какой-либо подобной греческой лицевой Псалтири последней трети XI в. Но в остальном, в понимании образа и в самой живописи, в манере пользоваться краской, в живописном заполнении контуров, сделанных, быть может, по греческим прописям, мастер совершенно самостоятелен; он легко отступает от комниновского образца, переосмысливает греческий оригинал в духе культуры XIV в.

От комниновского протографа, кроме точности контуров и композиционного смысла иллюстраций в целом, он усваивает манеру расчерчивать все одежды золотыми штрихами, частыми, тонкими, делающими фигуры изысканно-декоративными и придающими всему изображению подчеркнuto спиритуалистический характер. От искусства той далекой эпохи перенимает он и цветовую

гамму, светлую, нежную и легкую, с переливами изумрудно-зеленых, синих, розовых красок, с излюбленным и в византийских миниатюрах и здесь лиловым тоном, с ювелирной чистотой, драгоценностью и полной нереальностью всей красочной поверхности, мерцающей под золотой сетью.

Но многое в письме мастера близко живописи конца XIV в. Излюбленный его прием — асимметрия, которая применялась и в ряде русских миниатюр этой эпохи, и во фресках Волотова. Лица маленьких фигурок — живые, очень индивидуальные, напряженные. Выразительность их создана острой асимметричностью рисунка. Красочная лепка лиц — проста и легка. По коричневому тельному тону свободно, бессистемно скользят темно-коричневые тени, подчиняющиеся лишь быстрой, своевольной игре света. Белильные высветления, которые мастер использует отнюдь не всегда, часто обходясь вообще без них, не имеют ничего общего с линейными светлыми или с резкими движениями феофановского типа. Они кладутся живописными пятнами, столь же свободными, как и темно-коричневые тени. Сама красочная фактура — прозрачная, неплотная, совсем не похожая на сложную красочную систему, перенятую миниатюрой из искусства крупных форм. Живописность такого письма иная, чем в русских миниатюрах этого времени, — более легкая и артистичная, строящаяся на незаметности и точности красочных сдвигов. Исполнение этих миниатюр виртуозно по мастерству. Асимметричность и экспрессия ставят их в общую линию развития живописи византийского круга конца XIV в., в том числе и русской. Однако отсутствие в них монументальности и внутренней акцентированности, столь свойственных всегда русской живописи, совпадает с традицией комниновской миниатюры.

Трудно объяснить такое сходство только тем, что этот цикл миниатюр восходит к греческому образцу. Миниатюры эти совершенно индивидуальные. Они созданы мастером большого дарования и нерусского склада. Манера его слишком независима от русской художественной традиции в целом. В его почерке много скользящего скорописания, близкого виртуозному хитроумию и художественной игре, несвойственным русскому искусству, всегда более тяжеловесному и простодушному. Вероятно, автором этих миниатюр был грек, прошедший прекрасную константинопольскую выучку, знавший столичные лицевые манускрипты и, наверное, привезший с собой на Русь какие-то византийские образцы. Возможность этого подтверждается греческими надписями возле многих миниатюр. Комниновские образцы XI в. мастер переосмыслил под углом зрения человека палеологовской культуры.

Миниатюры Псалтири 1397 г., вероятно, нерусские по происхождению, однако созданы в русской среде и адекватны ее вкусу и запросам. В лицевых рукописях конца XIV — начала XV в. есть также миниатюры несомненно русской работы, с художественной системой, ориентированной на современный им византийский палеологовский стиль. Таково, например, изображение Иоанна Златоуста в новгородском Служебнике 1400 г. (ГИМ, Син. 600). Письмо его — детализированное и тонкое, особенно в исполнении лика, построенное на сплавленности, нюансированности, со множеством полутонов, с почти неуловимой перетекающими оттенками красочной поверхности, с переливами мельчайших красочных пятен: зелени в тенях, белил в светлых местах, едва заметных румян. Эта сложнейшая живописная ткань, детально проработанная и слаженная, бы-

ла воспринята русским искусством от палеологовского. Точно так же внутренняя углубленность образа Иоанна Златоуста, внешне замкнутого, сосредоточенного исключительно на созерцании, адекватна характеру позднепалеологовской культуры с ее интересом к богословским исканиям и исихастской практике.

Столь же очевидное сходство с византийской живописью — в миниатюре Спас в силах из Евангелия, созданного дьяконом Зиновием в конце XIV — начале XV в. в Переславле-Залесском (РНБ, Ф. п. I. 21). Миниатюра эта — более высококачественная по исполнению по сравнению с остальными, изображающими четырех евангелистов. Письмо ее многослойное, технически сложное, с внешне скрытыми приемами. В нем есть завершенность и некоторая сухость. Вместо напряженности образа, которая была в русских миниатюрах XIV в., здесь главная тема — сосредоточенность и внутренняя углубленность. Открытость эмоционального состояния сменялась сдержанностью, экспрессия — молчанием. Кажется, что всякий личностный момент устранил, живая открытая живописность стала невозможной, художественная сторона не представляет самостоятельного интереса, так как может отвлечь от главного, мешать осознанию религиозного образа. Все это соответствует византийской позднепалеологовской культуре, с твердостью ее религиозных догматов, и одному из основных направлений византийской живописи второй половины XIV в., с систематичностью и упорядоченностью ее норм.

Письмо миниатюры Спас в силах сближается с иконописным. До сих пор миниатюра ориентировалась на фреску и, как и фреска, отличалась более свободными приемами, чем икона. В позднепалеологовской культуре, к которой принадлежит эта миниатюра, определяющей становится икона, ибо именно она, более чем какой-либо другой вид живописи, предназначена для сосредоточенного молитвенного восприятия, важнейшего момента в исихастской практике. Сама живописная система этой миниатюры многоступенчатая и сложная, однако согласованная. В письме лица коричневый тельный слой сливается с круглящимися, обтекающими форму зелеными тенями, нерезкими, невыделяющимися, но углубляющими объем. В письме этом нет ничего энергичного, ни ярких тонов, ни заметных мазков. Краска не лепит объем, а покрывает его. Поверхность, гладкая и идеальная, не может рассматриваться как художественная ткань, а лишь как оболочка религиозного образа. Она как бы внечувственна, но не инертна, так как ее озаряет свет — главный феномен и богословской, и живописной системы палеологовской исихастской эпохи. Однако в нем нет уже ничего внезапного, нет неожиданных резких вспышек, как это часто было в произведениях XIV в.

Света обозначаются ровными спокойными белильными движениями, лежащими аккуратными параллельными штрихами. Иногда они расходятся схематичным веером. Этот прием типичен для позднепалеологовских икон. Свет не застилает плоть, как в произведениях Феофана Грека, и не является главным, воскрешающим ее началом, как в ряде русских миниатюр позднего XIV в. Он лишь ровно освещает, облагораживает ее, но она может существовать и без света. Эта манера письма встречается в русских миниатюрах редко. Она больше свойственна иконописцам конца XIV в., как византийским, так и русским, особенно московским, во многом перенявшим навыки позднепалеологовской школы.

ил. 223,
225а

Мастера русских миниатюр второй половины XIV — начала XV в. используют, кроме византийских, также и южнославянские образцы. Более того, в отдельных русских рукописях этого времени миниатюры исполнены, возможно, непосредственно южнославянскими мастерами. Наряду с этим существуют миниатюры русской работы, являющиеся копией сербских и македонских образцов. В этот период так называемого второго южнославянского влияния русская культура имеет широкие контакты с балканским славянским миром. Болгарские и сербские воздействия в русской литературе сказываются с конца XIV в. Вместе с ними в связи с переводом южнославянских текстов и переписыванием рукописей начинается сильное южнославянское влияние на русскую письменность, на искусство оформления книги, орнамента и самого письма. Раньше всего южнославянское воздействие сказалось именно в живописи. Первые примеры его прослеживаются по миниатюрам, в изображениях евангелистов Матфея, Марка и Луки в Евангелии ГИМ, Муз. 3651, созданном в Новгороде в последней трети XIV в.³⁰ Евангелисты представлены в редкой иконографической редакции: они изображены как пророки, со свитками в руках.

ил. XV;
171, 172
173а—в

По своему образному и стилистическому характеру эти миниатюры далеки от новгородских. Стройные пропорциональные фигуры евангелистов, склоненные в легких S-образных позах, их напряженные лица нерусского склада, тип их крупных скульптурных голов и лиц с широкими носами, с разметавшимися волосами, с печально-насмешливыми улыбками, придающими им конкретность душевного состояния, их эмоциональность, порывистая, но застывшая, особенности их внешнего облика, психологически глубокого и одновременно чуть манерного, — все это не находит параллелей в русском искусстве XIV в. Единственный памятник, косвенно сходный с миниатюрами Евангелия из Музейского собрания, — роспись Ковалевской церкви в Новгороде, исполненная сербами. Стилю сербской живописи XIV в. близка и манера письма этих миниатюр. Их мастер владеет живописной трактовкой предметов, красочной лепкой форм, построением объемов с помощью цвета. В его письме, особенно в лицах, нет ни одного участка, где был бы положен ровный, чистый цвет. Зеленый санкирь, красные румяна, яркие белильные света и жидкие белильные полутона, выступающие из-за энергичных движек как постепенно гаснущие отсветы от них, втекают друг в друга, составляют сложную переливающуюся красочную поверхность. Края их смешиваются, создавая новые полутона. Краска ложится на пергамен не ровной гладью, а мазками. Подобного переплетения мелких и даже мельчайших красочных мазков в древнерусской живописи никогда не бывало. Руку иноземного мастера выдает и система наложения красок в этих миниатюрах, многоступенчатая, венчающаяся легким, тончайшим, прозрачным слоем белил, благодаря которому в живописи нет тусклых мест. Об особенностях живописной школы Сербии напоминает характер формы, прежде всего конструктивная, с контрастным строением структура лица, с глубокими впадинами и сильно выступающими плоскостями, переданными не светом, а цветowymi пятнами, интенсивность тона которых соответствует степени освещенности. Сербской живописи близка зеленая карнация этих миниатюр, подчеркивание контуров красными штрихами (особенно на руках), нимбы, изображенные в ракурсах, свитки евангелистов, подвешенные на тонких нитях к

рамам. С сербской живописью сближает миниатюры и совершенно особенная, русскому искусству несвойственная черта — сочетание экспрессивности эмоционального состояния с его неожиданной застылостью, живописности фактуры с сухостью письма и жесткостью тонов. Лишь немного в стиле этих миниатюр не согласуется с сербским искусством. Краски их более резки, сочетания тонов контрастнее, колорит более ярк и звучен, чем у сербских мастеров. В некоторых самых общих чертах он сходен с колоритом новгородской живописи — в цветовой насыщенности красок, в открытости и тональной несвязанности цвета. Автор этих миниатюр, очевидно, знал новгородские иконы и отчасти перенял их яркую декоративную цветовую гамму. Однако он заимствовал лишь общий ее принцип. Каждый же из тонов его обладает совсем не новгородской холодной чеканностью оттенка. Колорит его миниатюр по-новгородски ярк, но изысканность и эффектность их цвета мало похожи на более простодушную декоративность новгородской живописи. Эти миниатюры, по всей вероятности, были выполнены сербским мастером, работавшим в Новгороде в последней трети XIV в., как кажется, несколько раньше широкой полосы второго южнославянского влияния в русской культуре.

Другие русские лицевые рукописи, лежащие в сфере второго южнославянского влияния, относятся к концу XIV в. или началу XV в. Таково Евангелие из библиотеки МГУ (МГУ, 2. Вг. 42), вероятно московского происхождения, с изображениями Марка и Луки. За плечами у каждого из евангелистов — небольшая хрупкая фигурка, нашептывающая им что-то на ухо, с развевающимся плащом, будто слетевшая с небес, однако без нимба и без крыльев; это — античное олицетворение Мудрости, а в данном контексте, возможно, образ Софии Премудрости Божией. Пространственные композиции миниатюр, несколько театрализованные позы евангелистов и ангела, сложная многоплановая архитектура, типы лиц близки изображениям в сербской живописи, особенно во фресках Раваницы и Манассии. Письмо миниатюр, технически сложное, многослойное, с зеленым санкирем и обилием зеленых теней, с прозрачным лессировочным слоем по всей поверхности, с большой определенностью как всех форм, так и структурности пробелов, с детальной проработкой красочной фактуры, продуманной цветовой соотношенностью, привязанностью к лиловым и темно-голубым тонам, с выделением пластических архитектурных масс цветовыми тоновыми переходами, а пространственной глубины архитектуры — оттенками, похоже на сербское более, чем на русское. От русской живописи в миниатюру привнесена, однако, мажорность красочной гаммы, интонацию которой определяет сочетание голубца с яркой киноварью. Миниатюры эти с известной долей условности можно было бы принять за сербские, впрочем с поправками на то, что они были созданы в русской среде и поэтому отразили также особенности русской живописи.

Большая часть миниатюр, возникших в сфере второго южнославянского влияния, является работами русских мастеров, использовавших чужеземные образцы. Иногда это прямые подражания сербским созданиям — например, Шукинские листки конца XIV в. с изображениями евангелистов Марка и Луки (ГИМ, Щук. 10а), вырезанные из какой-то новгородской рукописи и представляющие собой непосредственную копию с сербских, по всей вероятности,

ил. 219

ил. 174,
173z

миниатюр Евангелия из Музейского собрания (ГИМ, Муз. 3651). Иногда это русские миниатюры, точный протограф которых установить трудно. Однако по иконографии и стилю очевидно следование русских мастеров южнославянским оригиналам. К этому кругу относится миниатюра провинциальной работы с изображением Василия Кесарийского в Постнических словах Василия Кесарийского конца XIV — начала XV в.³¹ (РНБ, Ф. п. 1. 40), обладающая тяжеловесным, дисгармоничным письмом, имеющим мало общего с русскими традициями, частично сходным с живописью провинциальной Македонии конца XIV в.

ил.
221, 222
226а, б

К этому же периоду относятся четыре прекрасные миниатюры с изображениями евангелистов в Евангелии 1401 г. (РГБ, Рум., 118), созданном, судя по всему, в Москве. Генезис их стиля сложен. Близость византийскому позднепалеологовскому искусству несомненна, и при этом заметны некоторые чисто местные черты. Письмо этих миниатюр очень индивидуально, однако в истоках своих представляет собой сплав различных художественных традиций, существовавших в Москве на рубеже XIV—XV вв., являвшихся выразителями общего позднепалеологовского художественного движения. Не случайно в некоторых московских миниатюрах этого времени, весьма разных по своему образному и стилистическому строю, использованы одинаковые композиции и близкий набор архитектурных форм, например в данном Евангелии 1401 г. и Евангелии Хитрово. Сама возможность такого явления говорит о внутреннем единстве внешне разностильных художественных направлений, в которых нашли выражение общие художественные устремления эпохи. Благодаря этому и могло происходить такое сосуществование стилей, какое было в Москве на рубеже XIV—XV вв.

ил.
224, 225б

Столь же сложная комбинация стилистических истоков — в миниатюрах с изображениями апостолов в Апостоле из Государственного Русского музея (ГРМ, ДР/Гр. 20), созданном в Москве в первой трети XV в. Композиции и архитектурные фоны в них близки миниатюрам молдавского Евангелия 1429 г. из Бодлеанской библиотеки (col. cap. gr. 122). По ряду конкретных приемов письма они сходны с миниатюрами Евангелия начала XV в. из ризницы Троице-Сергиевой лавры (РГБ, Муз. 8655) и с некоторыми миниатюрами Евангелия ок. 1400 г. из Переславля-Залесского (изображения Матфея, Марка и Луки)³². Все они отнюдь не являются копиями с одного оригинала или, тем более, последовательными списками друг с друга. Их сближает лишь общая направленность стиля, существовавшего, по-видимому, в Москве в начале XV в. Три миниатюры с образами евангелистов в Евангелии из Переславля-Залесского (о миниатюре Спас в силах из того же кодекса см. выше) — наименее интересные из них. В письме их заметен лишь отголосок этой манеры и притом только в технических приемах исполнения. Изображения в двух других рукописях (Апостол из ГРМ и Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры) превосходны по мастерству и индивидуально по осмыслению. Они совсем не похожи по своему конкретному художественному почерку. Сходство их скорее в истоках стиля, чем в индивидуальном его воплощении.

Происхождение этого стиля сложно. Византийский позднепалеологовский художественный строй образа и письма сочетается в нем с манерой лирической и проникновенной, близкой позднесербскому искусству, моравской школе. Этот моравский стиль по своей утонченности стоит уже на грани возможной для ви-

зантийской образной системы меры, за пределами которой внеличный византийский художественный строй приобрел бы немислимую для него интимность. Разумеется, этот стиль не был местным сербским явлением. Скорее всего, он был распространен и в константинопольской живописи, тем более что истоки его улавливаются уже в росписях Кахрие Джамии. Возможно, лишь случайно не сохранились столичные произведения конца XIV — начала XV в. такого типа. В раннем XV в. после завоевания Сербии турками стиль моравской школы перешел в искусство Молдавии и Валахии. Из константинопольских, сербских или молдавских источников получила его Москва, сказать трудно. Но несомненным представляется знакомство с ним московских мастеров, а также и то, что он сыграл немалую роль в сложении московского и общерусского стиля XV в. Не случайно образы Андрея Рублева имеют сходство с фресками Каленича. Это не умаляет значения старых владими́ро-суздальских традиций в сложении стиля Рублева и русской живописи XV в., а указывает лишь на разнородность его истоков. Старые русские традиции сочетались в нем с позднепалеологовскими и моравскими. Подобное скрещение различных живописных направлений могло осуществиться именно в Москве, художественная жизнь которой в это время отличалась особым разнообразием. Процесс этот частично освещают миниатюры московских рукописей конца XIV — начала XV в. Взаимопроникновение стилей очевидно в миниатюрах и Апостола из Государственного Русского музея, и Евангелия из ризницы Троице-Сергиевой лавры. При всех их индивидуальных различиях в них всех преобладает позднепалеологовский византийский элемент, но также присутствует художественное начало, связанное с моравской культурой.

Миниатюры с изображениями четырех евангелистов в Евангелии из ризницы Троице-Сергиевой лавры³³ исполнены со сдержанным благородством, с приглушенной камерной интонацией. Они лишены каких-либо особых внешних эффектов. Очарование их — в особой художественной манере, построенной на полутонах. Их художественный строй — сдержанный и тихий. Манера письма их более индивидуальна, чем в какой-либо другой русской рукописи этой эпохи. По своему почерку их письмо не имеет сколько-нибудь точных параллелей в русской живописи. В нем есть особый отпечаток утонченности. Главное в их стиле — линия, штрих. Драпировки одежд дробятся на множество мелких беспокойных складок, не прописанных пробелами, как обычно в древнерусской живописи, а прорисованных тончайшими острыми линиями, то длинными, то короткими, ломкими. Только в отдельных местах мастер использует обычные пробела. Для освещения одежд, как и для передачи пластической формы, он употребляет белила, однако пишет ими не густые пробела, а накладывает поверх красочной поверхности в светлых местах прозрачный, почти лессировочный белильный слой. Эти многочисленные дробные драпировки складываются в изысканный, причудливый строй, по рисунку своему не похожий на систему драпировок в русской живописи этого времени. Подвижность его как бы вызвана внутренней озаренностью. Рисунок иногда приобретает остроту, разбивающую плавное единство округлого контура, получает необычную самостоятельность. В таком подчеркивании, одушевлении линейной системы чувствуется интерес к чисто художественному началу.

ил.
175—180

Колорит этих миниатюр — светлый, многокрасочный и вместе с тем приглушенный, тональный. В письме одежда мастер использует легкие, прозрачные, неяркие тона. В живописи его есть изысканная соотнесенность оттенков. Он любит цветовые рефлексы, следит за едва уловимым просвечиванием тона нижних одежд через верхний красочный слой, накладывает цветные тени, часто моделирующие форму вместо обычных пробелов. Голубой прозрачный цвет овещает зеленые одежды, и такое красочное сочетание удается ему виртуозно. Но этому цветовому решению далеко еще до мягкости русской живописи XV в. Тона, даже их оттенки — холодные, отчетливые, прекрасно выявляющие форму; это — принцип архитектурного византийского искусства, а отнюдь не русского искусства XV в., с его лирической тональной мягченностью. При этом мастер миниатюр использует цвет совсем особенно: он делает одинаковой интенсивность тонов, ослабляет их яркость как бы под действием внутренней освещенности. Самые контрастные и несочетаемые из них, приглушаясь, сближаются. С профессиональным блеском мастер пользуется оригинальными приемами: накладывает на зеленые одежды прозрачные синие тени, употребляет необычный бледно-лиловый цвет (пол в композиции с Марком). Он обрисовывает горки в миниатюре с Иоанном острой дрожащей линией и лишь слегка, в отдельных местах покрывает их уступы прозрачной розовой и голубой красками, а всю остальную светло-желтую их поверхность — легкими белыми лессировками.

Мастер применяет особые приемы для тельного письма. Зеленоватый санкирь он резко отделяет от основного коричневого тона, покрывающего большую часть поверхности лиц, рук, ног. Этот коричневый тельный слой — густой, плотный, почти рельефный. Контрастность санкиря и этого коричневого слоя, заменяющего постепенное вохрение, столь велика, что она одна уже создает отчетливую пластичность форм. Для выявления объема не нужны ни белильные света, ни постепенные плавни. Пластика строится только контрастным выделением и сопоставлением масс, вызывающим иллюзию рельефа. Цветовые соотношения в этом почти не участвуют. Вся красочная поверхность состоит только из коричневых и бледно-зеленых оттенков, скромных, тонально единых. Такая цветовая слаженность близка мягкой, плавной цветовой гармонии московской живописи XV в.

Сдержанность художественного строя этих миниатюр, утонченность их письма, отпечаток особой элегантности сближают художественную манеру этих миниатюр со стилем моравской школы. Близки внешние облики персонажей, их тонкие одухотворенные лица. Близка и манера исполнения лиц, с отчетливо пластическим, но тонально мягким письмом. Необычна индивидуальность художественного почерка мастера: ему присущи оттенки изысканного благородства и вместе с тем напряженность, пронизывающая весь живописный строй, основанная лишь на нюансах и не имеющая обычной для русского искусства внешней выраженности. Этот стиль, характерный и острый, хотя и строящийся на полутонах, был принесен в Москву скорее всего греческими мастерами или был воспринят через привезенные лицевые рукописи. Быть может, наши миниатюры — список с каких-либо таких образцов, сделанный мастером высокого дарования, обладающим большой способностью проникать в смысл ино-

земного искусства. Но некоторые элементы этого стиля — внутреннее согласие всей его структуры, приглушенность красочной гаммы, тональное единство в письме лиц, смягченность обличков и тяготение к гармонии — имеют много общего со стилем московской школы живописи.

Этот русский стиль получил выражение в миниатюрах рубежа XIV—XV вв. в меньшей степени, чем в иконах. Зато миниатюры шире, чем иконы, отразили разнообразие направлений и художественных связей, существовавших в это время в русском искусстве. В миниатюрах этой эпохи проявились лишь отдельные черты совершенно особого русского стиля, возобладавшего в XV в. Во всех рассмотренных случаях они не составляют какого-либо единства и существуют разрозненно,

Из всех русских лицевых рукописей этого периода яснее всего эти черты видны в миниатюрах московского Евангелия-апракос (так называемое Евангелие Хитрово) начала XV в. (РГБ, М. 8657)³⁴, хотя и здесь они еще не определяют собой стиль, а существуют рядом с византийской системой письма. Однако в сравнении с другими русскими миниатюрами того времени в них уже так много специфических особенностей русского образного и художественного строя, что именно они позволяют с определенностью говорить о сложении русского стиля XV в. Поэтому, а также благодаря исключительному художественному качеству этих миниатюр они заняли центральное положение в истории всей русской живописи XIV—XV вв.

На восьми миниатюрах Евангелия Хитрово изображены четыре евангелиста — Иоанн, Матфей, Марк и Лука, и четыре их символа — орел, ангел, лев и телец. Нарядные, красочные, наделенные редким даже для иконописи великолепием, миниатюры эти поражают обилием света, сиянием красок, лучистостью колорита, переливами его голубых, лиловых и золотых оттенков, озаренностью всего своего облика. Вместе с тем в этих миниатюрах есть строгость и идеальная соразмерность. Черты эти, органичные для византийской палеологовской живописи, далеки от русского стиля XV в., полного лиризма, смягчающего византийский классицизм. В самой манере письма этих миниатюр, точно так же, как и в характере образов, сочетаются черты византийские и русские. Первые явны в двух миниатюрах с изображениями Иоанна с Прохором и ангела (ил. 227, 228, 232а). Письмо их отличается особой отточенностью. Главное в нем — совершенно грамотное освоение византийского стиля, а не интуитивное художественное перевоплощение его, каллиграфическая точность, а не обобщенная мягкость форм. И в письме одежд, и в лепке лиц — палеологовская художественная система, четкая, пластическая, с представлением об идеальной гармонии, с осознанием классической правильности мастера. Лики на этих двух миниатюрах — сосредоточенные, спокойные, без какой-либо внутренней импульсивности, столь свойственной образам русской живописи XIV в., но и без проникновенности и задушевности, как в русском искусстве XV в. Их мастер владеет чисто пластической передачей формы, строящейся на сплавленности, перетекании тонов, обходящейся без каких-либо контрастов, яркости; он применяет только нюансы коричневого тона и легчайшие зеленые тени. В такой лепке лиц есть почти скульптурное чувство объема. С такой же точностью византийского стиля написаны и одежды Иоанна, Прохора и ангела. Исполнение их отличается четким, идеально правильным

ил. XVI;
227—232

рисунком. Мастер тщательно прорабатывает все драпировки, сообщая им конструктивную логику. Он предпочитает холодную, изысканную цветовую гамму, чаще всего выбирает излюбленные в византийском искусстве сочетания голубых и лиловых тонов, согласует их легко, с подлинным артистизмом, моделируя лиловые плащи голубыми отсветами и темно-лиловыми тенями. Он достигает тончайших переливов оттенков. В гамме его нет никакой сплавленности, мягкости и теплоты, свойственных русской живописи XV в. Все тона — холодные и определенные, соотношения их отличаются особой элитантностью. Как и структура формы, цветовая гармония близка византийским понятиям.

К палеологовской живописи восходят и формы архитектурных фонов этих миниатюр. В архитектурных композициях заметно стремление к организации пространства. Здания и их детали обладают соразмерностью и уравновешенностью. Пропорции их наделены гармонией. В комбинациях архитектурных форм очевидно стремление расположить их по единообразным законам перспективы. Все строения обладают объемом, массой и пространственностью. По замыслу мастера, архитектурные фоны должны превратиться из декоративных кулис, из отвлеченного обрамления композиции в некое пространственное целое, исполненное напряженности и энергии. Но эта осмысленность, «утилитарность» архитектурных фонов, разумеется, лишь внешняя. Детали их выверены только по отношению друг к другу, но диспропорциональны по отношению ко всей композиции, к действию, происходящему в ней, к внешнему миру. Архитектура эта иллюзорна, конкретна в деталях, но в сущности своей глубоко трансцендентна. Имитация пластической оформленности масс и закономерностей строительных композиций предпочитается передаче каких-либо реалий. Все это близко принципам построения архитектурных фонов в мозаиках и фресках Кахрие Джами.

С особенностями греческого художественного мышления связана также повышенная живописность письма лиц Марка и Луки (*ил. 231б, 232б*) и горок в миниатюре с Иоанном; их необычная индивидуальность нарушает стандартные приемы письма. Лики этих евангелистов буквально слеплены краской, густой и текучей, не подчиняющейся законам постепенной многослойности. Розовые, красные, зеленые и белые мазки, положенные по нижнему слою охр, переплетаются между собой. Все цвета открытые, красочные слои лежат сочным покровом, сочетания их смелы и убедительны. Столь же свободно написан пейзаж в миниатюре с Иоанном. Уступы гор покрыты светлыми яркими красками со множеством оттенков, краски лежат живописными пятнами, похожими на импровизированные мазки — голубые, розовые, лиловые, желтые, пепельно-серые. Но неизвестен конкретный византийский оригинал, к которому восходит это своеобразное письмо. В свободе его и независимости от узкой традиции есть немало общего с характером искусства Феофана Грека. Но в целом его связь с манерой Феофана — лишь опосредованная. В живописи миниатюр Евангелия Хитрово есть лишь одна деталь, напоминающая о приемах Феофана Грека, — белильные света, внезапно озаряющие лица, руки и одежды. Однако в миниатюрах Евангелия Хитрово света не обладают такой остротой и пронзительностью, как у Феофана Грека; они лежат параллельными штрихами и в целом имеют упорядоченный характер. Такой прием, как и некоторые другие особенности

стиля этих миниатюр, были достаточно широко распространены в позднепалеологовской живописи. Трудно сказать, откуда именно воспринял русский автор миниатюр Евангелия Хитрово подобную художественную систему. В. Н. Лазарев считал, что это была мастерская Феофана Грека. Из письма Елифания Премудрого Кириллу Тверскому известно, что Феофан Грек был «книги изограф нарочитый», т. е. работал как миниатюрист. Такой крупный мастер мог иметь учеников и, вполне возможно, руководил мастерской, где создавались лицевые рукописи. Однако в Москве в это время работал не только Феофан Грек, но и другие греческие живописцы, и законы палеологовского стиля здесь были, несомненно, хорошо известны. Об этом свидетельствуют московские иконы и лицевые рукописи. Так или иначе, но несомненно, что художественная манера двух миниатюр Евангелия Хитрово — Иоанна с Прохором и ангела — очень близка палеологовской в классическом ее варианте. Отсюда — светлая и изысканная колористическая гамма, конструктивная четкость понимания форм, обладающих при этом поэтической озаренностью и одухотворенностью.

Кроме византийской основы, в стиле миниатюр Евангелия Хитрово есть много общего с московской живописью XV в. Черты эти особенно заметны в трех последних миниатюрах рукописи, изображающих Матфея, Марка и Луку. У всех них (ил. 231а, б, 232 б) — русские типы лиц с мелкими чертами, с плавным округлым контуром, более смягченные и приветливые, чем строгие греческие лики. Тот же русский акцент присутствует и в более светлой красочной гамме, и в более нежной, даже более мажорной художественной интонации, чем в греческих письмах. Всего ближе образам русского искусства миниатюра с изображением Марка (ил. 230), отличающаяся особой праздничностью и лиричностью. Одежды евангелиста написаны единым большим цветовым пятном, сияющим молочной голубиной. В них нет обычного расчленения на хитон и плащ, они выглядят как одна драпирующая ткань, поэтому смотрятся цельным силуэтом. Контур их более округлый и обобщенный, чем во всех других миниатюрах. Для высветления одежд мастер почти не употребляет пробела, членящие форму крупно и конструктивно. Он моделирует одежды более мягко и незаметно — тонкими темно-голубыми линиями, очерчивающими складки. Белла же он употребляет почти только как полупрозрачный лессировочный слой, сообщающий всей поверхности плавную освещенность. Все это делает поверхность малорасчлененной. Красочные пятна, особенно голубец, теряют ту каллиграфическую отчетливость и графичность, какая была в изображениях Иоанна с Прохором и ангела; краски высветляются, приобретают мягкость и дымчатость. В письме всех лиц (кроме ликов Иоанна и Прохора) применяются широкие зеленые тени. Нейтральностью своей они разрежают строгую скульптурность формы, сообщают всему облику оттенки добродушия. Та же тенденция изменения художественного строя видна в привязанности к округлому единому контуру, к целостному красочному пятну, в отказе от традиционной системы пробелов. Это стремление к общей смягченности, силуэтности, округлости, происходившее за счет снижения конструктивного смысла форм, отличает развитие русского живописного стиля XV в.

О миниатюрах Евангелия Хитрово высказано много различных суждений. Их считали работой и Андрея Рублева, и Феофана Грека с Андреем Рублевым

вместе, и работой некоего русского мастера (возможно, Андрея Рублева, но не обязательно), бывшего учеником некоего византийского художника (возможно, Феофана Грека, но не обязательно). Надо признать, что точно мы этого не знаем и узнать, по-видимому, не можем и что каждая из предложенных гипотез в состоянии обеспечить себя аргументацией, хотя и небольшой.

Автор данной работы считает наиболее вероятным, что все миниатюры Евангелия Хитрово создал Андрей Рублев, в начале XV в., в Москве, до своих работ во Владимире в 1408 г. Облик ангела (ил. 227) на миниатюре Евангелия Хитрово, весьма оригинальный в русском искусстве, очень похож, и типологически, и даже конкретно, на некоторые лики во фресках Успенского собора во Владимире. Столь характерная особенность говорит об избирательном вкусе мастера, является совершенно индивидуальной и обычно не бывает ни унифицированной, ни, наоборот, случайной. Лица всех других евангелистов — не такие острохарактерные, но тоже типично «рублевские», сходные с образами апостолов во фресках Успенского собора. Андрей Рублев, как мы знаем по всем его созданиям, прекрасно владел византийским стилем своего, т. е. позднепалеологовского времени, причем в его наиболее классическом варианте. Кроме того, от русской живописи XIV в., прежде всего в ее московском, но также и средне-русском вариантах (владимирском, суздальском, ростовском), он воспринял, а отчасти и создал тот особый тонкий художественный инструментарий, который, соединившись с приемами палеологовского искусства и несколько видоизменив их, стал душой русской живописи XV в., начиная с ранних его десятилетий. Оба эти свойства определяют все самое важное в миниатюрах Евангелия Хитрово. Прибавим к этому их воистину редкостное, даже феноменальное художественное качество, которому нет равного ни в одной из многочисленных русских рукописей этой эпохи, как среди русских икон нет равных Звенигородскому чину и Троице Андрея Рублева.

В этом обозрении мы останавливаемся не на всех русских лицевых рукописях конца XIV — начала XV в., а лишь на тех, миниатюры которых отражают самое главное в художественном движении эпохи. Мы опускаем целый ряд лицевых рукописей, связанных с Новгородом (Псалтирь второй половины XIV в. — РГБ, Собр. ОИДР. № 167; Слова Григория Богослова конца XIV в. — ГИМ, Син. № 43), Псковом (Евангелие 1409 г. — ГИМ, Син. 71) и Москвой (Постнические слова Василия Великого 1388 г. — ГИМ, Чуд. 10; Евангелие Успенского собора конца XIV — начала XV в. ГИМ, Успен. 4; Евангелие из Андроникова монастыря начала XV в. — ГИМ, Епарх. 436; Морозовское евангелие первой трети XV в. — ГОП, Инв. № 11056)³⁵. Миниатюры каждой из этих рукописей примыкают к какому-либо из разбиравшихся выше живописных течений.

Помимо рассмотренных групп рукописей из Москвы и Новгорода, немалый интерес представляют лицевые рукописи из местных центров; миниатюры их следуют традиционным для местных мастерских навыкам письма. Стиль их, порой достаточно архаичный, интересен именно своим локальным характером. Миниатюры эти часто заполняют пробелы в истории древнерусской живописи, вызванные недостатком точно атрибутированных икон. Среди них — рукописи из Полоцко-Смоленского края (Онежская, или Смоленская, псалтирь 1395 г. —

занского Ольгову монастырю второй половины XIV в. — РГАДА, ф. 281. № 9281/1), из Твери (Мерило праведное — РГБ, Троиц. 15), из Средней Руси (Евангелие XIV в., из собрания Фролова — РНБ, Ф. п. 1. 15; Пролог второй половины XIV в. — ГИМ, Син. № 247), из Ростова (Оршанское евангелие около середины XIII в., с миниатюрами, созданными около середины XIV в. — ЦНБ НАН Украины. ДА. П. 555). Кроме того, существуют провинциальные миниатюры примитивного письма, лежащие вне всяких закономерностей развития стиля (Евангелие из Галича Костромского 1357 г. — ГИМ, Син. 68; миниатюры XIV в., вшитые в ярославское Федоровское евангелие; галицко-волынское Евангелие XIV в. — ИРЛИ, Р. IV. оп. 25. № 30)³⁷.

ил.
233, 234
ил.
169, 170

В XV в. русские миниатюры не обладают таким разнообразием стилей, как в XIV в. Художественная жизнь XV в. хотя и не менее богата, но гораздо более единообразна, чем в XIV в., особенно его последней трети, в период национального подъема, созидательного размаха в искусстве, притока на Русь иностранных мастеров и художественных образцов. В результате широких контактов и взаимопроникновения различных живописных стилей в художественной среде Москвы в начале XV в. создается особый русский стиль, ставший в условиях централизованного государства XV в. национальным, общерусским. Ему подчиняется и письмо миниатюр. По лицевым рукописям можно проследить и общую его эволюцию, и вариации его в различных местных центрах, городах и монастырях. Наибольшие отличия от художественных норм этого стиля и тяготение к местным традициям обнаруживают немногочисленные миниатюры Новгорода (миниатюры XV в., вклеенные в Евангелие XVI в. — РГБ, Рогож. 138; Евангелие инока Закхей 1495 г., созданное в Валаамском монастыре, — БАН, 24. 4. 26). Но и в них заметны не новгородские черты, восходящие к общерусскому, а по происхождению своему — среднерусскому стилю. Так же, как Новгород, долго старается хранить художественное своеобразие Псков³⁸. Но псковские лицевые рукописи XV в. не сохранились, и эволюцию псковского стиля мы можем наблюдать только по иконам.

Русских лицевых рукописей XV в. дошло до нас очень много. Но почти все они относятся к последней трети столетия, к эпохе Дионисия³⁹. Как это ни странно, от первой половины века лицевых рукописей почти не сохранилось, если не считать московские рукописи раннего XV в. — Евангелия Хитрово и Морозова, Апостол из Государственного Русского музея, Успенское евангелие № 4 и Евангелие Андроникова монастыря. Но все они по художественному строю относятся к эпохе рубежа XIV—XV вв. В период Андрея Рублева и его последователей в первой половине XV в. знаменем времени была икона. И все же едва ли создание миниатюр было предано забвению, особенно после блестящего расцвета искусства миниатюры на рубеже XIV—XV вв. Вероятно, этот пробел вызван случайными утратами. О характере и уровне искусства миниатюры середины XV в., т. е. периода между эпохами Рублева и Дионисия, может дать представление пергаменное Евангелие из Исторического музея (ГИМ, Муз. 364⁴⁰). Все остальные многочисленные русские миниатюры этого столетия относятся к промежутку от 70-х гг. XV в. до начала XVI в. Большая часть их происходит из собраний Троице-Сергиевой лавры, Московской духовной академии, Кирилло-Белозерского и Иосифо-Волоколамского монастырей. Но немало их нахо-

ил.
235—239

дится в рукописях бывших частных собраний. Основная часть рукописей создана в Москве и подмосковных монастырях. Но и те, что возникли в отдаленных от Москвы краях, например в Южной Руси — Евангелие из собрания Румянцева (РГБ, Рум. 123) и другие, — чрезвычайно похожи по своей художественной системе на московские произведения.

Почти все миниатюры конца XV в. отличаются хорошим качеством письма. Лучшие из них не уступают знаменитым иконам дионисиевского круга. Эту эпоху можно считать периодом расцвета искусства миниатюры, поднимающегося почти до уровня иконописи. Если миниатюра и уступает несколько иконе по художественному совершенству, то все же не меньше, чем икона, отражает особенности русского стиля XV в., его символический смысл.

Новый облик рукописной книги, тонкая бумага, сменившая толстый глянцевитый пергамен, облегченные пропорции листа, большая, чем раньше, свобода и подвижность почерка соответствуют и образам искусства XV в., и самой живописной его манере, прозрачной и смягченной. Бумага, впитывающая краску, предполагает более хрупкий красочный слой, чем тяжелый блестящий пергамен. Весь облик листа с миниатюрой в рукописи XV в. становится более легким и пропорциональным. Образам этих миниатюр свойственны просветленность и душевная расположенность, которые не проявлялись в византийском искусстве с такой лиричностью и непосредственностью.

Все приемы письма этих миниатюр уже не связаны строго с византийской живописной системой, с ее идеальной построенностью и строгой пропорциональностью. Они подчиняются своим особым законам, выработанным только русской живописью, рассчитанным на создание проникновенной, чуть сентиментальной атмосферы. Мастера-миниатюристы описывают фигуры плавными параболическими контурами, стремятся сохранить целостность линии и красочного пятна, их текучесть и согласие. Они не дробят ткани широкими пробелами, ибо хотят не расчленить форму, а сохранить ее силуэтное единство. Драпировки одежд выявлены легкими и короткими цветными линиями, передающими очертания складок, гораздо менее назойливыми, более незаметными, чем длинные вертикальные пробела, распространенные в русской миниатюре XIV в., более деликатными и осторожными, чем резкие линейные шраффировки, свойственные русскому письму XIII в. Складки одежд переданы столь правильно, что за ними чувствуется форма, очертания тела, но при этом нет ощущения их жесткой конструктивности, обычной в византийском искусстве. Мастера XV в. делают одежды широкими, просторными, как бы наполненными воздухом. Плащи не облагают фигуры, а обволакивают их, сообщают им невесомость и бесплотность. Эти мастера любят светлые, мягкие краски, спокойные тональные переходы, охотно используют голубец и золотистые охры. Их излюбленные красочные гаммы — мажорные и согласованные, без каких-либо контрастов и неожиданностей. Гораздо чаще, чем к локальному открытому цвету, они прибегают к молочной туманности тона, к сочетаниям высветленных полутонов. В их красочных соотношениях есть тихая, сосредоточенная настроенность, рассчитанная на углубленное созерцание. Благодаря обилию сияющего голубца и блестящим белильным лессировкам красочная поверхность лучится светом, причем сдержанность и согласие ее цветовой интонации создает впечатление

не внешнего источника света, а внутреннего излучения, одухотворяющего все формы, всю материю. Мастера этого времени наделяют фигуры вытянутыми пропорциями, сообщающими им легкость, близкую парению. Излюбленные ими русские типы лиц с выражением доброты и прощения, плавный очерк голов восходят еще к образам Андрея Рублева. В лучших миниатюрах конца XV в. письмо лиц строится на тончайших мерных плавях, на едва уловимых перетеканиях теплых коричневых и светлейших дымчатых зеленых оттенков. Красные румян мастера избегают, не желая нарушить резкой вспышкой нежную, прозрачную тональную гармонию. Краска не лепит объем, а лишь обтекает его. В письме этом нет ни малейшей обнаженности цвета, никакой экспрессии мазка, никакого раскрытия приемов мастерства. Письмо, строящееся на чистых плавях, до сих пор никогда не применялось в миниатюрах. Эта иконописная манера очень сложна для миниатюр, так как небольшую красочную поверхность трудно наполнить постепенными нюансами оттенков одного тона. В XV в. во всех русских миниатюрах хорошего письма употребляются плавя.

Один из самых хитроумных приемов византийской живописной системы, плавь призвана скрыть художественную форму, спрятать процесс ее создания, могущий отвлечь от чистого духовного созерцания. Плавя, столь излюбленные в русской иконописи и миниатюре XV в., часто использовались в комниновском искусстве. Однако в византийской живописи всегда действовал классический закон пластического художественного мышления, и плавя не затушевывали в ней форму, крепость и очевидность конструкции. В русской живописи XV в. плавь доведена до такой утонченности, что само письмо, строящееся на сотнях ювелирных сливающихся нюансов, становится незаметным. Ясный конструктивный смысл формы теперь менее важен, чем спиритуалистическое, нечувственное ее восприятие. Сплавленное письмо, мягкое и вместе с тем скрытое, соответствовало общей направленности искусства этого времени с его лиризмом, с одной стороны, и стремлением к молитвенному углублению — с другой.

Архитектурные фоны в миниатюрах XV в. значительно отличаются от архитектурных композиций рубежа XIV—XV вв. В них утрачивается идеальная соразмерность, соотносительность с общей композицией миниатюры и отдельных форм друг с другом, стремление к организации пространства. Архитектурные фоны, совершенно бесплотные, невесомые, имеют уже только декоративное назначение. Формы их не обладают тяжестью и плотностью, а соотношения этих форм — какой-либо реальностью. Они строятся по законам плоскости и ровно закрашиваются. В миниатюру такие архитектурные кулисы перенесены из иконописи XV в., где развитие их подчинено декоративной логике иконостаса. Они приобретают, по сравнению с фоновыми постройками XIV в., новый характер, красочный и декоративный, с одной стороны, фантастический, нематериальный, усиливающий одухотворенность композиции — с другой.

Все эти стилистические черты русских миниатюр XV в. создают совсем не аскетическую художественную интонацию. Такие их особенности, как всеохватывающие плавные линии, согласие цветовой гаммы, дымчатость красок, добродушный тип лиц с выражением кротости и сочувствия, подчиняются единому внутреннему смыслу, служат выражению специфического для русского искусства того времени духа общности и приветливости. Русские миниатюры XV в.,

наряду с иконами, отразили особую духовную атмосферу, существовавшую на Руси преимущественно в монастырях с конца XIV и в течение XV в., созданную под влиянием идей Сергия Радонежского и впоследствии Нила Сорского, атмосферу, полную чистых, наивно-патриархальных мыслей о нравственном совершенстве и духовном равенстве, атмосферу, простотой, утопической идеальностью близкую настроениям первохристианской общины.

Вместе с тем общий характер этого стиля, такие его черты, как замкнутость контуров, внутреннее свечение красок, постепенность плавей, отсутствие возможности конкретных ассоциаций, отвлекавших бы от чистого духовного сосредоточения, соответствуют той спокойной созерцательности, которая присуща православию.

Живопись XV в. представляет собой самый своеобразный этап в развитии русского искусства. Это был период расцвета национального русского стиля, самостоятельного по отношению к искусству восточнохристианского мира. Многочисленные древнерусские миниатюры XV в. отразили этот стиль со столь же высоким художественным совершенством, как и иконопись. Последняя треть XV в. — и завершение развития этого стиля, и начало упадка его. Уже в конце XV в. он стал терять свою внутреннюю содержательность, приобретать сухость. Миниатюры достаточно полно отражают этот процесс. Рядом с образами, полными проникновенной мягкой душевности, как, например, изображения евангелистов в евангелиях последней трети XV в. (РГБ, МДА. 1); РНБ, Кир.-Бел. 44/49), пророков в знаменитой Книге пророков (РГБ, МДА. 20), украшенной, возможно, самим Дионисием, в Словах Григория Богослова из Троице-Сергиева монастыря (Троиц. 137), есть немало миниатюр конца XV и начала XVI в., свидетельствующих о начале упадка этого живописного направления (Евангелие — РНБ, Qn. I. 19; Апостол — РГБ, Иос.-Вол. 79; Евангелие — РГБ, МДА. 2; Лествица Иоанна Лествичника — РГБ, Троиц. 162; и др.). В начале XVI в. этот стиль почти утрачивает внутренний символический смысл, но утончает внешние приемы до каллиграфической рафинированности. В нем нет уже ни мягкой задушевности, ни глубокой духовности; осталась лишь изысканная оболочка некогда очень серьезного образа. Тенденция к этому очевидна уже в миниатюрах Евангелия 1507 г. (РНБ, Погод. 133), созданных Феодосием, сыном знаменитого мастера XV в. Дионисия⁴¹. Эти миниатюры, полные внешнего художественного блеска, откровенной орнаментальности и почти ювелирного узора, уже лишены классической меры. Они знаменуют собой начало одного из путей развития русской миниатюры в XVI в.

Русские миниатюры XVI в. представляют собой достаточно пеструю картину. Но, несмотря на их разнообразие, очевидно, что в целом русская миниатюра в XVI в. пошла по пути большей внешней эффектной выразительности. Тот же процесс характерен и для русской иконописи. Однако в последней еще долго сохранялись отголоски живописи дионисиевского времени, в то время как в миниатюре рубеж XV—XVI вв. был резкой переломной эпохой.

ил. 235,
239а

ил. 236,
239б

ил. 237,
239в

ил. 238

ил. 240

Примечания

1. Поскольку работа носит обзорный характер, в библиографии приведены в основном справочные издания. В дальнейшем автор ссылается на некоторые старые работы, а также труды последнего времени (до 1983 г.), содержащие наиболее полное указание литературы.

Арсений, иеромонах. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1878. Ч. 1–2; 1879. Ч. 3; *Бельчиков Я. Ф., Безуглов Ю. К., Рождественский Н. П.* Справочник-указатель печатных описаний славяно-русских рукописей. М.; Л., 1963; *Викторов А. Е.* Описи рукописных собраний в книгохранилищах северной России. СПб., 1890; *Востоков А. Х.* Описание русских и славянских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842; *Горский А. В., Невоструев К. И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. М., 1855–1869. Т. 1–5; *Гранстрем Е. Э.* Описание русских и славянских пергаментных рукописей // Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1953; *Иосиф*, иеромонах. Опись рукописей, перенесенных из библиотеки Иосифова монастыря в библиотеку Московской Духовной академии. М., 1882; Исторический очерк и обзор фондов Рукописного отдела Библиотеки Академии наук. М.; Л., 1958; *Конюхова Э. И.* Славяно-русские рукописи XIII–XVII вв. Научной библиотеки им. А. М. Горького МГУ (описание). М., 1964; *Калайдович К. Ф., Строев П. М.* Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф. А. Толстого. М., 1825; 1-е прибавление. СПб., 1825; 2-е прибавление. М., 1827; *Кудрявцев И. М., Невалин Ю. А., Тихомиров Н. Б. и др.* Собрание Рогожского кладбища. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина (хранится в отделе рукописей); *Курпирьянов И. К.* Обзорные пергаментные рукописей Новгородской Софийской библиотеки. СПб., 1857; *Леонид [Кавелин]*, архимандрит. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. М., 1881; *Он же.* Сведения о славянских рукописях, поступивших из книгохранилища св. Троицкой Сергиевой лавры в библиотеку Троицкой духовной семинарии в 1747 г. (ныне хранящихся в библиотеке Московской Духовной академии). М., 1887. Вып. 1–2; *Он же.* Систематическое описание славяно-русских рукописей собрания графа А. С. Уварова. М., 1893–1894. Ч. 1–4; *Лопарев Х. М.* Описание рукописей Общества любителей древней письменности. СПб., 1892–1899. Т. 1–3; *Лукьянов В. В.* Краткое описание коллекции рукописей Ярославского областного краеведческого музея // Краеведческие записки. Ярославль, 1958. Вып. 3; *Олсуфьев Ю. А.* Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921; *Орлов А. С.* Библиотека Московской Синодальной типографии. М., 1896. Ч. 1. Вып. 1; *Петров Н. И.* Описание рукописей Церковно-археологического музея при Киевской Духовной академии. Киев, 1875. Вып. 1; 1877. Вып. 2; 1879. Вып. 3; *Покровский А. А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обзорные пергаментных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды XV археологического съезда в Новгороде. М., 1916. Т. 2; *Попов А.* Описание рукописей и каталог книг церковной печати библиотеки А. И. Хлудова. М., 1872; *Порфирьев И. Я., Вадковский А. В., Красносельцев Н. Ф.* Описание рукописей Соловецкого монастыря, находящихся в библиотеке Казанской Духовной академии. Казань, 1881–1896. Ч. 1–3; *Протасьева Т. Н.* Описание рукописей Синодального собрания (не вошедших в описание А. В. Горского и К. И. Невоструева). М., 1970. Ч. 1; *Срезневский В. И., Покровский Ф. И.* Описание Рукописного отделения Биб-

лиотеки имп. Академии наук. СПб., 1910. Т. 1; 1915. Т. 2; Л., 1930. Т. 3; *Строев П. М.* Библиотека имп. Московского общества истории и древностей российских. М., 1845; *Тихомиров Н. Б.* Каталог русских и славянских пергаментных рукописей XI—XIII вв. (Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина) // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1962. Ч. 1. Вып. 25; 1965. Ч. 2. Вып. 27; 1968. Ч. 3. Вып. 30; *Ухова Т. Б.* Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской Духовной академии // Записки Отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В. И. Ленина. М., 1960. Вып. 22; *Шумилова В. Н.* Государственное древлехранилище хартий и рукописей. М., 1971; *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н.* Сокровища древней письменности и старой печати (обзор рукописей русских, славянских, греческих, а также книг старой печати Гос. Исторического музея). М., 1958; *Щепкина М. В., Протасьева Т. Н., Костюхина Л. М., Голышенко В. С.* Описание пергаментных рукописей Гос. Исторического музея. Ч. 1: Русские рукописи // Археологический ежегодник за 1964 г. М., 1965. С. 135—234.

- Некоторые общие работы (даны в хронологическом порядке): *Волков Я. В.* Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков. СПб., 1897; *Стасов В. В.* Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских. СПб., 1904; *Щепкин В. Н.* Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Труды XI археологического съезда в Киеве. М., 1902. Т. 2. Отд. 2. С. 183—208; *Успенский А. И.* История древнерусской живописи. М., 1906; *Симони П.* К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении // Материалы для истории книжного дела и иконописи, извлеченные из русских и сербских рукописей и других источников XV—XVIII столетий. СПб., 1906. Вып. 1; *Соболевский А. И.* Несколько слов о лицевых рукописях // ИОРЯС имп. АН СПб., 1908. Т. 13. Кн. 1. С. 95—98; *Буслаев Ф. И.* Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до XVI века // *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусств. СПб., 1910. Т. 2. С. 199—217; О древнерусской книге (К выставке «Древнерусская книга» Сергиевского историко-художественного музея). Сергиев, 1921; *Щепкин В. Н.* Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода // *Slavia*. Прага, 1928; *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929; *Владимиров М., Георгиевский Г.* Древнерусские миниатюры. М.; Л., 1933; *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937; *Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944; *Свирин А. Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950; *Дмитриев Ю. Н.* Рецензия на книгу А. Н. Свирина «Древнерусская миниатюра» // Советская книга. 1951. № 9. С. 108—113; История русского искусства / Под ред. И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1953. Т. 1. С. 224—231, 314—316, 326—328, 477—478; 1954. Т. 2. С. 114—115, 134—135, 226—230, 284—296, 367—368, 372—373; 1955. Т. 3. С. 12—13, 18, 28—30, 36—42, 72, 87—94, 536—538; *Свирин А. Н.* Искусство книги древней Руси. М., 1964; *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965; *Вздорнов Г. И.* Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22; *Ророва О.* Les miniatures gusses du XI^e au XV^e siècle. London, 1975; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV века. М., 1980.
2. *Щепкин В. Н.* Миниатюра в русском искусстве дотатарского периода. Прага, 1928. С. 742—757; *Сычев Н. И.* Искусство средневековой Руси // История искусств всех времен и народов. Л., 1929. Вып. 4. С. 205—207; *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси // История русского искусства / Под ред.

- И. Э. Грабаря, В. С. Кеменова, В. Н. Лазарева. М., 1953. Т. 1. С. 224—231; *Сви-рин А. Н.* Искусство книги древней Руси. М., 1964. С. 51—60; *Иванова-Мавродинова В. И.* За украсата на ръкописите от преславската книжовна школа // Преслав. Сб. 1. София, 1968. С. 80—120; *Подобедова О. И.* Русские иллюстрированные рукописи начальной поры в их зарубежных связях // Славянские культуры и Балканы. София, 1978. Т. 1. С. 206—219, особенно с. 217. Там же литература вопроса.
3. Орнаментика русских рукописей XI—XVII вв. (по материалам собрания Отдела рукописей Гос. Исторического музея) // Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1974. Сб. 2. С. 198—239. С. 198—204 — обзор литературы.
4. *Стасов В. В.* Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884; *Гуцин А. С.* Древнерусский звериный орнамент (тезисы диссертации). Л., 1918; *Некрасов А. И.* Очерки по истории славянского орнамента. СПб., 1919; *Grabar A.* Recherches sur influences orientales dans l'art Balkanique. Paris, 1928; *Strzygowski.* Die Altoslavische Kunst, ein Versuch ihres Nachweises. Augsburg, 1929; *Born W.* Das Tiergeflecht in der Nordrussischen Buchmalerei // Seminarium Kondakovianum. Praha, 1932. Т. 5. С. 63—98; 1933. Т. 6. С. 48—108; 1934. Т. 7. С. 76 и сл.; *Гуцин А. С.* Памятники художественного ремесла древней Руси X—XIII вв. Л., 1936; *Рыбаков Б. А.* Ремесло древней Руси. М., 1948; *Moštin V.* Ornament južnoslovenskih rukopisa XI—XIII veka // Radovi naučnog društva Bosne i Hercegovine, kraj VII. Odeljenje istorijsko-filoloških nauka, kn. 3. Sarajevo, 1957. С. 5—79; *Tuulse A.* Skandinawia romaniska. Warszawa, 1970. С. 244—245; *Рыбаков Б. А.* Русское прикладное искусство X—XIII вв. Л., 1971. С. 10—16; *Шаскольский И. П.* Норманская теория в современной буржуазной науке. М.; Л., 1965. С. 99—100; *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад (XI—XV вв.) // *Лазарев В. Н.* Византийское и древнерусское искусство. М., 1978. С. 227—296 (особенно с. 274—276).
5. Остромирово евангелие 1056—57 г. с приложением греческого текста евангелий с грамматическими объяснениями, изд. А. Бостоновым. СПб., 1843; Остромирово евангелие 1056—57 г., хранящееся в имп. Публичной библиотеке, иждивением петербургского купца Ильи Савиннова. СПб., 1883 (СПб., 1889. 2-е изд.); *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура Киевской Руси. С. 226; *Стасов В. В.* О миниатюрах Остромирова евангелия // *Стасов В. В.* Собр. соч. СПб., 1894. Т. 2. С. 127—135; *Розов Н. Н.* Остромирово евангелие в Публичной библиотеке (150 лет хранения и изучения) // Труды Гос. Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Л., 1956. № 5(8). С. 9—32; *Свириин А. Н.* Остромирово евангелие как памятник искусства // Там же. С. 47—55; *Michaelis H.* Dictament Dei // Forschungen und Fortschritte. Berlin, 1958. № 32. S. 309—311; *Смирнова Э. С.* Древнейший памятник русского книжного искусства // Искусство книги. М., 1961. № 2. С. 213—222; *Свириин А. Н.* Искусство книги древней Руси... С. 53—56. *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад... С. 268; *Подобедова О. И.* Русские иллюстрированные рукописи... С. 214—219.
6. Изборник великого князя Святослава Ярославича 1073 года. СПб., 1880; *Кондаков Н. П.* Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века. СПб., 1906; *Айналов Д. В.* К истории древнерусской литературы. Эпизод сношений Киева с Западной Европой // ТОДРЛ. М.; Л., 1936. Т. 3. С. 9—10; *Лазарев В. Н.* Живопись Киевской Руси... С. 228; *Свириин А. Н.* Искусство книги древней Руси... С. 62—63; *Иванова-Мавродинова В. И.* За украсата на ръкописите... С. 84—98; *Подобедова О. И.* Изборник Святослава как тип книги // Изборник Святослава 1073 г. М., 1977 (там же литература вопроса).

7. *Бобринский А. А.* Киевские миниатюры XI в. и портрет князя Ярополка Изяславича в псалтири Экберта, архиепископа Трирского // Записки имп. Русского археологического общества. СПб., 1901. Т. 12. Вып. 1–2. С. 351–371; *Sauerland H., Haseloff A.* Der Psalter Egberts von Trier in Cividale. Trier, 1901; *Северьянов С. И.* Codex Gertrudianus // Сборник ОРЯС. Пг., 1922. № 4. С. 1–40; *Marioni, Mutinelli C.* Guida storica-artistica di Cividale Udine, 1958. P. 424; *Лазарев В. Н.* Искусство средневековой Руси и Запад... С. 268–269 (там же литература).
8. *Попова О. С.* К вопросу о связях древнерусского, византийского и романского искусства XI — начала XII вв. // II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977.
9. *Симони П.* Мстиславово евангелие. СПб., 1904; *Свирич А. Н.* Древнерусская миниатюра... С. 31–32; *Он же.* Искусство книги древней Руси... С. 62–63; *Попова О. С.* К вопросу о связях...
10. *Вздорнов Г. И.* Миниатюра из Евангелия попа Домки и черты восточнохристианского искусства в новгородской живописи XI–XII веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 201–222.
11. *Воронин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 314–316.
12. *Долгов С. О.* Описание евангелия XIII века, принадлежащего ярославскому архиерейскому дому // Труды VII археологического съезда в Ярославле. Ярославль, 1882. Т. 3. С. 52–57; *Соболевский А. И.* Остатки библиотеки XIII века // Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб., 1910. С. 205–207; *Свирич А. Н.* Искусство книги в древней Руси... С. 67–68; *Вздорнов Г. И.* Малоизвестные лицевые рукописи Владимиро-Суздальской Руси XII–XIII вв. // Советская археология. 1965. № 4. С. 168–185; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в древней Руси... С. 22–32.
13. *Михайлов А. В.* К вопросу об Учительном евангелии Константина, епископа Болгарского // Древности. Труды Славянской комиссии имп. Московского археологического общества. М., 1895. Т. 1; *Гольищенко В. С.* К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII–XIII веков // Проблемы источниковедения. М., 1959. Вып. 7. С. 391–415.
14. *Попова О. С.* Галицко-волынские миниатюры раннего XIII в. (к вопросу о взаимоотношении русского и византийского искусства) // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 283–315.
15. *Попова О. С.* Новгородская рукопись 1270 г. // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. М., 1962. Вып. 25. С. 184–219.
16. *Вздорнов Г. И.* Лобковский Пролог и другие памятники письменности и живописи Великого Новгорода // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972. С. 255–269.
17. *Денике Б. Л.* Миниатюры рукописей Соловецкой библиотеки // Казанский библиофил. Казань, 1921. № 2. С. 24–31.
18. *Амфилохий,* архимандрит. О славянской псалтири XIII–XIV вв. в библиотеке А. И. Хлудова // Древности. Труды Московского археологического общества. Т. 3. Вып. 1. М., 1870. С. 1–28; *Он же.* Древнеславянская Псалтирь Симоновская до 1280 г. М., 1881. Т. 1–4.
19. *Айналов Д. В.* Миниатюры древнейших русских рукописей в музее Троице-Сергиевской лавры и на ее выставке // Краткий отчет о деятельности Об-

- щества древней письменности и искусства за 1917–1923 годы. Л., 1925. Т. 11–35; *Он же*. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола // ТОДРЛ. Л., 1935. Т. 3. С. 13–21; *Протасов Н. Д.* Черты староболгарской одежды в славянской миниатюре // Труды секции археологии Института археологии и искусствоведения. РАНИОН. Вып. 3. М., 1929. С. 87–95; *Вздорнов Г. И.* Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола // Византийский временник. М., 1969. Т. 30. С. 205–225; *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965. С. 11–48.
20. *Никифоров А.* Соловецкий служебник XIII века // Казанский библиофил. Казань, 1921. № 2. С. 31–44.
 21. *Свенцицкий И.* Лаврашевское евангелие начала XIV века // ИОРЯС. СПб., 1913. Т. 18. Кн. 1. С. 207–228; *Molé M. V.* Les miniatures de l'Évangélaire de Lavrachev // L'art byzantin chez les Slaves: Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskii. Paris, 1932. P. 421–437.
 22. *Бугославский Г. Г.* Рукописное пергаментное Евангелие апракос Антониева-Сийского монастыря 1339 г. // Архангельские епархиальные ведомости. Архангельск, 1902. № 23. С. 812–827; № 24. С. 844–863; *Сибирцев И.* Рукописное Сийское евангелие 1339 г. Уфа, 1913; *Вздорнов Г. И.* Из истории искусства русской рукописной книги XIV века // Древнерусское искусство. Рукописная книга. [Сб. 1]. М., 1972. С. 140–171; *Он же*. Искусство книги в древней Руси... С. 67–74.
 23. *Некрасов А. И.* Возникновение московского искусства. М., 1929; *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в древней Руси... С. 32–36.
 24. *Лопова О. С.* Новгородская миниатюра раннего XIV в. и ее связь с палеологовским искусством // Древнерусское искусство. Рукописная книга. [Сб. 1]. М., 1972. С. 105–139.
 25. *Срезневский И. И.* Сказания о святых Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века. СПб., 1860; *Айналов Д. В.* Миниатюры «Сказания о св. Борисе и Глебе» Сильвестровского сборника // ИОРЯС. СПб., 1910. Кн. 3. С. 1–128; *Арциховский А. В.* Древнерусские миниатюры как исторический источник. М., 1944. С. 157–176.
 26. *Лопова О. С.* Новгородские миниатюры второй четверти XIV в. // Древнерусское искусство. Рукописная книга. Сб. 2. М., 1974. С. 70–99.
 27. *Ророва О.* Les miniatures russes... Pl. 44–46.
 28. *Лазарев В. Н.* Феофан Грек и его школа. М., 1961. С. 67.
 29. *Амфилохий*, архимандрит. О миниатюрах в псалтирях // Чтения в Обществе любителей духовного просвещения. 1880, март. Приложения. С. 193–210; Псалтырь 1397 года, написанная московским дьяконом Спиридоном в Киеве. СПб., 1890; Пятидесятилетие Румянцевского музея в Москве, 1862–1919 годы. М., 1913; *Розов Н. Н.* О генеалогии русских лицевых псалтирей XIV–XVI веков // Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств XIV–XVI веков. М., 1970. С. 226–257; *Он же*. Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири // ТОДРЛ. М.; Л., 1966. Т. 22. С. 65–82; *Вздорнов Г. И.* Исследование о Киевской псалтири. Киевская псалтирь. М., 1978.
 30. *Лопова О. С.* Новгородские миниатюры и второе южнославянское влияние // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. М., 1968. С. 179–200.
 31. *Ророва О.* Les miniatures russes... Pl. 58.
 32. *Вздорнов Г. И.* Искусство книги в древней Руси... С. 116–118.

33. *Попова О. С.* Миниатюры московского Евангелия начала XV в. // Памятники культуры, новые открытия. Ежегодник, 1977. М., 1977. С. 206–214.
34. О древнерусской книге (к выставке «Древнерусская книга» Сергиевского историко-художественного музея). Сергиев, 1921; *Ainalov D.* Trois manuscrits du XIV^e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev // L'art byzantin chez les Slaves: Deuxième recueil dédié à la mémoire de Théodore Ouspenskiy. Paris, 1932. P. 244–252; *Лихачев Н. П.* Материалы для истории русского иконописания. СПб., 1906. Т. 1. Табл. СССХІХ–СССХХ; *Лазарев В. Н.* Живопись и скульптура великокняжеской Москвы // История русского искусства. М., 1955. Т. 3. С. 88–94; *Лазарев В. Н.* Андрей Рублев и его школа. М., 1966.
35. *Постникова-Лосева М. М., Протасьева Т. Н.* Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. С. 133–172; *Ухова Т., Писарская Л.* Лицевая рукопись Успенского собора. Евангелие начала XV века из Успенского собора Московского Кремля. Л., 1969.
36. *Бугославский Г. Г.* Замечательный памятник древней Смоленской письменности XIV века и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания // Древности. Труды Московского археологического общества. М., 1906. Т. 21. Вып. 1. С. 77–88.
37. *Жуковская Л. П.* Пергаменная рукопись XIV века из собрания Пушкинского дома (новое приобретение) // ТОДРЛ. Л., 1968. Т. 23. С. 305–311.
38. *Покровский Л. А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие. Обозрение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ // Труды XV археологического съезда в Новгороде. М., 1916. Т. 2; *Бетин Л. В.* Псковские миниатюры 1463 года и некоторые проблемы псковской живописи середины XV века // Древнерусское искусство. Рукописная книга. [Сб. 1]. М., 1972.
39. *Попов Г. В.* Дионисий и московские миниатюры (иллюстрации Лествицы в рукописи Герасима Замыцкого — памятник белозерского периода деятельности артели художника // Древнерусское искусство. Рукописная книга. [Сб. 1]. М., 1972. С. 256–285.
40. *Попов Г. В.* Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI веков. М., 1975 (там же литература).
41. *Бычков А. Ф.* Заставки и миниатюры Четвероевангелия 1507 года. СПб., 1880–1881; *Попов Г. В.* Дионисий и Московская миниатюра // Древнерусское искусство. Рукописная книга. [Сб. 1]. С. 256–285 (там же — литература вопроса).

Указатель рукописей*

Греческие рукописи

АФИНЫ

Национальная библиотека

- cod. 56 (около середины X в.) — 15
cod. 57 (вторая половина XI в.) — 26 (65),
29, 38, 40, 43 (23), 44 (52)
cod. 59 (вторая половина X в.) — 15, 16
cod. 60 (вторая половина XI в.) — 15
cod. 67 (начало XI в.) — 15
cod. 68 (начало XII в.) — 43 (27)
cod. 75 (около середины XIV в.) — 55, 227 (21)
cod. 77 (15) (начало XIII в.) — 202 (28)
cod. 91 (начало XI в.) — 15
cod. 93 (вторая половина XII в.) — 142 (5),
143 (9)
cod. 118 (XIII в.) — 144 (15), 148 (29)
cod. 240 (начало XI в.) — 15
cod. 263 (991 г.) — 15
cod. 414 (начало XI в.) — 15
cod. 455 (начало XI в.) — 15
cod. 2209 (1018 г.) — 15
cod. 2645 (вторая половина XI в.) — 43 (27)

Коллекция П. Канеллопулоса

- лист из Нового Завета (1333 г.) — 143 (9)

АФОН

Монастырь Ватопед

- cod. 16 (1340–1341 гг.) — 76, 81–83
cod. 608 (начало XIII в.) — 150 (35)
cod. 949 (948 г.) — 14

Монастырь Дионисиос

- cod. 2 (X в.) — 177 (33)
cod. 4 (первая треть XIII в.) — 151
cod. 20 (конец XI — начало XII в.) — 39
cod. 61 (конец XI в.) — 38, 39
cod. 70 (955 г.) — 14
cod. 587 (вторая половина XI в.) — 38, 39,
43 (35)
cod. 588 (вторая половина X в.) — 15, 16,
18, 20

Монастырь Ивирон

- cod. 5 (конец XIII в.) — 187, 189, 192
cod. 46 (1007 г.) — 15
cod. 55 (первая треть XIII в.) — 151
cod. 70 (954 г.) — 14

Монастырь Лавра св. Афанасия

- cod. 23 (конец VIII — первая
половина IX в.) — 176 (26)
cod. 70 (984 г.) — 15
cod. 86 (X в.) — 15, 177 (33)
cod. A.46 (1333 г.) — 55, 76, 81, 228 (21)
cod. A.76 (30–40-е гг. XIV в.) — 82,
227 (20)

БАЛТИМОР

Уолтерс Арт Гэлери

- ms. 530c (середина XIV в.) — 227 (20)
ms. 531 (около середины XIV в.) — 227 (21)
ms. suppl. 14 (конец XI в.) — 287

БЕРЛИН

Прусская Государственная библиотека

- cod. gr. qu. 66 (первая половина XIII в.) —
150 (35), 151, 202 (28)
cod. Phillipps. 1538 (середина X в.) — 15, 16

ВАШИНГТОН

Домбартон Окс

- ms. 3 (1084 г.) — 34, 39

ВЕНЕЦИЯ

Библиотека Марциана

- cod. gr. 17 (около 1020 г.) — 15

ВЕНА

Австрийская Национальная библиотека

- suppl. gr. 52 (третья четверть XII в.) — 202 (28)
suppl. gr. 164 (1109 г.) — 202 (28)
theol. gr. 240 (конец X в.) — 176 (29), 247 (12)

* Указатель составил Ю. А. Казачков.

- theol. gr. 154 (середина (?) или вторая половина XI в.) — 39
 theol. gr. 300 (вторая четверть XIV в.) — 55,
 73—86, 99, 202 (24), 227 (20), 228 (22),
 247 (24)

ГРОТТАФЕРРАТА*Библиотека*

- A.6.II (XIV в.) — 227 (21)

КЕМБРИДЖ*Джонвилл энд Кайюс колледж*

- cod. 403/412 (первая треть XIII в.) — 151

КИЕВ*Центральная научная библиотека Национальной Академии наук Украины*

- ДА 25 Л (вторая половина XII — начало XIII в.) — 188, 189, 192

КЛИВЛЕНД*Музей искусств*

- cod. ass. 42.511—512 (1063 г. ?) — 39

КОПЕНГАГЕН*Королевская библиотека*

- ms. gr. 6 (середина X в.) — 226 (13)

КРАКОВ*Библиотека Чарторийских*

- cod. 1870 (первая треть XIII в.) — 151

ЛОНДОН*Британская библиотека*

- Add. 11870 (конец XI в.) — 110, 119 (28)
 Add. 28815 (вторая половина X в.) — 18,
 118 (27)
 Arundel 547 (вторая половина X в.) — 15,
 20, 25 (30), 26 (71), 118 (27), 204
 Burney 19 (первая половина XII в.) —
 142 (5)
 Harley 5598 (995 г.) — 15, 16

МАДРИД*Эскориал*

- cod. Y-111-5 (1014 г.) — 15

МАНЧЕСТЕР*Джон Райлендс Лайбери*

- gr. 17 (первая треть XIII в.) — 151

МИЛАН*Амброзиана*

- C 2 sup. (конец X в.) — 15

МОСКВА*Библиотека МГУ*

- греч. 2 (1072 г.) — 32, 42 (20)

Государственный Исторический музей

- Син. гр. 47 (Влад. 91) (середина (?) XII в.) —
 23 (9)
 Син. гр. 100 (Влад. 108) (993 г.) —
 23 (10)
 Син. гр. 101 (Влад. 102) (середина X в.) —
 23 (10)
 Син. гр. 104 (Влад. 101) (990 г.) — 15,
 23 (10)
 Син. гр. 108 (Влад. 104) (первая полови-
 на X в.) — 15
 Син. гр. 407 (Влад. 25) (30—40-е гг. XIV в.) —
 45—62, 70 (1), 71 (6), 73, 75, 78, 81—
 83, 84 (6), 96, 97, 99, 226 (13), 227
 (20), 228 (22), 247 (9, 13)
 Син. гр. 429 (Влад. 303) (50—60-е гг.
 XIV в.) — 69, 83
 Син. гр. 518 (Влад. 13) (вторая полови-
 на XI в.) — 26 (65), 28—44
Российская Государственная библиотека
 гр. 9 (первая треть XIII в.) — 151
 собр. Норова 19 (X в., с миниатюрами вто-
 рой половины XIII в.) —
 247 (24)

ОКСФОРД*Бодлеанская библиотека*

- Auct. T infra 1.10 (первая полови-
 на XII в.) — 23 (9)
 Canon. gr. 36 (начало XIV в.) — 204
 Canon. gr. 38 (30—40-е гг. XIV в.) — 55, 76,
 82, 83
 Canon. gr. 85 (конец X в.) — 15
 Canon. gr. 110 (середина X в.) — 142 (6)
 Canon. gr. 122 (1429 г.) — 292

- Cromwell 16 (середина X в.) — 16
 E. D. Clarke 6 (S. C. 18368) (1270—1280 гг.) — 202 (24)
 gr. th. f. I (S. C. 2919) (1322—1340 гг.) — 55, 62, 71 (6), 75, 81—83, 99, 227 (20), 228 (22)
 Selden supra 6 (около 1330 г.) — 55, 81, 82
Линкольн Колледж
 gr. 35 (1327—1342 гг.) — 81

ПАРИЖ*Национальная библиотека Франции*

- Coislin 20 (первая половина X в.) — 20
 Coislin 31 (вторая половина X в.) — 11—27
 Coislin 79 (1078—1081 гг.) — 38, 110, 120 (31)
 Coislin 224 (975—1025 гг.) — 15
 gr. 54 (вторая половина XIII в.) — 226 (18)
 gr. 64 (вторая половина XI в.) — 33, 35, 39
 gr. 68 (вторая половина X — начало XI в.) — 177 (33)
 gr. 70 (вторая половина X в.) — 176 (29), 247 (12)
 gr. 139 (первая половина X в.) — 225 (13)
 gr. 224 (вторая половина XI — начало XII в.) — 40
 gr. 510 (880—886 гг.) — 187, 189
 gr. 543 (30—40-е гг. XIV в.) — 82
 gr. 1242 (1371—1375 гг.) — 67, 198
 gr. 2144 (между 1335—1345 гг.) — 80, 81, 228 (22)
 suppl. gr. 27 (вторая половина XI — начало XII в.) — 40

ПАТМОС*Монастырь ап. Иоанна Богослова*

- cod. 81 (1334—1335 гг.) — 55, 81, 82, 227 (21)
 cod. 82 (30—40-е гг. XIV в.) — 82
 cod. 274 (XII в.) — 142 (5)

ПИСТОЙЯ*Библиотека Фаброниана*

- gr. 307 (1330 г.) — 81

РИМ*Библиотека Ваттичеллиана*

- F. 17 (83) (1330 г.) — 81, 82, 227 (21)

Библиотека Ватикана

- Chigi R VIII 54 (X в.) — 225 (13)
 gr. 394 (конец XI в.) — 40
 gr. 699 (IX в.) — 176(26)
 gr. 755 (конец X в.) — 20
 gr. 756 (вторая половина XI в.) — 176 (29), 203 (33), 247 (12)
 gr. 1153 (XIII в.) — 226 (14), 226—227 (18)
 gr. 1156 (вторая половина XI в.) — 40
 gr. 1157 (вторая половина X в.) — 15
 gr. 1158 (вторая четверть XIV в.) —
 gr. 1208 (вторая четверть XII в.) — 227 (18)
 gr. 1613 (конец X — начало XI в.) — 118 (27)
 gr. 1675 (1018 г.) — 15

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ*Российская Национальная библиотека*

- греч. 21—21а (вторая половина X в.) — 119 (27), 187, 189, 226 (13)
 греч. 105 (начало XIII в.) — 191
 греч. 235—235а (1337 г.) — 81

СИНАЙ*Монастырь св. Екатерины*

- cod. 152 (1346 г.) — 55, 81, 82, 227(20)
 cod. 204 (конец X — начало XI в.) — 18, 21
 cod. 205 (вторая половина XI в.) — 40
 cod. 364 (около середины XI в.) — 40

ТОРОНТО*Библиотека университета*

- cod. De Ricci 1 (вторая половина XI в.) — 43 (27)

ЧАСТНОЕ СОБРАНИЕ (США?)

- Евангелие (вторая четверть XIV в.) — 227 (21)

Латинские рукописи

ГОСЛАР

Ратуша

Евангелие (1230–1240 гг.) — 148 (25)

ЧИВИДАЛЕ

Национальный Археологический музей

cod. CXXXVI — Трирская псалтирь, или
Псалтирь Экберта, или Кодекс Гертруды
(979–993; 1078–1086) — 140, 157, 262

Сирийские рукописи

ИЕРУСАЛИМ

Монастырь ап. Марка

cod. 28 (1222 г.) — 150 (35)

ФЛОРЕНЦИЯ

Библиотека Лауренциана

Plut. I, 56 (586 г.) — 176 (26), 177 (33)

Славянские рукописи

АФОН

Монастырь Хиландар

cod. 9 (м.) — Евангелие Романа Хромого
(Евангельские чтения) (1337 г.,
с миниатюрами 1360 г.) — 234, 238,
239, 248 (43)
cod. 13 (м.) — Евангелие патриарха Саввы
(1354–1375 гг.) — 238, 239
cod. 400 (первая половина XV в.) — 238

дины XIV в.) — 176 (19), 177 (38),
221, 281, 299

КРАКОВ

Библиотека Чарторийских

cod. 2097 IV rus — Лаврашевское
Евангелие (начало XIV в.) —
148 (26), 275, 307 (21)

БЕЛГРАД

Сербская Академия наук

69 (XVI в. с миниатюрами XIV в.) —
234, 238

Народная библиотека

226/757 (вторая половина XIV в.) — 238
бр. 300 (XIII в.) — 147 (24)

МОСКВА

Библиотека МГУ

2 Bg 42 (конец XIV в.) — 291
Ag. 80 (ранний XIII в.) — 109, 118 (24), 267

Государственная оружейная палата

№ 11056 — Морозовское Евангелие
(первая треть XV в.) — 252, 298, 299

Государственная Третьяковская галерея

K-5348 — Галицко-Волынское Евангелие
(первая треть XIII в.) — 123–151,
176 (19), 177 (38), 224 (8), 268, 269

Государственный Исторический музей

Арх. 1/1019 (начало XIII в.) — 179 (74)
Епарх. 436 (начало XV в.) — 252, 298, 299
Муз. 364 (середина XV в.) — 299
Муз. 3651 (вторая половина XIV в.) — 147
(22), 176 (31), 232–250, 290, 292
Муз. 4040 — Онежская (Смоленская)
Псалтирь (1395 г.) — 298
Син. 7 (1220 г.) — 109, 118 (25), 267

БОЛОНЬЯ

Университетская библиотека

№ 2499 — Болонская Псалтирь (1230–
1241 гг.) — 165, 167, 168, 179 (59,
70), 181 (92), 182 (104)

КИЕВ

Центральная научная библиотека Национальной Академии наук Украины

ДА П 555 — Оршанское Евангелие (конец
XIII в., с миниатюрами около сере-

- Син. 21 (740) (начало XIV в.) — 180 (75)
 Син. 31 — Изборник Святослава (1073 г.) — 12, 23 (6), 157, 262, 305 (6)
 Син. 43 (XIV в.) — 249 (49), 298
 Син. 68 — Галичское Евангелие (1357 г.) — 176 (19), 299
 Син. 71 (1409 г.) — 298
 Син. 235 (1269 г.) — 179—180 (74), 182 (121)
 Син. 239 (начало XIV в.) — 167, 180 (75), 181 (89, 90, 91)
 Син. 247 (вторая половина XIV в.) — 180 (74), 299
 Син. 262 — Евангелие учительное Константина Болгарского (вторая половина XII в.) — 267
 Син. 589 (1157 г.) — 181 (90)
 Син. 600 (1400 г.) — 248 (32), 249 (49), 288
 Син. 604 — Хутынский служебник (начало XIII в.) — 107—122, 140, 141, 144 (18), 150 (41), 268, 269
 Син. 605 — Служебник Антония Римлянина (начало XIV в.) — 229 (33), 248 (32), 249 (49), 273, 274, 276
 Син. 895 (1252 г.) — 166, 170, 181 (86), 181 (91)
 Син. 1103 — Юрьевское Евангелие (начало XII в.) — 181 (84, 93)
 Син. 1203 — Мстиславово Евангелие (начало XII в.) — 177 (32), 263—265, 306 (9)
 Чуд. 2 (конец XIV в.) — 251, 283, 285, 286
 Чуд. 10 (1388 г.) — 298
 Чуд. 12 (конец XII в.) — 267, 306 (13)
 Увар. 124 (554) — Уваровская Кормчая (начало XIII в.) — 143 (13), 156, 162, 177 (36), 178 (53, 54), 181 (84), 249 (49), 273
 Успен. 4 (конец XIV — начало XV в.) — 298, 299, 308 (35)
 Хлуд. 3 — Симоносские листки (конец XIV в.) — 176 (31), 291, 232, 240—245
- Российская Государственная библиотека**
 Больш. 17 (XIII — XIV вв.) — 172, 182 (119)
 Больш. 434 (XIII — XIV вв.) — 172, 180 (81), 182 (119—121)
 Десн., оп. 2, карт. 1, № 1 (первая четверть XV в.) — 248 (32), 249 (50), 283
 Иос.—Вол. 1 (XIV в.) — 180 (74)
 Иос.—Вол. 79 (начало XVI в.) — 302
 Иос.—Вол. 443 (XV в.) — 248—249 (45)
 М. 3168 (XIII в.) — 179 (74), 180 (81)
 М. 8653 (Троиц. III. 1) — Евангелие Симеона Гордого (1343 г.) — 176 (19)
 М. 8654 (Троиц. III. 4) — Евангелие Федора Кошки (конец XIV в.) — 176 (19)
 М. 8655 (Троиц. III. 5) (конец XIV — начало XV в.) — 147 (22), 249 (47), 251—258, 292, 293, 308 (33)
 М. 8657 (Троиц. III. 3) — Евангелие Хитрово (начало XV в.) — 252, 253, 292, 295—299
 М. 8662 (Троиц. III. 7) — Псалтирь Грозного (конец XIV в.) — 249 (49), 283, 284
 МДА 1 (последняя треть XV в.) — 302
 МДА 2 (конец XV в.) — 302
 МДА 20 (1490 г.) — 302
 ОИДР 167 (вторая половина XIV в.) — 298
 Оптин. 462 — (1389 г.) — 87, 89
 Рогож. 136 (конец XIV — начало XV в.) — 251, 283, 285
 Рогож. 138 (XVI в.) — 299
 Рогож. 740 (XIII в.) — 180 (75)
 Рум. 103 — Добрилово Евангелие (1164 г.) — 140, 143 (8, 13), 147 (24), 176 (19), 177 (38), 181 (84), 266
 Рум. 104 — Румянцевское Евангелие (конец XII — начало XIII в.) — 144 (18), 166—168, 170, 171, 175 (13), 179 (74), 180 (81, 82), 181 (86, 90, 91, 94, 99)
 Рум. 105 — Евангелие 1270 г. (Евангелие Георгия Лотыша; Симоновское Евангелие) — 150 (37), 152—183, 232, 233, 246 (8), 247 (11), 249 (49), 273, 274, 306 (15)
 Рум. 109 (начало XIV в.) — 180 (81)

- Рум. 113 (вторая четверть XIV в.) — 176 (19), 177 (38), 221, 225 (9), 228 (31), 281
- Рум. 118 (около 1401 г.) — 251, 253, 292
- Рум. 123 (последняя четверть XV в.) — 300
- Рум. 199 (XIII в.) — 171, 179 (74), 180 (81)
- Рум. 284 (XIII — XIV вв.) — 172, 182 (108)
- Троиц. 15 (вторая половина XIV в.) — 299
- Троиц. 23 (первая половина XIII в.) — 267
- Троиц. 35 (1219 г.) — 267
- Троиц. 100 (конец XIII — начало XIV в.) — 150 (44), 157, 178 (42), 225 (10, 11), 274, 276, 307 (19)
- Троиц. 129 (1380–1390-е гг.) — 248 (45)
- Троиц. 137 (конец XV в.) — 302
- Троиц. 162 (начало XVI в.) — 302
- Российский Государственный архив древних актов**
- Тип. 7 (XIII в.) — 179 (74), 180 (81), 181 (90)
- Тип. 10 (XIV в.) — 180 (75, 81)
- Тип. 51 (XIII–XIV вв.) — 172, 180 (81), 182 (109)
- Тип. 162 — Типографский пролог (XIV в.) — 249 (49), 283
- Тип. 53 — Сильвестровский сборник (около середины XIV в.) — 281, 307 (25)
- ф. 281, № 9281/1 — грамота (вторая половина XIV в.) — 298–299
- МЮНХЕН**
- Баварская государственная библиотека**
- cod. slav. 4 — Мюнхенская Псалтирь (конец XIV в.) — 188, 238
- САНКТ-ПЕТЕРБУРГ**
- Библиотека Академии наук**
4. 9. 4 (XIII–XIV вв.) — 172, 182 (119)
24. 4. 26 (1495 г.) — 299
34. 5. 20 (XIV в.) — 180 (82)
34. 5. 22, основ. 850 (1317 г.) — 177 (34)
- Археогр. ком. 189 — Сийское Евангелие (1339–1340 гг.) — 225 (9), 276, 278–280, 307 (22)
- Государственный Русский музей**
- Др. гр. 8 — лист из Сийского Евангелия (1339–1340 гг.) — 225 (9), 279
- Др. гр. 20 (первая треть XV в.) — 292, 293, 299
- Институт русской литературы Академии наук**
- Евангелие (XIV в.) — 140
- Р. IV. оп. 25 № 30 (XIV в.) — 299, 308 (37)
- Российская Национальная библиотека**
- 1.591 (1429 г.) — 147 (22)
- Кир.-Бел. 44/49 (последняя треть XV в.) — 302
- ОЛДП, Ф. 6 — Псалтирь Спиридония (1397 г.) — 225 (10), 228 (25), 251, 260, 287, 288, 307 (29)
- Погод. 26 — (XIV в.) — 180 (82)
- Погод. 59 — Погодинский пролог (вторая половина XIV в.) — 249 (49), 283–285
- Погод. 70 (вторая половина XIII в.) — 140, 143 (13), 150 (38), 271
- Погод. 71а (1228 г.) — 140, 150 (38), 274
- Погод. 133 (1507 г.) — 302, 308 (41)
- СПб. Дух. Ак. № А. I. 119 (вторая половина XIV в.) — 248 (32), 283
- Солов. 1016 (конец XIII в.) — 172, 182 (106)
- Солов. 1017 — Соловецкий служебник (конец XIII в.) — 150 (37), 156, 160, 162, 170, 177 (35), 178 (53, 54), 179 (55), 181 (101), 249 (49), 273, 274, 307 (20)
- Соф. 1 — Евангелие Тошинича (первая половина XIII в.) — 143 (13), 156, 160, 163, 172, 177 (34), 178 (45, 50, 54), 181 (84), 182 (121), 249 (49), 272
- Соф. 3 (XIV вв.) — 180 (82)
- Соф. 6 (XIII–XIV вв.) — 172, 182 (110)
- Соф. 32 (XII в.) — 181 (93)
- Соф. 60 (XIII–XIV вв.) — 172, 180 (74), 182 (111)
- Соф. 518 (XIII в.) — 172, 182 (117)
- Соф. 519 (XIII в.) — 172, 180 (74), 182 (117, 121)
- Соф. 531 — Гостинопольский служебник (около 1475 г.) — 117 (15)
- Тит. 380 (XIII в.) — 172, 182 (107)
- Тит. 381 (XIII в.) — 172, 182 (107)
- Фп. I. 1 (XIV в.) — 180 (82)
- Фп. I. 3 (XIV в.) — 180 (82)

- Fn. I. 5 — Остромирово Евангелие (1056–1057 гг.) — 145 (18), 177 (32), 262–264, 305 (5)
- Fn. I. 7 — Милятино Евангелие (Евангелие Домки) (1215 (1188?) г., с миниатюрой XI в.) — 176 (19), 177 (38), 178 (50, 54), 265, 306 (10)
- Fn. I. 9 (конец XIII в.) — 172, 182 (115, 121)
- Fn. I. 15 (XIV в.) — 172, 182 (112), 299
- Fn. I. 21 (между 1389 и 1425 гг.) — 251, 289, 292
- Fn. I. 22 (XIII в.) — 172, 182 (114, 121)
- Fn. I. 32 (XII в.) — 181 (93)
- Fn. I. 40 (конец XIV — начало XV в.) — 249 (45), 292
- Fn. I. 46 (XII в.) — 181 (93)
- Fn. I. 66 (XIII в.) — 172, 182 (118)
- Fn. I. 73 (XIV в.) — 170, 171, 181 (103), 182 (105)
- Fn. I. 591 — Евангелие Радослава (1429г.) — 238
- Qn. I. 13 — Матигорский паремийник (1271 г.) — 170, 179 (74), 181 (100)
- Qn. I. 19 (конец XV — начало XVI в.) — 302

Qn. I. 32 — Благовещенский кондакаръ (конец XI — начало XII в.) — 166, 167, 170, 181 (85, 90)

Qn. I. 67 (конец XIII — начало XIV в.) — 170, 171, 181 (102), 182 (105)

САРАЕВО

Старая православная церковь

бр. 218 — Силоаново Евангелие (конец XIV — начало XV в.) — 238

СОФИЯ

Народная библиотека им. Кирилла и Мефодия

№ 17 — Добрейшево Четвероевангелие (первая половина XIII в.) — 157, 178 (41, 44)

ЯРОСЛАВЛЬ

Ярославский историко-художественный музей

№ 15690 — Спасское Евангелие (первая половина XIII в.) — 177 (38), 267, 268

№ 15718 — Федоровское Евангелие (20-е гг. XIV в.) — 150 (39), 176 (19), 177 (38), 196, 225 (9), 276, 280, 299

Список сокращений

- Арх. — собрание рукописей Архангельского собора Московского Кремля, ГИМ.
- Археогр. ком. — собрание рукописей Археографической комиссии, БАН.
- БАН — Библиотека Академии наук, Санкт-Петербург.
- Больш. — собрание рукописей Т. Ф. Большакова, РГБ.
- ВХНРЦ — Всероссийский художественный научно-реставрационный центр им. И. Э. Грабаря, Москва.
- ГИМ — Государственный Исторический музей, Москва.
- ГОП — Государственная Оружейная палата, Москва.
- ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва.
- Десн. — собрание рукописей В. А. Десницкого, РГБ.
- Епарх. — Епархиальное собрание рукописей, ГИМ.
- Иос.-Вол. — собрание рукописей Иосифо-Волоколамского монастыря, РГБ.
- ИОРЯС — Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук.
- ИРЛИ — Институт русской литературы Академии наук, Санкт-Петербург.
- Кир.-Бел. — собрание рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, РНБ.
- М. — Музейное собрание рукописей, РГБ.
- МДА — Московская Духовная Академия.
- Муз. — Музейное собрание рукописей, ГИМ.
- ОИДР — Общество истории и древностей российских при Московском университете.
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности, Санкт-Петербург.
- Оптин. — собрание рукописей монастыря Оптиная Пустынь, РГБ.
- ОРЯС — Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук, Санкт-Петербург.
- Погод. — собрание рукописей М. П. Погодина, РНБ.
- ПСРЛ — Полное собрание русских летописей.
- РАНИОН — Российская ассоциация научно-исследовательских институтов общественных наук.
- РГАДА — Российский Государственный архив древних актов, Москва.
- РГБ — Российская Государственная библиотека, Москва (ранее ГБЛ — Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина).
- РНБ — Российская Национальная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, Санкт-Петербург (ранее ГПБ — Государственная публичная библиотека им. М. Е. Салтыкова-Щедрина).
- Рогож. — собрание рукописей Рогожской старообрядческой общины, РГБ.
- Рум. — собрание рукописей графа Н. П. Румянцева.
- САНУ — Српска Академија наука и уметности, Београд.
- Син. — Синодальное собрание рукописей, ГИМ.

-
- Солов. — собрание рукописей Соловецкого монастыря, РНБ.
Соф. — собрание рукописей Софийского собора в Новгороде, РНБ.
СПб. Дух. Ак. — собрание рукописей Санкт-Петербургской Духовной Академии, РНБ.
Тип. — собрание рукописей синодальной типографии, РНБ.
Тит. — собрание рукописей А. А. Титова, РНБ.
ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы Академии наук, Санкт-Петербург.
Троиц. — собрание рукописей Троице-Сергиевого монастыря, РГБ.
Увар. — собрание рукописей графа А. С. Уварова, ГИМ.
Успен. — собрание рукописей Успенского собора Московского Кремля, ГИМ.
Хлуд. — собрание рукописей А. И. Хлудова, ГИМ.
ЦНБ НАН Украины — Центральная научная библиотека Национальной Академии наук Украины.
Чуд. — собрание рукописей Чудова монастыря в Московском Кремле, ГИМ.
Щук. — собрание рукописей П. И. Щукина, ГИМ.

Список иллюстраций

На обложке

На первой странице: Христос Пантократор. Деталь. Заставка перед началом Евангелия от Иоанна. Лист из Нового Завета с Псалтирью. 1084 (Вашингтон, Dumbarton Oaks, Ms. 3). Лист хранится в ГТГ.

На последней странице: Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.

Цветные

- ил. I.* Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. II.* Евангелист Иоанн. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. III.* Христос Пантократор. Медальон в заставке перед началом Евангелия от Иоанна. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. IV.* Апостол Иаков. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. V.* Иоанн Богослов перед текстом Апокалипсиса. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. VI.* Пророк Исаия. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. VII.* Встреча Марии и Елизаветы. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. VIII.* Преображение и Оплакивание. Минологий деспота Дмитрия Палеолога Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд Боллеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. IX.* Евангелист Марк. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. X.* Иоанн Златоуст. Хутынский Служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.
- ил. XI.* Апостолы Петр и Павел. Апостол. 1220 г. ГИМ, Син. 7.
- ил. XII.* Евангелист Матфей. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, Рум. 105.
- ил. XIII.* Явление Христа женам-мироносицам. Симоновская псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, Хлуд. 3.
- ил. XIV.* Федор Стратилат. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIV в. Ярославль. Ярославский музей, 15718.
- ил. XV.* Евангелист Марк. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651.
- ил. XVI.* Евангелист Матфей. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Начало XV в. Москва. РГБ, М. 8657.

Черно-белые

- ил. 1.* Начало Евангельских чтений от Иоанна. 6^f. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека. Coislín 31.
- ил. 2.* Лист из чтений от Иоанна. 7^f. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 3.* Лист из чтений от Иоанна. 7^v. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 4.* Евангелист Матфей. 68^v. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 5.* Заставка. Начало Евангельских чтений от Матфея. 69^f. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 6.* Евангелист Лука. 99^v. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 7.* Евангелист Марк. 135^v. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 8.* Начало Евангельских чтений от Марка. 136^f. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 9.* а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 10.* а) Инициал А с птицей. 249^f; б) часть листа с орнаментальным разделителем и инициалом Т. 103^v. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 11.* Лист 137^f (138^f). Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 12.* Заставка перед текстом чтений от Иоанна. 169^f. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 13.* Фрагмент листа 7^v, с инициалом Т; Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislín 31.
- ил. 14.* а) Фрагмент листа 57^v, с орнаментальным разделителем и инициалом Е; б) Фрагмент листа 6^v, с инициалом I в форме руки; в) Фрагмент листа

- 216^с, с заставкой и инициалом О в виде геометрического мотива. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.
- ил. 15. Евангелист Марк. Трапезундское Евангелие (Евангельские чтения). После середины X в. РНБ, гр. 21.
- ил. 16. Евангелист Марк. Деталь. Трапезундское Евангелие (Евангельские чтения). После середины X в. РНБ, гр. 21.
- ил. 17. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Начало XI в. Британская библиотека, Agundel 547.
- ил. 18. Евангелист Иоанн. Евангелие. Конец X – начало XI в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 20.
- ил. 19. Евангелист Марк. Евангелие. Конец X – начало XI в. Афон, Дионисиос, cod 588.
- ил. 20. Монах Петр. Евангельские чтения. Около 1000 г. Синай, монастырь св. Екатерины, cod 204.
- ил. 21. а) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Конец X – начало XI в. Афон, Дионисиос, cod 588; б) Евангелист Матфей. Деталь. Евангельские чтения. Начало XI в. Британская библиотека, Agundel 547. в) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Конец X – начало XI в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 20.
- ил. 22. Монах Петр. Деталь. Евангельские чтения. Около 1000 г. Синай, монастырь св. Екатерины, cod 204;
- ил. 23. Таблица канонов. 10^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 24. Таблица канонов. 9^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 25. Таблица канонов. 6^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 26. Евангелист Матфей. 14^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 27. Начало Евангелия от Матфея. 15^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 28. Евангелист Марк. 103^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 29. Начало Евангелия от Марка. 104^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 30. Евангелист Лука. 160^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 31. Начало Евангелия от Луки. 161^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 32. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 33. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 34. Начало Евангелия от Иоанна. 252^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.
- ил. 35. Таблица канонов. 11^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 36. Таблица канонов. 10^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 37. Таблица канонов. 9^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 38. Евангелист Матфей. 15^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 39. Евангелист Марк. 107^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 40. Евангелист Лука. 167^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 41. Евангелист Иоанн. 265^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 42. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 43. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 44. Начало Евангелия от Марка. 108^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod 57.
- ил. 45. Лист из коллекции ГТГ, принадлежавший ранее Новому Завету с Псалтирью 1084 г. (Вашингтон, Dumbarton Oaks, Ms. 3).
- ил. 46. Ангел, символ евангелиста Матфея. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 47. Евангелист Матфей. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 48. Лев, символ евангелиста Марка. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 49. Евангелист Марк. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 50. Бык, символ евангелиста Луки. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 51. Евангелист Лука. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 52. Орел, символ евангелиста Иоанна. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 53. Евангелист Иоанн. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 54. Евангелист Лука — автор Деяний апостолов. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 55. а) Евангелист Марк. Деталь; б) Евангелист Лука — автор Деяний апостолов; в) Евангелист Лука. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 56. Апостол Петр. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 57. Апостол Иоанн. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 58. Апостол Иуда. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 59. Апостол Павел. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 60. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Иоанн Богослов. Деталь; в) Апостол Иоанн. Деталь.

- Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 61.* а) Апостол Иаков. Деталь; б) Апостол Петр. Деталь; в) Апостол Иуда. Деталь; г) Апостол Павел. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 62.* Царь Давид перед текстом Псалтири. Новый Завет с Псалтирью 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 63.* Пророк Иона во чреве кита. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 64.* Пророк Захария. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 65.* а) Царь Давид. Деталь; б) Пророк Иона. Деталь; в) Пророк Захария. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 66.* Переход евреев через Красное море. Новый Завет с Псалтирью 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 67.* Пророк Моисей получает заповеди на Синае. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 68.* а) Пророк Исайя. Деталь; б) Пророк Моисей. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 69.* Молитва Анны, матери пророка Самуила. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 70.* Три отрока перед царем Навуходоносором. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 71.* Три отрока в печи огненной. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 72.* а) Лица царя Навуходоносора и двух воинов. Деталь композиции Три отрока перед царем Навуходоносором; б) Лики трех отроков. Деталь композиции Три отрока перед царем Навуходоносором. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 73.* Ангел. Деталь композиции Три отрока в печи огненной. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 74.* Ангел. Деталь композиции Три отрока в печи огненной. Фреска в монастыре Владад. Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.
- ил. 75.* Пророк Аввакум. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 76.* а) Анна, мать пророка Самуила. Деталь; б) Пророк Аввакум. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 77.* Таблица канонов. Новый Завет с Псалтирью 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 78.* Начало Евангелия от Луки. Новый Завет с Псалтирью 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 79.* а) Апостолы, летящие на облаках. Деталь композиции Успение; б) Апостолы. Деталь композиции Успение. Фреска церкви Иоакима и Анны (Кральева) в Студенице. 1314 г.
- ил. 80.* Святитель. Фреска церкви Богородицы Левишки. Около 1310–1313 гг.
- ил. 81.* Столпник Давид Фессалоникский. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами) Константинополь. 1315–1321 гг.
- ил. 82.* а) Феофан гимнограф. Деталь; б) Адам. Деталь композиции Сошествие во ад. Фрески в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.
- ил. 83.* а) Вдова. Деталь композиции Воскрешение сына вдовицы. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.; б) Св. Арсений. Деталь. Мозаика в монастыре Паммакарistos (Фетие-Джами), Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.).
- ил. 84.* Распятие. Фреска церкви в Банье Прибойской (Сербия). До 1321 г.
- ил. 85.* а) Пророк Аввакум. Деталь. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. 407; б) Иоанн Богослов. Деталь композиции Распятие. Фреска церкви в Банье Прибойской (Сербия). До 1321 г.
- ил. 86.* Преподобные. а) Павел Фивейский. Деталь; б) Антоний Великий. Деталь. Фрески церкви св. Никиты под Скопье. Около 1316 г.
- ил. 87.* Евангелист Иоанн. Евангелие 1333 г. Афон, Лавра св. Афанасия, А. 46.
- ил. 88.* Евангелист Иоанн. Евангелие 1330 г. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, Selden supra 6.
- ил. 89.* Евангелист Иоанн. Евангелие 1335 г. Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. 81.
- ил. 90.* Евангелист Матфей получает Евангелие от Христа. Евангелие Исаака Асна. 1346 г. Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 152.
- ил. 91.* Благовещение и Рождество. Минологий деспота Димитрия Палеолога Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 92.* Сретение и Крещение. Минологий деспота Димитрия Палеолога, Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 93.* Сошествие во ад и Вознесение. Минологий деспота Димитрия Палеолога Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 94.* Сошествие св. Духа на апостолов и Успение Богоматери. Минологий деспота Димитрия Палеолога Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 95.* Жития св. Марии Египетской, Титоса, Зосимы и Никиты 33^в–34^в. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 96.* Сцены из жития св. Димитрия и св. Нестора. 54^в–55^в. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. 1.
- ил. 97.* Пророк Исайя. Фреска в церкви Спаса Преображения Фессалоники. Между 1350 и 1370 гг.
- ил. 98.* Святитель. Фреска в церкви св. Пантелеймона Фессалоники. XIV в.
- ил. 99.* Избиение младенцев в Вифлееме. Фреска в церкви Ильи Пророка Фессалоники. 60-е гг. XIV в.
- ил. 100.* а) Плчущая мать. Деталь; б) Римский воин. Деталь; в) Римский воин. Деталь; г) Римский воин. Деталь. Избиение младенцев в Вифлееме. Фрески

- в церкви Ильи Пророка Фессалоники. 60-е гг. XIV в.
- ил. 101.* а) Три отрока в печи огненной. б) Крещение. Фрески в монастыре Влатад Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.
- ил. 102.* а) Отрок. Деталь композиции Три отрока в печи огненной; б) св. Димитрий; в) Святитель. Фрески в монастыре Влатад Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.
- ил. 103.* Евангелист Матфей. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 104.* Евангелист Лука. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 105.* Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 106.* а) Евангелист Марк. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь; в) Евангелист Иоанн. Деталь; г) Прохор, ученик евангелиста Иоанна. Деталь. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 107.* Апостолы Петр и Павел. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 108.* а) Апостол Павел. Деталь; б) Апостол Петр. Деталь. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.
- ил. 109.* Евангелист Матфей. Евангельские чтения. 1340–1341 гг. Афон, Ватопед, cod. 16.
- ил. 110.* Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. 1340–1341 гг. Афон, Ватопед, cod. 16.
- ил. 111.* Евангелист Марк. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Оксфорд, Бодлеянская библиотека, Сапон. гр. 38.
- ил. 112.* Иоанн Креститель. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Эрмитаж.
- ил. 113.* Христос Пантократор. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Афины, Византийский музей.
- ил. 114.* Христос Пантократор кира Исаака Дука Кераса. 1340-е гг. Охрид, Галерея икон.
- ил. 115.* а) Христос Пантократор. Деталь. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Афины, Византийский музей; б) Гиппократ. Деталь. Кодекс Гиппократа 1341–1345 гг. Парижская Национальная библиотека, гр. 2144.
- ил. 116.* а) Христос Пантократор кира Исаака Дука Кераса. Деталь. 1340-е гг. Охрид, Галерея икон; б) Иоанн Креститель. Деталь. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Эрмитаж.
- ил. 117.* Евангелист Иоанн. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Монастырь Иоанна Богослова на Патмосе, cod. 82.
- ил. 118.* а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Монастырь Иоанна Богослова на Патмосе, cod. 82.
- ил. 119.* Евангелист Матфей. Евангелие. Вторая четверть XIV в. Афон, Лавра св. Афанасия, cod. A. 76.
- ил. 120.* Миниатюра к Слово Григория Назианзина на Крещение. Вверху — Крещение; внизу слева — Христос благословляет Иоанна Крестителя, справа — проповедь Иоанна Крестителя. 197^е. Омиллии Григория Назианзина 30–40-е гг. XIV в. Парижская Национальная библиотека, гр. 543.
- ил. 121.* Исаак Сирий. Слова Исаака Сирина. 1389 г. Афон. Лавра св. Афанасия. РГБ, ф. 214, № 462.
- ил. 122.* Исаак Сирий. Деталь. Афон. Лавра св. Афанасия. РГБ, ф. 214, № 462.
- ил. 123.* а) Св. Евфимий. Деталь; б) Св. Иоанн Лествичник. Деталь. Мозаики в монастыре Паммакарistos (Фетие-Джами). Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.).
- ил. 124.* а) Св. Сава. Деталь. Мозаика в монастыре Паммакарistos (Фетие-Джами), Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.); б) Св. Василий Великий. Деталь. Фреска в параклесе монастыря Хора (Кахрие-Джами), Константинополь, 1315–1321 гг.
- ил. 125.* а) Преподобный. Деталь. Фреска в церкви Одигитрии (Афендикю) в Мистре. Начало XIV в.; б) Столпник Давид Фессалоникский. Фреска в параклесе монастыря Хора (Кахрие-Джами), Константинополь, 1315–1321 гг.
- ил. 126.* а) Преподобный. Деталь. Фреска в церкви Одигитрии (Афендикю) в Мистре. Начало XIV в.; б) Иоанн Богослов. Деталь. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в., ГИМ, Син. гр. 407.
- ил. 127.* а) Христос Пантократор. Деталь. Фреска Феофана Грека в Спасо-Преображенском соборе в Новгороде. 1378 г.; б) Св. Евфимий. Деталь. Фреска в монастыре Пантократора на Афоне. 60-е гг. XIV в.
- ил. 128.* а) Апостол. Деталь композиции Сошествие св. Духа. Фреска в Снетогорском монастыре, Псков. Около 1313 г.; б) Св. Параскева. Деталь иконы. Свв. Параскева, Ульяна и Анастасия. Псков. Конец XIV в. ГТГ; в) Волхв. Деталь иконы. Собор Богоматери. Псков. Конец XIV в. ГТГ.
- ил. 129.* Василий Великий. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.
- ил. 130.* Иоанн Златоуст. Деталь. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.
- ил. 131.* а) и б) Орнаменты во фресках Успенского собора во Владимире. Конец XII в. — первая четверть XIII в.; в) Заставка перед текстом литургии Василия Великого. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.
- ил. 132.* а) Заставка перед текстом литургии Иоанна Златоуста. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604; б) и в) Орнаменты во фресках собора Рождества Богородицы в Суздале. 1222–1225 гг.
- ил. 133.* а) Св. жена. Деталь композиции Распятие; б) Святитель Григорий Богослов. Деталь композиции Святительский чин. Фрески в церкви Богородицы в Студенице. 1208–1209 гг.
- ил. 134.* а) Апостол Иоанн. Деталь композиции Страшный суд. Фреска в Дмитриевском соборе

- во Владимире. Ок. 1195 г.; б) Апостол Иоанн. Деталь иконы Успение из Десятинного монастыря в Новгороде. Конец XII – начало XIII в. ГТГ.
- ил. 135.* а) Григорий Чудотворец. Икона. Поздний XII в. Эрмитаж; б) Николай Чудотворец (из Новодевичьего монастыря). Икона. Конец XII – начало XIII в. ГТГ.
- ил. 136.* Архангел Михаил. Фреска в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе. Поздний XII в.
- ил. 137.* Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.
- ил. 138.* Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.
- ил. 139.* Евангелист Лука. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.
- ил. 140.* Евангелист Марк. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.
- ил. 141.* а) Евангелист Иоанн. Деталь. б) Евангелист Матфей. Деталь. в) Евангелист Лука. Деталь. г) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.
- ил. 142.* Евангелист Лука. Евангелие. Первая четверть XIII в. РГБ, гр. 9.
- ил. 143.* а) Евангелист Лука. Евангелие. Первая четверть XIII в. Афон, Ивион, cod. 55; б) Евангелист Лука. Евангелие. Первая половина XIII в. Берлин, Государственная библиотека, cod gr gu. 66.
- ил. 144.* а) Христос со свв. Григорием и Евстафием; б) Христос. Деталь. Слова Григория Двоеслова. Вторая половина XIII в. Галицко-Волынская Русь. РНБ, собрание Погодина, 71а.
- ил. 145.* Евангелист Иоанн со св. Симонем. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.
- ил. 146.* Евангелист Лука. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.
- ил. 147.* Евангелист Марк. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.
- ил. 148.* а) Лик евангелиста Луки. Деталь. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105; б) Лик евангелиста Луки. Фреска в церкви Спаса Преображения на Нередице. Конец XII в. Новгород.
- ил. 149.* а) Заставка 2^й; б) Инициал. 18^й; в) Инициал. 53^й; г) Инициал. 20^й; д) Инициал. 53^й; ж) Инициал. 88^й; з) Инициал. 50^й. Евангелие 1270 г. Евангельские чтения. Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.
- ил. 150.* Василий Великий и Иоанн Златоуст (увеличено). Уваровская кормчая. Начало XIII в. Новгород. ГИМ, собрание Уварова, 124.
- ил. 151.* Царь Давид с музыкантами. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 152.* Деисус со св. Симонем Зилотом. Симоновская Псалтирь. 248^л. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 153.* Царь Давид пишет Псалтирь. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 154.* Сцены с Давидом и Авессаломом. Симоновская Псалтирь. 239^л, перед псалмом 119. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 155.* а) Христос. Деталь композиции Явление Христа женам-мироносицам; б) Царь Давид пишет Псалтирь. Деталь. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 156.* а) Христос. Деталь композиции Сошествие во ад. Фреска в параклетино монастыре Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.; б) Царь Давид с музыкантами. Деталь. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.
- ил. 157.* а) Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра в Трапезундском евангелии (Евангельские чтения). После сер. X в. РНБ, гр. 21; б) Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра в Никомидийском евангелии. Вторая половина XII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. 25 л.
- ил. 158.* а) Явление Христа женам-мироносицам. Фреска в Спасо-Мирожском монастыре во Пскове. 40-е гг. XII в.; б) Явление Христа женам-мироносицам. Фреска в Солочнах. Около 1265 г.
- ил. 159.* Христос Пантократор. Икона. Конец XIII в. Эрмитаж.
- ил. 160.* Христос Пантократор. Деталь. Лицевая сторона двусторонней иконы (на обороте — Распятие). Начало XIV в. Охрид, Галерея икон.
- ил. 161.* Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.
- ил. 162.* Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.
- ил. 163.* Евангелист Лука. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.
- ил. 164.* Евангелист Марк. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.
- ил. 165.* а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь; в) Евангелист Лука. Деталь; г) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.
- ил. 166.* а) Царские врата. Золотая наводка на меди. Около середины XIV в. Новгород. ГРМ (из бывшего собрания Н. П. Лихачева); б) Евангелист Лука. Медная пластина. Золотая наводка на меди. Деталь несохранившихся Царских врат. Около середины XIV в. Новгород. ГРМ.
- ил. 167.* Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Около середины XIV в. Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 113.

- ил. 168. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Около середины XIV в. Новгород. РГБ, собрание Румянцев, 113.
- ил. 169. Евангелист Матфей. Миниатюра около середины XIV в., вставленная в Оршанское евангелие (Евангельские чтения), созданное около середины XIII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. П. 555.
- ил. 170. Евангелист Лука. Миниатюра около середины XIV в., вставленная в Оршанское евангелие (Евангельские чтения), созданное около середины XIII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. П. 555.
- ил. 171. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651.
- ил. 172. Евангелист Лука. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651.
- ил. 173. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ. Муз. 3651; г) Евангелист Марк. Деталь. Лист из несохранившегося Евангелия. Конец XIV в. Новгород. ГИМ, собрание П. И. Шукина, 10а
- ил. 174. Евангелист Марк. Лист из несохранившегося Евангелия. Конец XIV в. Новгород. ГИМ, собрание П. И. Шукина, 10а.
- ил. 175. Евангелист Матфей. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 176. Евангелист Марк. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 177. Евангелист Лука. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 178. Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 179. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 180. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.
- ил. 181. Евангелист Иоанн с Прохором. Остромирово евангелие (Евангельские чтения), 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. н. 1. 5.
- ил. 182. Евангелист Лука. Остромирово евангелие (Евангельские чтения). 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. н. 1. 5.
- ил. 183. Евангелист Марк. Остромирово евангелие (Евангельские чтения). 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. н. 1. 5.
- ил. 184. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Остромирово евангелие (Евангельские чтения) 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. н. 1. 5.
- ил. 185. Евангелист Иоанн с Прохором. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 186. Евангелист Матфей. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 187. Евангелист Лука. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 188. Евангелист Марк. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 189. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 190. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Мстиславо евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.
- ил. 191. Евангелист Иоанн и апостол Павел. Миниатюра XI в., вставленная в Милитино евангелие (или Евангелие попа Домки). 1188 или 1215 г. РНБ, Ф. н. 1. 7.
- ил. 192. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Начало XIII в. Библиотека МГУ, 2 Ag. 80.
- ил. 193. Евангелист Иоанн. Спасское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.
- ил. 194. Евангелисты Марк и Лука. Спасское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.
- ил. 195. а) Апостол Петр. Деталь; б) Апостол Павел. Деталь. Апостол. Начало XIII в. Библиотека МГУ, 2 Ag. 80.
- ил. 196. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Спасское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.
- ил. 197. Свв. Пантелеймон и Екатерина. Пантелеймоново евангелие, или Евангелие Тошинича (Евангельские чтения). Начало XIII в. Новгород. РНБ, Соф. 1.
- ил. 198. Иоанн Златоуст. Соловецкий служебник. Конец XIII в. Новгород. РНБ, Солов. 1017.
- ил. 199. Иоанн Златоуст. Служебник Антония Римлянина. Новгород. Начало XIV в. ГИМ, Син. 605.
- ил. 200. Христос с предстоящими тверским князем Михаилом и его матерью Оксиминой. Хроника Георгия Амартола. Первая половина XIV в. Тверь. РГБ, МДА, 100.
- ил. 201. а) Христос. Деталь. Хроника Георгия Амартола. Первая половина XIV в. Тверь. РГБ, МДА, 100; б) Иоанн Златоуст. Деталь. Служебник Антония Римлянина. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, Син. 605.
- ил. 202. Евангелист Иоанн с Прохором. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Ярославль. Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.
- ил. 203. а) Христос. Деталь миниатюры Иоанн с Прохором. б) Федор Стратилат. Деталь Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Ярославль. Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.
- ил. 204. а) Евангелист Иоанн. Деталь миниатюры Евангелист Иоанн с Прохором; б) Прохор. Деталь той же миниатюры. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Ярославль.

- Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.
- ил. 205. Отослание апостолов на проповедь. Сийское евангелие (Евангельские чтения). Москва. Около 1340 г. БАН, собрание Археографической комиссии, 189.
- ил. 206. Поклонение волхвов. Лист из Сийского евангелия (около 1340 г.), находящийся сейчас в ГРМ / ДР гр. 8
- ил. 207. а) Христос. Деталь; б) Апостолы. Деталь. Отослание апостолов на проповедь. Сийское евангелие (Евангельские чтения). Москва. Около 1340 г. БАН, собрание Археографической комиссии, 189.
- ил. 208. а) Богородица. Деталь; б) Волхвы. Деталь. Поклонение волхвов. Лист из Сийского евангелия (около 1340 г.), находящийся сейчас в ГРМ / ДР гр. 8
- ил. 209. а) Свв. Косма и Дамиан; б) св. Анания, епископ Дамаскинский. Погодинский пролог. Новгород. Вторая половина XIV в. РНБ, собрание Погодина, 59.
- ил. 210. Царь Давид. Онежская, или Смоленская псалтирь. 1395 г. ГИМ, Муз. 4040.
- ил. 211. Царь Давид. Псалтирь (так наз. Псалтирь Грозного). Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.
- ил. 212. Псалмопевец Асаф. Псалтирь (так наз. Псалтирь Грозного). Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.
- ил. 213. а) Иоанн Златоуст. Деталь. Служебник. Новгород. 1400 г. ГИМ, Син. 600; б) Царь Давид. Деталь; в) Псалмопевец Асаф. Деталь. Псалтирь (так наз. Псалтирь Грозного). Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.
- ил. 214. Иоанн Златоуст. Служебник. Новгород. 1400 г. ГИМ, Син. 600.
- ил. 215. Иоанн Лествичник с монахами. Лествица. Москва. Первая треть XV в. РГБ, коллекция В. А. Десницкого.
- ил. 216. Лествица Иоанна Лествичника. Лествица. Москва. Первая треть XV в. РГБ, коллекция В. А. Десницкого.
- ил. 217. Евангелист Лука. Евангелие. Москва. Конец XIV – начало XV в. РГБ, Рогожское собрание, 136.
- ил. 218. Четыре евангелиста; сверху — Иоанн и Марк, внизу — Лука и Матфей. Евангельские чтения. Москва. Чудов монастырь. Конец XIV – начало XV в. ГИМ, Чуд. 2.
- ил. 219. Евангелист Лука, за его плечами — аллегория Мудрости; возможно, образ Софии Премудрости Божией. Евангельские чтения. Конец XIV – начало XV в. Библиотека МГУ, 2. Вг. 42.
- ил. 220. Бог создает Адама. Псалтирь Спиридония. Москва (?) или Киев (?) 1397 г. РНБ, ОЛДП, Ф. 6.
- ил. 221. Евангелист Лука. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.
- ил. 222. Евангелист Иоанн с Пророком. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.
- ил. 223. Спас в силах. Евангелие. Переславль-Залесский. Конец XIV – начало XV в. РНБ, Ф. п. 1.21.
- ил. 224. Апостол Павел. Апостол. Москва. Первая треть XV в. ГРМ, ДР / гр. 2.
- ил. 225. а) Спас в силах. Деталь. Евангелие. Переславль-Залесский. Конец XIV – начало XV в. РНБ, Ф.п. 1.21; б) Апостол Павел. Деталь. Апостол. Москва. Первая треть XV в. ГРМ, ДР / гр. 2.
- ил. 226. Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.
- ил. 227. Ангел, символ евангелиста Матфея. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 228. Евангелист Иоанн с Пророком. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 229. Евангелист Лука. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 230. Евангелист Марк. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 231. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 232. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.
- ил. 233. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. XIV в. РНБ, собрание Фролова, Ф. п. 1. 15.
- ил. 234. Евангелист Иоанн. Деталь. Евангельские чтения. XIV в. РНБ, собрание Фролова, Ф. п. 1. 15.
- ил. 235. Евангелист Лука. Евангелие. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 1.
- ил. 236. Пророк Захария. Книга пророков. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 20.
- ил. 237. Св. Григорий Богослов с аллегорией Мудрости и истекающая от него река Премудрости. Слова Григория Богослова. Москва. Конец XV в. РГБ, Троиц. 137.
- ил. 238. Проповедь Иоанна Лествичника и Лествица монашеских добродетелей. Лествица. Конец XV в. РГБ, собрание Троице-Сергиево монастыря, 162.
- ил. 239. а) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 1; б) Пророк Захария. Деталь. Книга пророков. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 20; в) Св. Григорий Богослов с аллегорией Мудрости. Деталь. Слова Григория Богослова. Москва. Конец XV в. РГБ, Троиц. 137; г) Евангелист Матфей. Деталь. Евангелие. 1507 г. РНБ, собрание Погодина, 133.
- ил. 240. Евангелист Матфей. Евангелие. 1507 г. РНБ, собрание Погодина, 133.

Resume

BYZANTINE AND OLD RUSSIAN MINIATURES

The book contains the author's writings on Byzantine and mediaeval Russian illuminated manuscripts. Each chapter is devoted to the study of the miniatures (in some cases, miniatures and ornament) in a single manuscript, either a Greek manuscript produced in Byzantium in the 10th, 11th or 14th centuries, or a Slavonic one created in Russia in the 11th to 15th centuries. The last chapter offers a brief history of mediaeval Russian miniatures and covers most Russian illuminated manuscripts up to and including the 15th century.

The Greek Illustrated Lectionary from the Bibliothèqne Nationale in Paris (Coislin 31) (*il. I, 1-22*)

The article examines the illustrated Greek Codex with texts of Lectionary from the Paris Bibliothèqne Nationale (Coislin 31) which has never been published before. The manuscript contains four miniatures of the Evangelists and a great deal of ornament (illuminations, initials and frames). The paleography determines the time of executio as the second half of the 10th or beginning of the 11th century.

The Codex is a splendid, sumptuous manuscript. It was most likely made in Constantinople and possibly commissioned by a member of the imperial family: some sheets are written in purple ink and some in gold. The artistic treatment shows refined taste and unusual mastery.

The ornament belongs for the most part to a single type, the so-called «Blütenblattstil» or «petalled style». The period when this manuscript appeared coincides with the early phase of this type of ornament.

The article traces (using dated manuscripts) the development of this ornament throughout the 10th century: its emergence in the middle of the century, evolution in the second half and variants in the early 11th century.

In the second half of the 10th century «petalled-style» ornament was not yet prevalent, but coexisted with older pattern forms which it gradually replaced by the end of the century. The Paris Codex also contains patterns of an older type, with figured, breided and geometrical motifs, although there are fewer of them than of the «petalled» type.

The article examines these older types of ornament which survived up to the second half of the 10th century. As the material shows, at that time it was not unusual for all these ornamental types which had come from manuscripts of the 9th and first half of the 10th century to coexist with the new «petalled» enamel-like ones that appeared after the middle of the 10th century and became increasingly popular with time.

An analysis of the four miniatures (the Evangelists John, Matthew, Luke, Mark), the typology of the images and style of the painting, shows that, together with features characteristic of the art of the Macedonian Renaissance and continuing after it in the second half of the 10th century, they also differ considerably from the Macedonian classics, each of which was intended for the creation of a more profound, contemplative image.

The miniatures in many manuscripts of this period provide exceptionally interesting material for understanding the processes that took place in art in the second half of the 10th (particularly the latter decades) and early 11th century: Trebizond Lectionary, State Public Library, St.-Petersburg, gr. 21; Lectionary, British Library, Arundel 547; Four Gospels, Paris, Coislin 20; Four Cospels, Dionis. cod. 588; Book of the Prothet Isaiiah with commentaries, Vat. gr. 755; Lectionary, Sinai, cod. 204, and others.

In all the miniatures of the above-mentioned manuscripts one can see the artists search for an expressiveness of image in keeping with its religious essence and for an artistic language capable of expressing this essence. The art of the second half of the 10th and early 11th century consists of numerous artistic experiments aimed at creating new image characteristics, facial types, stylistic

variants and individual devices. This process took more than half a century and finished approximately after the first quarter of the 11th century.

Of all the manuscripts examined the miniatures of the Paris Codex are the closest to the Macedonian Renaissance, i. e., the most early in relation to the new tasks of art in this period. If one takes their images and style, the manuscript could be dated to the earliest stage in this period, i. e., after the middle of the 10th century, possibly the third quarter or even the 950s–960s, more or less like the Trebizond Lectionary. But we would not wish to narrow down the possible date of the Paris Codex Coislin 31 and prefer to leave it within the second half of the 10th century.

A Byzantine manuscript (Books of the Gospels) from the second half of the 11th century in the State History Museum (Sin. 518) (*il. II–III, 23–47*)

The Greek Gospel from the former Synodal Library, now in the History Museum in Moscow (Sin. 518), has five miniatures (the four Evangelists and Christ Pantocrator in the head piece before the text of St John) and leaves with ornament (canon tables, headpieces and initials at the beginning of each Gospel) of the characteristic Byzantine «enamel» type or «Blütenblattstil». The Moscow codex is very similar to another Book of the Gospels in the Athens library, cod. 57; the size, writing, canon tables (with the same birds drinking from cups), the form and composition of the headpieces, the Evangelists' symbols above them, the types of ornament and their schemes and styles are all similar, as are the images of the Evangelists in the miniatures, some facial types (Matthew and particularly John), the style of painting as a whole and a number of concrete artistic devices. The manuscripts would appear to have come from the same Constantinopolitan scriptorium. The writing in the Moscow codex (as B. Fonkich has pointed out) is similar to a New Testament of 1072 from the library of Moscow University. Christ Pantocrator in the headpiece to the text of St John in cod. Sin. 518 is close to the same composition also with the image of the Pantocrator in the headpiece at the beginning of the Gospel of St John in a New Testament and Psalter of 1084 (DO, Ms. 3); this folio from cod. 1084 is in Moscow, in the Tretyakov Gallery. The date of the Moscow Book of Gospels (Sin. 518) can be placed more precisely in the 1070s to 1080s.

For all their similarity to the miniatures of Athens cod. 57, the miniatures of the Moscow codex nevertheless differ from the latter more than the ornament in these two manuscripts, suggesting that the miniatures were the work of different artists.

The character of the images and stylistic features of the Moscow manuscript indicate a classical source, but one far removed from the concepts accepted in the 10th century under Macedonian classicism. The overall result is different. Both the images and the painterly texture possess a fine spirituality. This is achieved by the use of delicate devices that do not yet disturb the organic nature of the form, which retains its plastic unity. However, the elusive indefiniteness of the colour relieves the material, plastic heaviness, creating a sense of immaterial objects and forms. Each colour is heightened with white, that is, full of light, which deprives the texture of density. On top of the correct plastic modelling a pattern of light appears on the faces (particularly those of Mark and John), which is basically dissonant in relation to the rounded form. In the 12th century this device had a great future. In the second half of the 11th it was still used very cautiously, yet already in many manuscripts.

Quite a few new artistic devices appeared at this time, as the miniatures of the Moscow codex Sin. 518 show. The turning to a new, more intense style, the aim of which was the spiritualization of the image, had now been made. None of these new devices used by the master became too active for the time being, however, and the artistic whole retained its full harmony. The style of the miniatures in the Moscow Book of the Gospels Sin. 518 illustrates the subtle, complex fusion of the classical and inspirational that was achieved in the art of the third quarter of the 11th century.

New Testament and Psalter: a Greek codex of the first half of the 14th century from the Synodal Library (Sin. gr. 407) (*il. IV–VII, 46–90*)

The manuscript is a small-format codex containing the texts of the four Gospels, the Acts and Epistles of the Apostles, the Apocalypse, the Psalter and ten hymns (of Isaiah, Jonah, the Virgin Mary, Zechariah, two hymns of Moses, Anne, the mother of Samuel, two hymns of the Three Youths of Judaea, and Habakkuk). It includes 26 page miniatures: the Evangelists and their symbols (8); the

Apostles Luke (before Acts), James, Peter, John, Judas, Paul (before Acts) (6); St John the Divine on Patmos before the Apocalypse; King David before the Psalter; the authors of the hymns of Isaiah, Zechariah, Anne and Habakkuk; the events to which the hymns are dedicated — Jonah coming out of the whale's belly, Moses receiving the Ten Commandments on Mount Sinai, the Drowning of the Egyptian Host, the Meeting of Mary and Elizabeth, the Three Youths before Nebuchadnezzar, and the Three Youths in the Fiery Furnace.

The manuscript can be more precisely dated to the 1330s or 1340s with a preference for the latter.

The style is classical for the most part, but with many digressions from the classical system: the space is overloaded, the objects are too large, the form lacks rhythmical order, the drapery is excessive, the silhouettes are either too wide or deliberately narrow, that is, always far from the norm, and so on. The prevailing concepts are new in relation to the Palaeologue Renaissance, and the miniatures are essentially anti-classical.

The sources of these artistic innovations lie in the painting of the first quarter of the 14th century, although at that time they were only individual features of an entirely different kind, the classical style. Yet there were a considerable number of them in the images, types and devices in the wall painting of the Ljeviska Virgin, the «King's Church» in Studenica, Nikita near Skopje, and others. In the painting of the second quarter of the 14th century these individual typological and stylistic features developed and united to form a new style in keeping with the character of the imagery of the Post-Renaissance period.

Of all the miniatures in the Synodal codex that of John the Divine before the Apocalypse is particularly important: the image of the ascete is in keeping with the ideas of 14th century Hesychasm. This type of image had a great future in the art of the second half of the century. Yet the beginning of such imagery lies in the art of the Palaeologue Renaissance (for example, David of Thessalonica in the paraclesion of Kariye Camii or the saints in the vaults of Fetiye Camii).

The miniatures in the Synodal codex are the result of a mixed culture. They abound in qualities that are new in relation to the artistic concepts of the Palaeologue Renaissance: these new features were formed in an artistic environment close to the spiritual premises of Hesychasm. Just as Hesychasm was widespread in the first quarter of the 14th century, so these features of art existed in the early 14th century side by side with the classical system of painting and even inside it. The 1330s and 1340s saw a strong growth in Hesychast beliefs not only in monastic, but also in broader circles. It was at this point that the Synodal manuscript appeared. From its miniatures one can see how Hesychast concepts influenced art that was rooted in a completely different, intellectual world and rested on classical traditions. The new tendencies now clearly dominated the latter.

Byzantine illuminated manuscripts of the second quarter of the 14th century. Style, problems, localisation (*il. VIII, 91–102; IV–VII, 46–76*)

This article deals with two Greek illuminated manuscripts belonging to the same narrow period, the second quarter of the 14th century (1330s — 1340s), which can be called the period of church disputes. One is a New Testament and Psalter (Moscow, History Museum, Sin. Gr. 407) probably produced in Constantinople (discussed in the preceding article in this book) The other is a Menologion of Demetrios Palaeologos, the despot of Thessalonica in 1322–1340. (Bodleian, gr. th. f. I), undoubtedly produced in Thessalonica, probably in the late 1330s (possibly around 1340, not long before the despot's demise, which is indirectly suggested by the colophon). The writing of the colophon in the Menologion is different from that in the New Testament and Psalter. Both books are small and both abundantly decorated with miniatures. The first contains 26 page miniatures (for their composition see the preceding article); the second has 368 scenes on 103 pages, without any text whatsoever (except the colophon on the last page); this unique copy of a menologion (for the whole year) consists entirely of representations of feast days, images of saints and scenes of their exploits arranged in the order of the church calendar and furnished with vermilion inscriptions. At the beginning of the Menologion (1^v–6^r) are full-page miniatures with scenes of feast days, two on each spread: the Annunciation and Nativity, the Transfiguration and Lamentation, the Descent into Hell and Resurrection, and the Descent of the Holy Spirit and Assumption; four full-page miniatures have been lost. Further on the leaves of the codex have small miniatures, four on each page, making eight on a spread.

The miniatures of these two manuscripts have much in common both in the character of the images and in the style. They show outer emotion and inner tension. To create this expressiveness the artists make use of

special devices characteristic of the art of these two decades: strong, occasionally affected, movements, complex foreshortening, impassioned gestures, excessive drapery, extended silhouettes forming whole clouds, shining (white) contours, jerky, sharp lines, an abundance of rich, vivid colour, emotional figures, oblique glances, characteristic, sometimes grotesque faces and a great deal more.

All the miniatures in the Menologion are in the same style and clearly by the same master; in the miniatures of the New Testament and Psalter we can detect two manners, although judging by the small details they were the work of one artist. The style of the Menologion is closer to the second of these manners, that in which the figures of David, Zechariah, Anne, the mother of Samuel, Mary and Elizabeth are executed, as well as two scenes of the Three Youths. The other miniatures in the New Testament and Psalter (the first and main manner) contain more classical features. The style of the Menologion miniatures is far removed from the culture of the Palaeologue Renaissance; in it expression prevails over harmony and dissonance is turned into a means of expression. Light acquires a special artistic and symbolical significance, which may be indirectly connected with the teaching of Gregory Palamas on the Divine energy capable of transforming man and all creation, one of the questions at the centre of the religious disputes taking place precisely during these decades and particularly in Thessalonica.

The difference between the miniatures of the New Testament and Psalter and those in the Menologion could reflect a difference in the painting of the two centres, Constantinople and Thessalonica, which in turn depends on a certain difference in the atmosphere of the spiritual life there. In Thessalonica, which was closer to Hesychast monastic Athos and where Palamas's teaching was more popular, an art could grow up that was ideological and stylistically more extreme and one-directional than that in Constantinople. The traditions of the Palaeologue Renaissance elite culture lasted longer in the capital.

A Greek illuminated manuscript of the second quarter of the 14th century from the Vienna National Library (theol. gr. 300) (*il. IX, 103–120*)

The codex, which consists of the Four Gospels and the Acts and Epistles of the Apostles, contains five miniatures: representations of the four Evangelists in front of their texts and Peter and Paul in front of the Acts of the Apostles. The accepted date of the manuscript is the second half of the 14th century. An analysis of the miniatures narrows this down to the 1330s or 1340s. The appearance of the manuscript resembles that of the Synodal codex gr 407 (a New Testament and Psalter): the small size, types of ornament, the unfinished state of all the ornamental patterns, etc; the miniatures in these manuscripts have similar images and style, although the individual treatment of them is different.

In the Vienna codex the miniatures are very large in relation to the size of the page, with massive towers and walls, heavy vellum, tangible textiles, constricted space, powerful blue rays symbolising the Divine Energy, weighty forms emphasised by the plasticity, strong foreshortening, and a multicoloured painterly texture in which one can even discern the brushstrokes. The same expressiveness is found in the sharp forms of the Evangelists, their watchful faces and piercing gaze.

The character of this art is in keeping with the atmosphere of spiritual and cultural life in the 1330s and 1340s: the lack of stability, the interest in spiritual questions, the controversial nature of many of the main theological premises, etc. Heightened emotions appeared in art, which classical artistic devices were incapable of expressing; their exaggeration led to the creation of a new, totally unclassical imagery. Such features are characteristic of the miniatures in both the Synodal codex gr 407 and the Menologion of Demetrios Palaiologos (Bodl. gr. th. f. I); they are expressed most vividly and expressively in the Vienna codex theol. gr. 300. Apart from them, the Vienna manuscript also shows a search for completely new, untraditional stylistic ways of enhancing the spiritual content of the image: the active flashes of light (sharp whitened strokes) on the dark faces of Peter and Paul. In the painting of the first half of the 14th century this device is extremely rare, one might even say exceptional. It was used in the second half of the century, during the period of heightened interest in Hesychasm, but not often and mainly in art of the most ascetic trend (for example, the frescoes of Theophanes the Greek).

All the main distinctive features of the miniatures in the Vienna manuscript theol. gr. 300 are to be found to a greater or lesser extent in the representations in almost all the illuminated manuscripts of this period. We can name seventeen such codexes (there may be more); eleven of them have either a date or an indirect attribution within a few years; six have no such attribution and the Vienna codex theol. gr. 300 is one of them. A stylistic analysis of the miniatures helps to establish such an attribution.

It is not possible to trace the precise evolution in the painting style of the 1330s and 1340s. All the works produced during this period show the search for all manner of devices capable of expressing the new ideas of the «Post-Renaissance» epoch, or, as one would like to call it, the age of ecclesiastical disputes. The quite unique phenomenon which the art of that period represents was narrowly restricted in time, only about two decades. Subsequently, after the victory of Gregory Palamas at the council of 1351, the climate of religious life changed and with it the character of art as well, both the content of its imagery and the style. The emotion, tension, pulsating nerve, even passion of the images in the 1330s and 1340s became a thing of the past.

The image of Isaac Syrus in the Athos miniature. Byzantine asceticism and art of the XIVth century (*il. 121–128*)

In the «Lenten Oration» manuscript by Isaak the Syrian written in Bulgarian wording of Church-Slavonic language in 1389 in St. Afanasy's lavra on Athos (now in State Russian Library, Optina collection, q 462) there is a miniature with the depiction of the St. Isaak the Syrian, an ascetic and mystic of the VIIth century, the author of the orations. His image is quite unique in the art of Byzantine circle in general.

The emergence of this artistic image in Athos monastic circles of the XIVth century is naturally determined — in the epoch of wide dispersion of hesychasm all over Byzantia and especially here, in Athos.

Isaak the Syrian's depiction belongs to a special type of the ascetic image created in the XIVth century. It traces back to the early XIVth century: to the mosaics of the Fethije Djami, frescoes of Afendiko (Mistra), Paraklesion of Kahrije Djami and others. In the 30s–40s — miniatures from the New Testament with Psalter, probably created in Thessaloniki (State Historical Museum, Synodal collection, gr. № 407). In the second half of the XIVth century there are frescoes of Pantokrator monastery in Athos (the 60s) and frescoes of Theophanes the Greek in Novgorod (1378).

This ascetic type was rear for the XIV century art, which can possibly be explained by the burdens of the spiritual way, corresponding to it, inaccessible for the majority.

The Miniatures of the Leitourgikon from Khutyn' Monastery of the Beginning of the 13th Century (*il. X, 129–136*)

The Leitourgikon from Khutyn' monastery includes the liturgical texts, it is written in Church Slavonic with the traces of south Russian (Galician and Volynian) dialect. On the base of the palaeographical grounds the manuscript can be dated with the beginning of the 13th century. It comes from Khutyn' monastery. The inscription of the 17th century tells that the manuscript once belonged to Varlaam of Khutyn' (died ca. 1211). According to another hypothesis the manuscript belonged to Antonius archbishop of Novgorod. It would have been copied for him in Peremyshl' where Antonius occupied the bishop's seat in 1220–1225.

The manuscript is decorated with three miniatures representing Basil the Great, John Chrysostom and Gregory the Great (this miniature is lost) that are placed at the beginning of the liturgies belonging to each of them. Only one of the miniatures, the one representing John Chrysostom, is fully conserved. All the miniatures were executed by one and the same painter who might be a Greek.

All the miniatures represent the classic type of Comninus art, that developed in the second half of the 11th century. The examples of this type can be seen in the illustrations of quite a lot of illuminated manuscripts such as Paris, Coisl. 79; Brit. Libr., Add. 11870; Moscow, Hist. Museum, Sin. 518 etc. This type of Comninus art was conserved all the 12th century long though at this period it was not a sole art trend, see e. g. the mosaics of Dafni, of the metropolis of Serrai, of St. Michael monastery in Kiev, in Cefalu of the Martorana church and St. Demetrius cathedral in Vladimir. At the last period of its development, i. e. at the end of the 12th century the art of this type became so refined that its classical images and style acquired well pronounced spirituality (e.g. the icon of St. Gregory the Wonderworker in Hermitage). This type is still preserved at the beginning of the 13th century, the wall-paintings of Vergin's church in Studenica are an example of it.

The miniatures of Khutyn' leitourgikon are contemporaneous with the wall-paintings of Studenica. The images and the style of painting are very similar in both. However there is an

emotional and plastic sharpness in the Khlutyn' leitourgikon that is not usual for the classic images of Comninus art and that is on the contrary characteristic for the manieristic painting of the tardy Comninus. The contamination of different art styles took place in the art of the second half of the 12th century and especially in its last third part, the Byzantine art of the time that is characterized by extremely different trends and tendencies. In this respect the miniatures of Khlutyn' leitourgikon are very characteristic for the period.

The beginning of the 13th century is the last period in the history of the art type, the miniatures of Khlutyn' leitourgikon belong to. This art trend had no future. Among the different variants of style that characterize the last third part of the 12th century, in which the wall-paintings in St. John the Apostle's monastery on Patmos were executed, is proved to be the most promising. The contemplative and intellectual Comninus art expressed itself for the last time in the wall-painting of Studenica and in some other pieces of art that could be dated with the beginning of the 13th century. The miniatures of Khlutyn' leitourgikon is one of them.

Miniatures in a Galicio-Volyhynian Aprakos Gospel of the first third of the 13th century (*il. 137–144*)

The Book of Gospel readings (now in the Tretyakov Gallery) produced in the first third of the 13th century in Galicio-Volyhynian Russia in small format contains four miniatures with portraits of the Evangelists John, Matthew, Luke and Mark. The present work analyses the genesis of their style, which arose at the meeting point of two periods, the Comnenian and the thirteenth century, in the favourable atmosphere of south-west Russian culture at a time of frequent contact with both Byzantine and South Slav culture and the world of European late-Romanesque art. A complex bonding of different traditions which nevertheless possessed similar ideals from the same epoch took place in the art of Galicia-Volhynia, situated on the border of Orthodoxy and western states.

Together with the special features of late Comnenian art in its heightened expressive «dynamic» and/or «mannered» style, the miniatures in this manuscript possess many features of the new art of the thirteenth century: the desire to show the plastic laws of volume and foreshortening in forms, a feeling for their weight, strong colour, heavy drapery, the use of whitening to convey real and moreover juxtaposed textures, and many others. The imagery and style of the figures in the Galicio-Volyhynian Gospel are close to the group of Byzantine miniatures from the first quarter or third of the thirteenth century, the style of which marked the turning point from Comnenian concepts to 13th century classicism: Athos, Dionisiu 4; Athos, Iveron 55; Moscow, Russian State library, gr. 9; Berlin, Staatsbibliothek, gr. qu. 66; Cracow, Czartorysky Library, 1870; Manchester, John Rylands library, gr. 17; Cambridge, Gonville and Caius College, 403/412; and others (for this group see: H. Buchthal. *Studies in Byzantine illumination of the thirteenth century* // *Jahrbuch der Berliner Museen*. Berlin, 1983. Bd. 25. S. 27–102).

The proportion of old mannered stylistic features to new classical ones in the miniatures of the Galicio-Volyhynian Aprakos Gospel is roughly the same as that which exists, one might say, between the miniatures of the Gospel gr 9 in the Russian State library and the Meletov frescoes and can be dated to the late 1220s or 1230s.

The miniatures in the Galicio-Volyhynian manuscript show that in the early thirteenth century similar experiments were being made in Russian painting to those that led to the classicism of the thirteenth century in the art of the Byzantine-Balkan world. The Tartar invasion interrupted this process.

Novgorod manuscript of 1270 (miniatures and ornament) (*il. XII, 145–150*)

The Aprakos Gospel from the collection of Count N. P. Rumyantsev (now in the Russian State Library, Rum. 105), produced in Novgorod in 1270, has three full-page miniatures with the standing figures of the Evangelists and ornament of the teratological type (two headpieces and a large number of initials before the texts of the daily Gospel readings). In the colophon the scribe records the date when work on the book was completed (23 March 6778/1270), his name (Georgiy, son of the priest Lotysh from the Gorodischehe [in Novgorod] and the name of the commissioner (Simon, a monk from the Yuriev monastery [also in Novgorod]). The manuscript is sometimes called the «Georgiy Lotysh Gospel» after the scribe and sometimes the «Simonov Gospel» after the commissioner.

St John is depicted not with Prochorus, as usual, but with St Simon, the patron saint of the commissioner of the manuscript. There is another Novgorodian manuscript also commissioned by a certain Simon, the Simonov Psalter (History Museum, Khludov 3 collection), produced somewhat later, in the late 13th – early 14th century, where the commissioner's patron saint, St Simon, is also depicted in an unusual way iconographically, namely, in a Deisis composition.

The inscriptions above the representations in the 1270 Gospel are in Greek written in Russian letters, with the occasional mistake (in the miniature of St John).

The miniatures are executed in the style characteristic of Novgorodian painting of the second half of the 13th century, the main expressive features being bright colours, laconic silhouettes, flat forms without depth or weight, dominant lines, black hatching instead of modelling by light, etc. Among Novgorodian manuscripts the miniatures of the 1270 Gospel are closest to those in the Uvarov Kormchaya (Uvar. 124) and the Solovetsky Diurnal (Solov. 1017).

The teratological ornament in this manuscript is mostly of fantastic beasts, occasionally small human figures or simply braided and geometrical motifs; there are few Byzantine ornamental themes. The article traces the differences from South Slav teratology, highlighting the features characteristic of the Russian (Novgorodian version) type of this ornament, and examines the evolution of the types and style of headpieces and initials from the 12th to the 14th centuries.

In the ornament of a number of Novgorodian manuscripts one finds a repetition of the motifs right down to the details and a great similarity of stylistic devices. Some of these books were evidently decorated in the same workshop connected with the Gorodische and the Yuriev monastery (Gospel Readings Rum. 104, 105 199). The ornamental models of this workshop were popular in the 14th century also (the Diurnals Qn. I. 67; Fn. I. 73), yet they changed under the influence of the developed Novgorodian teratology of the 14th century. The latter originated in the produce of a different 13th century workshop, less refined than the first (Diurnal Solov. 1016, two books of Gospel readings from the Titov collection 380 and 381, Devotional Manual Rum. 284, a 13th–14th century Paremeinik – Ancient Documents Archive, Tip. 51, 13th–14th century Gospel Readings – Sof. 6, and a 13th–14th century Psalter – Sof. 60).

There is one more special group of 13th century Novgorodian manuscripts with ornament that is quite similar to the South Slav book patterns (the Toshinich Diurnal Fn. I. 73, the Book of the Apostles Fn. I. 22, the Weekly Gospel Fn. I. 9, the two Diurnals Sof. 518 and 519* and others).

With regard to the three types of Novgorodian ornament of the second half of the 13th century examined, the initials of the 1270 Gospel occupy an intermediary place between two of them, those similar to the South Slav specimens and the characteristic local ones from which the developed Novgorodian teratology of the 14th century emerged.

A Novgorodian miniature of the early 14th century and its connection with Palaeologue art (*il. XIII, 151–160*)

A miniature of Christ appearing to the Myrrh-Bearing Women (αἰματερε) opens the Simonov Psalter (History Museum, Khludov collection, 3) produced in Novgorod at the end or the 13th or first quarter of the 14th century. The scene has two inscriptions: «Christ robed in white appears to the women after rising from the dead» (top) and «Mary and Martha, the sisters of Lazarus» (bottom).

Of the 119 miniatures in the manuscript only three are full-page compositions (apart from «Christ Appearing to the Myrrh-Bearing Women», there is «King David with Musicians» and «King David writing the Psalter»). The others are small illuminations in the margins. The miniature of «Christ Appearing to the Myrrh-Bearing Women» was added to the manuscript after it was finished; it was pasted onto the top page of the first sheet, the reverse of which bears the scene of «King David with Musicians».

All the miniatures apart from the first resemble Novgorodian painting of the first half of the 13th century (icons, manuscript illuminations). They have the same expressive images and style: the faces with their large, sharp features, the bright colours, the lack of interest in volume, yet the powerful drawing and contours and also in the modelling, which is often executed in simple brushstrokes, etc. The first miniature of «Christ Appearing to the Myrrh-Bearing Women» is quite different from the others, as if it belongs to another, later age and a different culture more closely connected with Byzantium. Yet it is close in time to the main group of miniatures and may even be contemporary with them, for the figures of the myrrh-bearing women are similar to the representations in the small scenes in the margins of the book. The image of Christ, however, and the style in which His face and figure are executed, are those of Palaeologue painting in the first quarter of the 14th

century. The figure of the Saviour is close to the image of Christ in the «Descent into Hell» fresco in the parecclesion of Kariye Camii. Such features as the fine proportions, natural foreshortening, plastic form (particularly in the painting of the face), the complex and delicate texture of the painting, and the conveying of the real texture and heaviness of the drapery are completely new in Novgorodian painting of the 13th century and would seem to have been borrowed from Byzantine classical art of the first quarter of the 14th century, from a sharper and more expressive variant than the ideal classical style dominant at that time.

Novgorodian miniatures of the second quarter of the 14th century (*il. 161–170*)

The Novgorodian manuscript of Gospel Readings from the Khludov collection (now in the History Museum, Khlud. 30), produced before the middle of the 14th century, probably in the 1330s — 1340s, contains four miniatures with the representations of the Evangelists John, Matthew, Luke and Mark in front of the texts of their Gospels. The miniatures are very large, without frames and even almost without margins, monumental and ponderous. Their style combines several quite heterogeneous features. Some of these derive from Russian painting of the second half of the 12th century and seem extremely archaic: the harsh drawing, enhanced contours and the homogenous colour without nuances. Yet they coexist with quite different qualities that correspond to the innovations in Byzantine art of the 1330s and 1340s. These include an overloaded composition, an excess of objects and forms, the desire for concretisation and concentration, abundant drapery, dense textiles with heavy knots, excessively thick highlights and dramatic foreshortening (although somewhat naively conveyed). These devices are the main ones. With their help the master creates a special style, energetic, full of dynamism, lacking in moderation and excessively agitated. The Novgorodian artist was probably imitating contemporary Byzantine models, most likely miniatures. The illustrations in the Greek codices of the 1330s—1340s contain precisely this type of expressiveness, although executed with incomparably more artistic refinement. They include: the Vienna theol. gr. 300 Gospel, the Mosca Sin. gr. 407 New Testament and Psalter, the Menologion of Dmitrios Palaiologos — Bodleian gr. th. f. I, the Sina cod. 152 Isaac Asan Gospel, the Bodleian gr. 38 Gospel, the Bodleian selden supra 6 Gospel, and the Vatop. cod. 16 Gospel Readings. Byzantine works from this group were obviously known in Novgorod. The same models were also used in damascening Novgorodian bronze-gilt doors: the Royal Doors from the former collection of N. P. Likhachev, now in the Russian Museum; a plate (St Luke) from the Royal Doors, also in the Russian Museum; a plate (St Mark) in the Hermitage; and a plate (St John) in the Louvre. They were all produced in Novgorod at the same time as the Gospel Readings from the Khludov collection 30; their compositions are almost identical to those of the miniatures in this manuscript. A Novgorod Aprakos Gospel from the Rummyantsev collection 113 (Moscow, Russian State Library), and also the Vasilievskie doors (now in the town of Alexandrov) belong to the same group.

This artistic style was widespread in Novgorodian art in the same narrow period as it was in Byzantium, namely, the 1330s and 1340s, and was never employed again. In these two decades the archbishop of Novgorod was Vasily (Grigory Kalika), who went on and described a pilgrimage to Constantinople and Palestine. His Greek sympathies are well-known. According to the chronicle, it was in his time that the Greek artist Isaia who painted the no longer extant Church of the Entry into Jerusalem worked in Novgorod. Vasily commissioned the twelve icons clearly of Byzantine workmanship which were painted for the Church of St Sophia. In local painting the orientation towards Byzantium was combined with deep-rooted Novgorodian tastes. The result was highly original art of the type found in the miniatures of the Khludov Aprakos Gospel No. 30.

Novgorodian miniatures of the second half of the 14th century and the Second South Slav influence (*il. XI, 171–174*)

The concept of the second South Slav influence is used widely in relation to such spheres of early Russian culture as literature, language, palaeography, ornament and, to a much lesser extent, the fine arts. This article deals with the latter. It considers such questions as when Serbian models appeared in Russia (in Novgorod), their copying by Russian masters and the proportion of Byzantine and Serbian elements in Russian art of the second half of the 14th century.

Two Novgorodian manuscripts are examined (both in the History Museum). One of them is an Aprakos Gospel (Mus. 3651) produced in Novgorod in the third quarter of the 14th century (1360s?) with three miniatures of the Evangelists (Matthew, Mark and Luke; the sheet with John is missing), standing with scrolls in their hands (Matthew and Mark), as prophets are usually portrayed.

The first two miniatures with the figures of Matthew and Mark differ from images in Russian art. The fine proportions, S-shaped poses, un-Russian faces, emotional and slightly mannered appearance (Matthew), the creation of plastic form by colour with the help of fine colouristic proportions, and a mass of minor stylistic features and iconographic details (for example, the «suspended» scrolls), point to the non-Russian origin of these miniatures and their possible production by a Serbian artist. Their closest image and stylistic affinity is with the icons of the Deisis Tier from Chilandar, produced in the 1360s. Of the Novgorodian works they are comparable to the paintings in the Church of Our Saviour in Kovalevo (1380) which were also executed by Serbian masters.

The third miniature, the Evangelist Luke, is probably the work of a different artist, possibly a Russian who worked alongside a Serb and was very close to him or of a Serb who had absorbed Russian concepts and tastes; the character of the image is different from the first two miniatures, quieter and lacking psychological tension, as are the details of the iconography (Luke is holding the usual codex and not a «suspended» scroll) and the stylistic features (the direct posture of the figure, the lack of sophisticated foreshortening, etc.).

The second manuscript (Shchukin collection, 10a) consists of only two sheets from a non-extant Novgorodian Gospel of the end of the 14th century (or beginning of the 15th), with images of the Evangelists Mark and Luke that are copies of the miniatures in the first manuscript, reproducing the iconography and facial types, but simplifying the stylistic devices. These miniatures were executed later than those in the first manuscript, undoubtedly by a Novgorodian artist, whose work is full of local features.

Generally speaking, it can be said that the question of the Second South Slav influence would seem to be exaggerated in relation to the fine arts. It was part of the large process of Russian art accumulating Palaeological artistic forms, which resulted mainly from Russo-Byzantine contacts.

The miniatures in the Gospel from the History Museum (Mus. 3651) are executed in the classical style widespread in 14th-century painting, which continued the artistic traditions of the Palaeologue Renaissance in its somewhat specific Serbian variant. The classical style was present in the art of the Byzantine circle throughout the whole Late-Palaeologue period and was one of its trends. It changed somewhat in response to demands in the second half of the 14th century, however, when the content of the images had to correspond to the ideological programme of a Hesychast, and by no means Renaissance, period.

The images in these miniatures are full of solemnity, even inspiration. Hence their monumental character, large scale, use of prophet iconography, etc. The triumphal element was common to many variants in the art of this period, particularly the 1360s. This may have reflected the mood in the Church community after Gregory Palamas' victory at the Council of 1351.

Miniatures in an early 15th-century Moscow Gospel (*il.* 175–180)

The processes of migration and extensive artistic exchange characteristic of the Orthodox world in the late 14th and early 15th century left a perceptible mark on the culture of mediaeval Russia; here, in Moscow and Novgorod, visiting Greeks and Serbs worked alongside local artists, and models from Balkan countries were also known. In the art of Novgorod this can be seen from surviving church painting, and in that of Moscow from the miniatures of many codices produced there.

One of them is an early 15th-century Gospel from the sacristy of the Trinity Monastery of St. Sergius (now in the Russian State Library, M. 8655) with four beautifully executed miniatures (images of the Evangelists). The miniatures are the work of a Russian artist who was following Byzantine works: a Greek inscription on the sheet with the Evangelist John contains a Russian mistake. The dating of the manuscript to the 15th century is based on an analysis of the text's palaeography. At the same time the stylistic features of the miniatures are more characteristic of a later period, the 1420s — 1430s. The codex has no colophon, but a linguistic analysis of the language, together with the character of the miniatures and the type of ornament all suggest a Central Russian, most likely Moscow, origin.

The miniatures are executed with great refinement not typical of Russian art. They are characterised by light transparent colours, finely balanced shades, a multitude of barely perceptible colour reflexes, the shining

of one paint layer through another, a preponderance of mixed semi-tones hard to define, subdued colouring, delicate drawing and the dignified restraint of the whole artistic structure.

This intimate style was in keeping with the new values found in the art of the Byzantine circle during the first half of the 15th century: a gentle, even lyrical image, quiet contemplation and outer refinement and elegance of form. This type of art is often associated with the Serbian Moravian school. Yet it was a wider phenomenon, characteristic of painting in the Late Palaeologue period in its various national variants, both Byzantine and Russian. In Russia the art of Andrei Rublev and his circle is comparable to this cultural stream. Yet it was not alone. Judging by the Gospel from the sacristy of the Trinity Monastery of St. Sergius (M. 8655), there was also another variant of this artistic trend in Moscow. The miniatures in this manuscript are more immediately and directly related to the art of Byzantium than the artistic world of Rublev. They contain a less specifically Russian interpretation. It is clear that Balkan images, Greek and/or Serbian, were known to Moscow masters at the beginning of the 15th century, when Andrei Rublev was working there.

Russian book miniatures of the 11th to 15th centuries (*il. X–XVI, 181–240; 129–180*)

We do not give an English résumé of this work. It contains a review of the whole main body of mediaeval Russian miniatures from the 11th to the beginning of the 16th centuries, an analysis of their style, a description of their evolution over five centuries, an explanation of the connections with Byzantine art and the national features of Russian mediaeval painting, a characterisation of local artistic workshops and other questions. This work has been published in French: *O. Popova. Les miniatures russes du XI^e au XV^e siècle. Leningrad, 1975.*

ИЛЛЮСТРАЦИИ



ил. 1. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. II. Евангелист Иоанн. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. III. Христос Пантократор. Медальон в заставке перед началом Евангелия от Иоанна. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. IV. Апостол Иаков. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. И. Иоанн Богослов перед текстом Апокалипсиса. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. VI. Пророк Исайя. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. VII. Встреча Марии и Елизаветы. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



шл. VIII. Преображение и Оплакивание. Минологов деспота Димитрия Палеолога. Фессалонки. 1322–1340 гг. Оксфорд. Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.



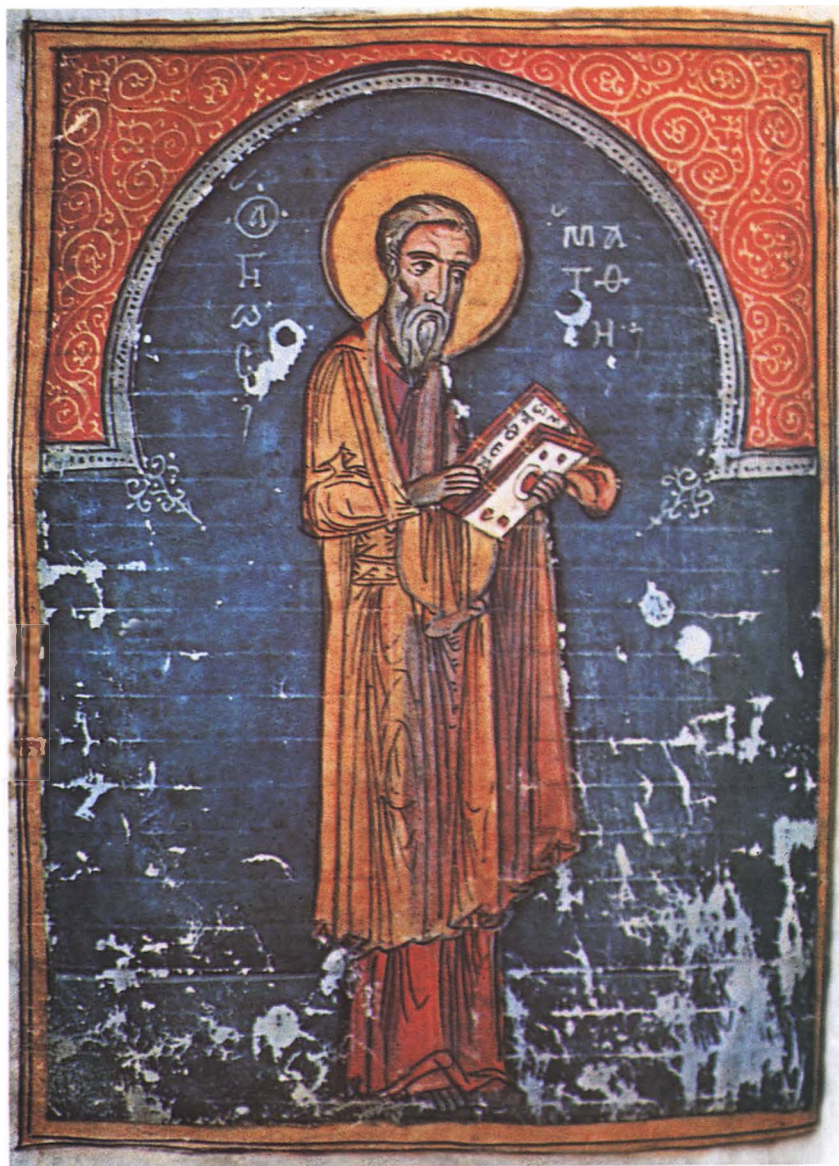
ил. IX. Евангелист Марк. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



ил. X. Иоанн Златоуст. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь.
ГИМ, Син. 604.



ил. XI. Апостолы Петр и Павел. Апостол. 1220 г. ГИМ, Син. 7.



ил. XII. Евангелист Матфей. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения).
Новгород. РГБ, Рум. 105.



ил. XIII. Явление Христа женам-мироносицам. Симоновская псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, Хлуд. 3.



ил. XIV. Федор Стратилат. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIV в. Ярославль. Ярославский музей, 15718.



ил. XV. Евангелист Марк. Евангельские чтения. Конец XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651.



ил. XVI. Евангелист Матфей. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Начало XV в. Москва. РГБ, М. 8657.


 ΑΓΓΕΛΟΓΡΑΦΗ
 ΣΥΝΘΕΣΑΟ
 ΤΕΝΙΑΥΤΟΥ
 ΙΣΡΙΑΚΩΝΗΣ
 ΕΘΡΤΩΝ+
 ΕΚ ΚΑΤΑΙΩ



ΘΑΡΣΗΗ
 ΟΛΟΓΟΣ
 ΚΑΙ ΟΛΟΓΟΣ
 ΗΝ ΠΡΟΣ ΤΩΝ
 ΘΗ ΚΑΙ ΘΣΗΗ
 ΟΛΟΓΟΣ ΘΥ
 ΤΟΣ ΗΝ ΘΝΑΡ
 ΧΗ ΠΡΟΣ ΤΩΝ
 ΘΗ ΠΑΝΤΑ ΔΥ
 ΤΟΥ ΕΓΕΝΟΤΗ

ΚΑΙ ΧΘΡΙΣΑΥ
 ΤΟΥ ΕΓΕΝΟΤΟ
 ΘΥ Δ Θ Ν Ο Γ Θ
 Γ Ο Ν Θ Η + Ε Ν Ι Υ
 Τ Θ Ζ Θ Η Η Ν Κ Α
 Η Ζ Θ Η Η Ν Τ Ι Φ Ω
 Τ Ω Η Α Ν Ω Ν Κ Α Ι
 Τ Θ Φ Θ Γ Ε Ν Τ Η
 Ε Κ Θ Τ Ψ Φ Α Ι Ν Η
 Κ Α Ι Η Ε Κ Θ Τ Ι Α Λ Ω

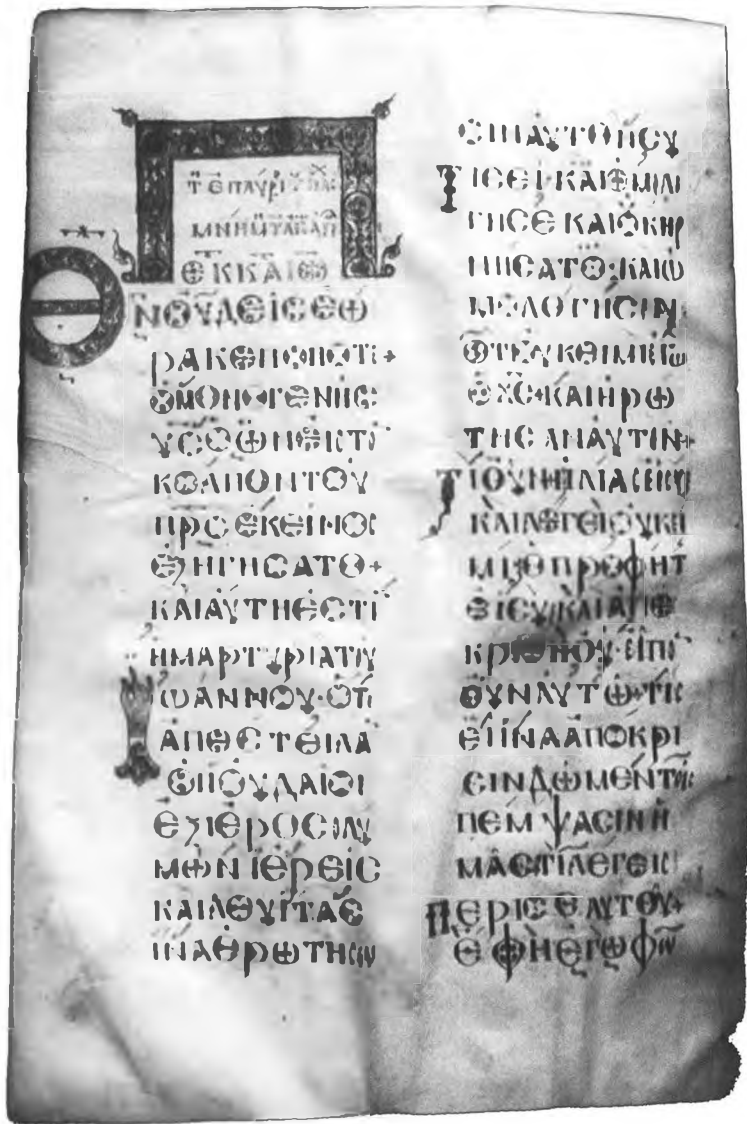
ил. 1. Начало Евангельских чтений от Иоанна. 6г. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.

ΟΥΔΕ ΕΚΘΕΛΗ
ΜΑΤΟΣ ΑΝΔΡΟΣ
ΑΛΛΕ ΚΑΙ ΘΕΩΝ
ΝΗΘΕΝ ΑΝ ΚΑΙ
ΑΥΤΟΣ ΑΡΧΕ
ΓΕΝΕΤΟ ΚΑΙ ΕΣ
ΚΗΝΘΕΝΕΝ
ΗΜΙΝ ΚΑΙ ΘΕΑ
ΣΑΜΕΘΑΤΗΝ
ΤΑΝ ΑΥΤΟΥ ΑΥΤ
ΘΕΟΜΟΝΘΓΙΝ
ΑΡΑΡΟΣ ΠΛΗ
ΡΗΣ ΧΑΡΙΤΟΣ
ΚΑΙ ΑΛΗΘΕΙΑΣ
ΤΟ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
ΤΥΡΕΠΙΘΕΙΝ
ΤΟΥ ΚΑΙ ΤΑ
ΓΕΛΕΘΟΝΟΝ
ΗΝ ΟΙ ΕΙΠΟΝ
ΟΕΠΙΣΘΙΑΝ

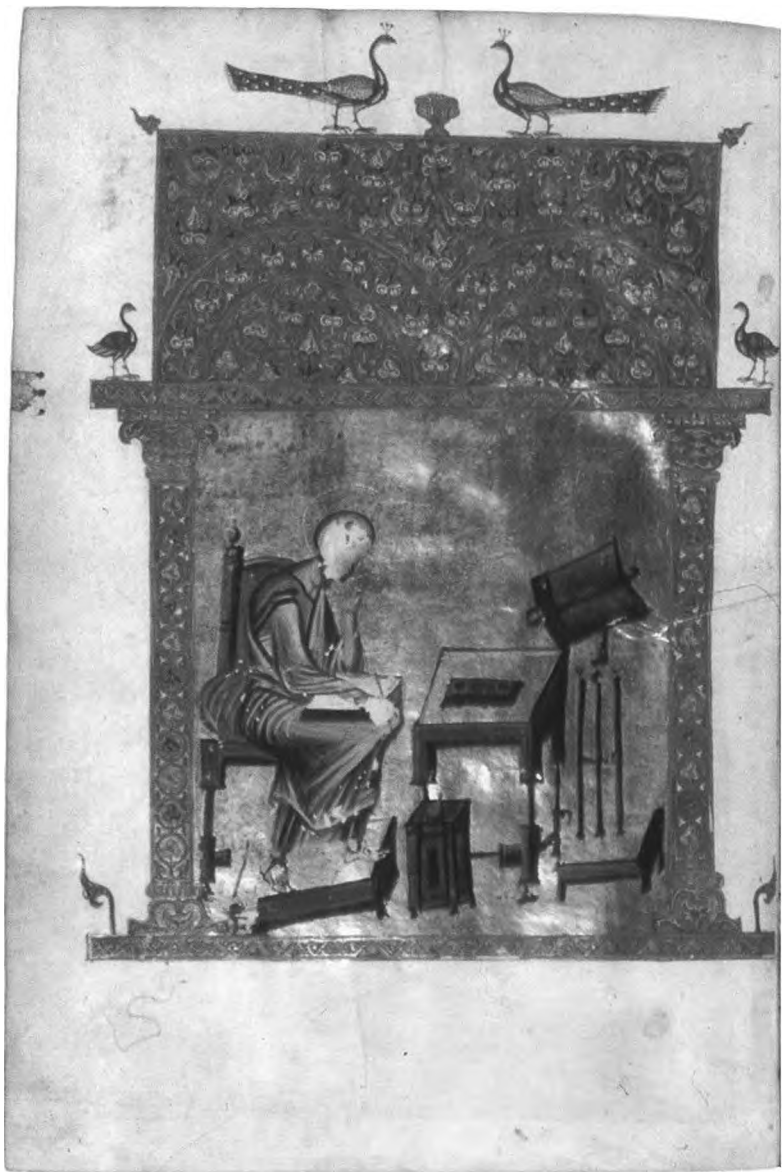
ΕΡΧΟΜΕΝΟΣ
ΕΜΠΡΟΣΘΕΝ
ΜΟΥ ΓΕΓΟΝΕΝ
ΟΤΙ ΠΡΩΤΟΣ Η
ΗΝ ΚΑΙ ΕΚΤΟΥ
ΠΑΝΘΩΜΑΤΟΣ
ΑΥΤΟΥ ΗΜΕΙΣ
ΠΑΝΤΕΣ ΕΛΑ
ΚΟΜΕΝ ΚΑΙ ΧΑ
ΡΙΝ ΑΝΤΙΧΑΡΙ
ΤΟΣ + ΟΤΙ ΟΝΟ
ΜΟΣ ΑΙΛΙΘΕ
ΘΕΟΣ ΟΥΝ
ΧΑΡΙΣ ΚΑΙ ΗΛΗ
ΘΕΙΑ ΑΙΥΟΥ
ΕΓΕΝΕΤΟ +



ил. 2. Лист из чтений от Иоанна. 7^г. Евангельские чтения.
Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 3. Лист из чтений от Иоанна. 7^в. Евангельские чтения.
Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



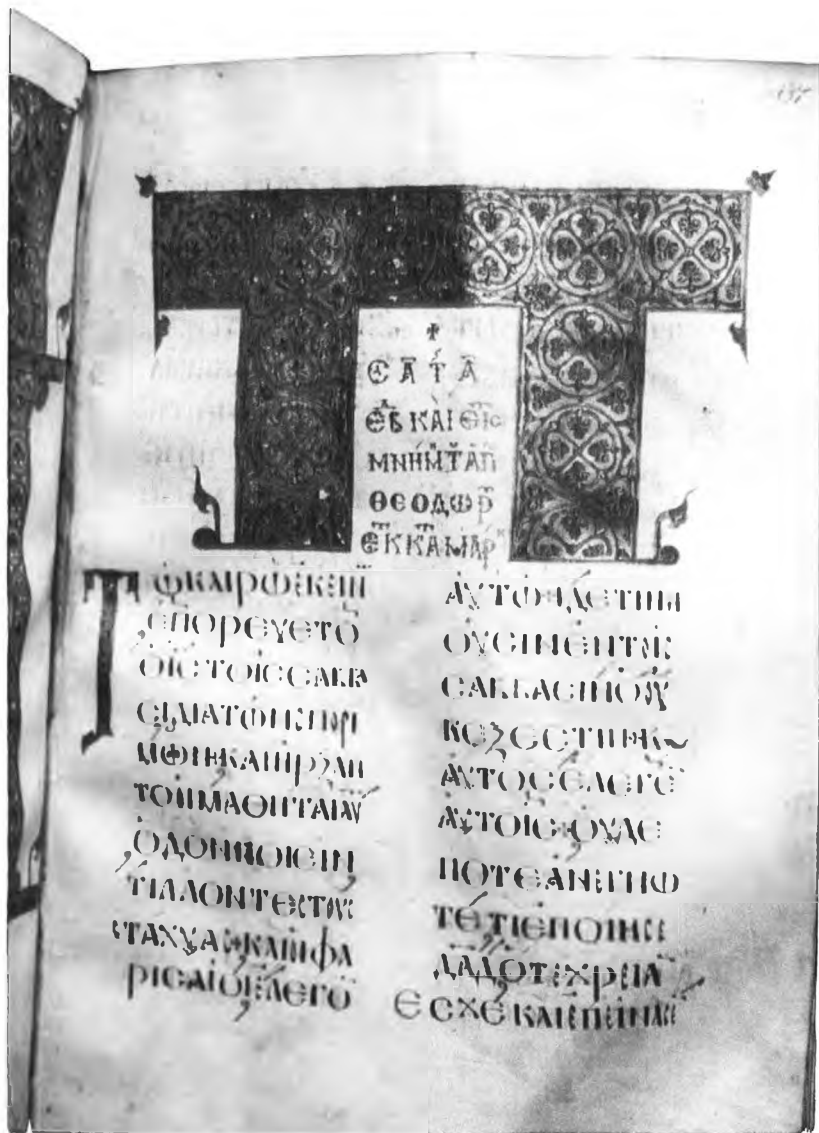
ил. 4. Евангелист Матфей. 68^v. Евангельские чтения.
Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 6. Евангелист Лука. 99^v. Евангельские чтения.
Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 7. Евангелист Марк. 135^v. Евангельские чтения.
Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 8. Начало Евангельских чтений от Марка. 136^л. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



а)



б)



в)

ил. 9. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.

ΑΝΟΤΡΙΧΩΝ ΚΑ
 ΜΗΛΟΥ ΚΑΙ ΖΩΝΗ
 ΔΕΡΜΑΤΙΝΗΝ ΠΕ
 ΡΙΤΗΝ ΟΣΦΥΝ
 ΑΥΤΟΥ· Η ΔΕ ΤΡΟΦΗ
 ΑΥΤΟΥ Η ΠΑΚΡΙΔΙΣ
 ΚΑΙ ΜΕΛΗ ΑΓΡΙΟΥ·

ΕΚ ΚΑΤΑ Μ
 ΡΧΗΤΟΥ ΕΥ
 ΓΕΛΙΟΥ ΥΨΧΥ
 ΤΟΥ ΟΥ ΟΣ ΓΕ
 ΠΤΑΙ ΕΝ ΤΟΙΣ
 ΦΙΤΑΙΣ· ΔΟΥ
 ΑΝΟΣ ΤΕΛΟΣ

ΟΥΝ ΟΙΚΤΗΡΙΟ
 ΗΣ ΕΚ ΚΑΘΩΣ ΚΑ
 ΟΠΙΡΥΜΟΝΟΙ
 ΚΤΗΡΙΟΙ ΕΣΤΙΝ·



ΕΚ ΚΑΤΑ ΛΟΓ
 ΤΟΥ ΚΑΙΡΟΥ ΕΚΕΙΝ
 ΠΑΡΑΓΟΝΟΙΣ ΕΔΕ
 ΑΓΑΤΟ ΤΕΛΩΝΗ
 ΟΝΟΜΑΤΙ ΑΥΤΗ
 ΚΑΘΗΜΕΝΗ

a)

b)

ил. 10. а) Инициал А с птицей. 249г; б) часть листа с орнаментальным разделителем и инициалом Т. 103г. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.

ΧΕΙΡΑ ΕΓΕΙΡ:
 ΕΙΣ ΤΟ ΜΕΙΟΝ ΗΣ
 ΛΟΓΕΙΑΥ ΤΟΙΣ +
 ΕΣ ΕΣΤΙ ΤΙΣ ΚΑΚ
 ΚΑ ΣΗ ΠΑΡΑΘΗΝΗ
 ΗΣ ΑΙΝ ΚΑΚΟΙΝ
 ΗΣ ΑΙΝ ΨΥΧΗΝ
 ΣΑΒΗ ΑΠΟΚΤΕΙ
 ΠΑΡ' ΟΙΔΕΙΝ
 ΠΩΝ ΚΑ ΠΕΡΙ
 ΚΛΕΪ ΑΜΕΝΟΣ
 ΑΥΤΟΥ ΣΜΕΤΟΡ
 ΗΣ ΣΥΛΛΗΨΥ
 ΜΕΝΟΣ ΕΣΤΙ
 ΠΟΡΩΣ ΕΙΤΗ ΚΑ
 ΔΙΑΣ ΑΥΤΩΝ ΛΕ
 ΓΕΙΤΩ ΑΝΦΕΚ
 ΤΕΙΝΟΝΤΙ Η ΧΕΙ
 ΡΑ ΚΑΙ ΕΖΕΤΕΙΝ

ΚΑΙ ΑΠΕΚΑΤΕ
 ΤΑΘΗ Η ΧΕΙΡΑ
 ΤΟΥ ΥΤΗΝ ΣΩΣ
 Η ΑΛΛΗ +



ΚΕ. ΑΙ ΚΑΤΑ ΤΗΝ
 ΤΑΓΗ ΠΡΟΦΗΤΕΙΑΣ
 ΑΑΡΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΥΤΩΝ
 ΕΥΕΚΚΑΤΑ ΤΑΥΤΑ

ΤΚΑΙ ΡΗΘΕΝ ΑΝΘΡΩΠ
 ΖΗΤΗΔΕ ΔΙΑΚΙΝ.



ΕΚ ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟ

ΤΚΑΙ ΡΗΘΕΝ ΗΝΩ
 ΔΗΛΘΕΝ ΟΙ
 ΕΙΣ ΕΡΙΜΟΝ
 ΤΟ ΠΟΝ ΚΑΚΕΙ
 ΠΡΟΣΗΧΕΤΙ
 ΚΑΙ ΚΑΤΕΔΩΞΑ

ΕΑΛΛΗΝ
 ΤΕΚΝΑ
 ΟΥΣ ΤΟ
 ΚΑΤΟΡΑ
 ΚΑΙ ΑΙΝΑ
 ΑΝΚΤΗ
 ΟΥΝ
 ΑΝΘΡΩ
 ΑΝΤΑΙ
 ΑΝΤΙ
 ΝΑ
 ΕΥΣ
 ΑΤΗ
 ΙΝΑ
 ΤΟ
 ΗΡΑ
 ΧΟΝΤ

ил. 11. Лист 137^р (138^л). Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 12. Заставка перед текстом чтений от Иоанна. 169^г. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 13. Фрагмент листа 7^у, с инициалом Т; Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.

a)



б)



в)



ил. 14. а) Фрагмент листа 57^у, с орнаментальным разделителем и инициалом Е; б) Фрагмент листа 6^у, с инициалом І в форме руки; в) Фрагмент листа 216^у, с заставкой и инициалом О в виде геометрического мотива. Евангельские чтения. Вторая половина X в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 31.



ил. 15. Евангелист Марк. Трапезундское Евангелие (Евангельские чтения).
После середины X в. РНБ, гр. 21.



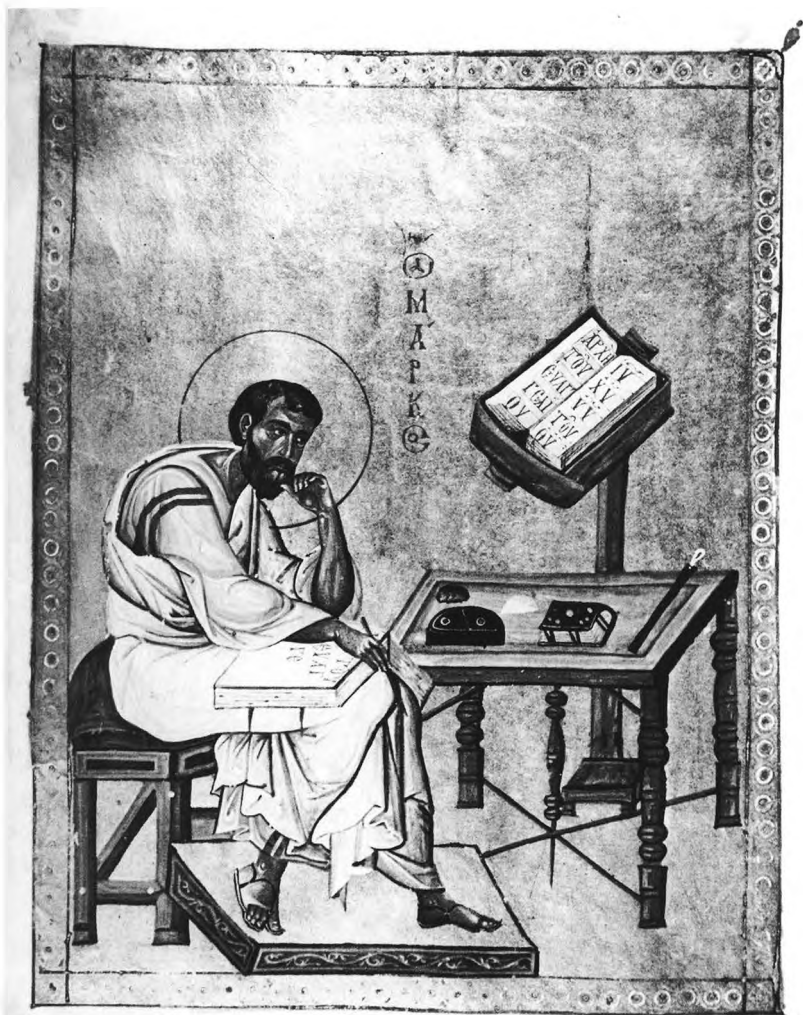
ил. 16. Евангелист Марк. Деталь. Трапезундское Евангелие (Евангельские чтения). После середины X в. РНБ, гр. 21.



ил. 17. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Начало XI в.
Британская библиотека, Arundel 547.



ил. 18. Евангелист Иоанн. Евангелие. Конец X – начало XI в.
Парижская Национальная библиотека, Coislin 20.



ил. 19. Евангелист Марк. Евангелие. Конец X — начало XI в.
Афон, Дионисиос, cod. 588.



ил. 20. Монах Петр. Евангельские чтения. Около 1000 г.
Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 204.

а)



б)

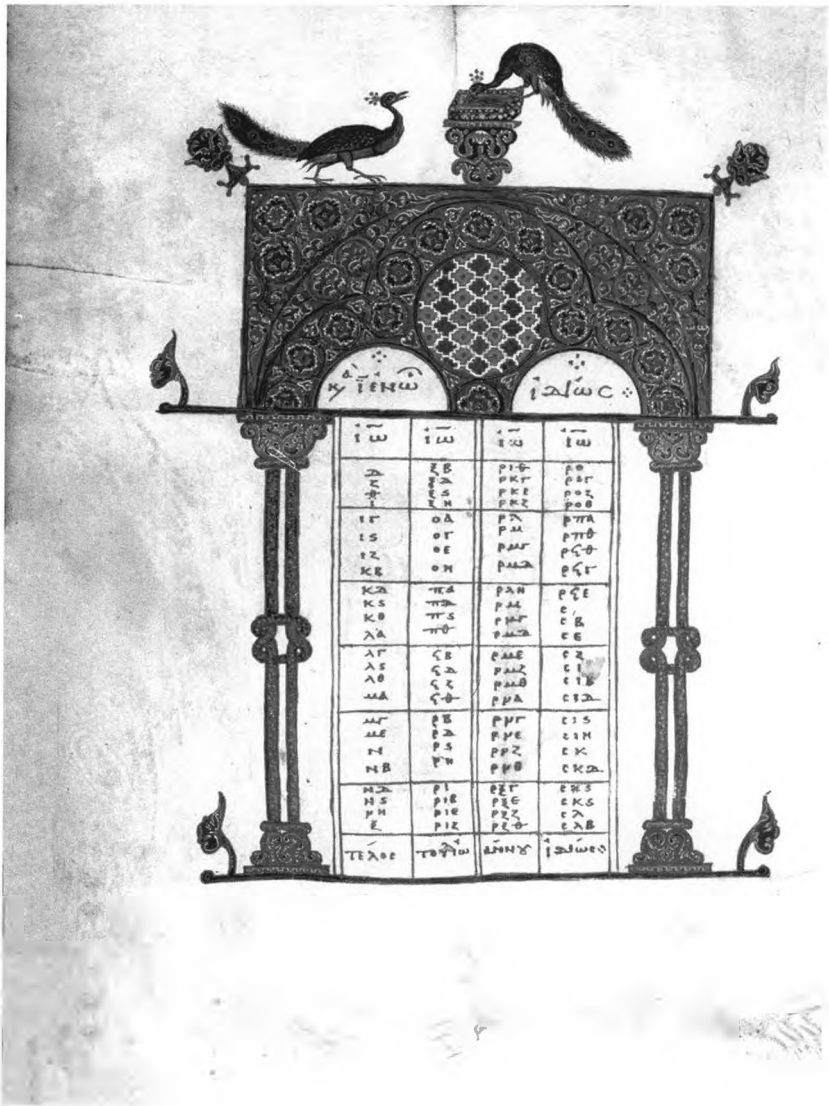


в)

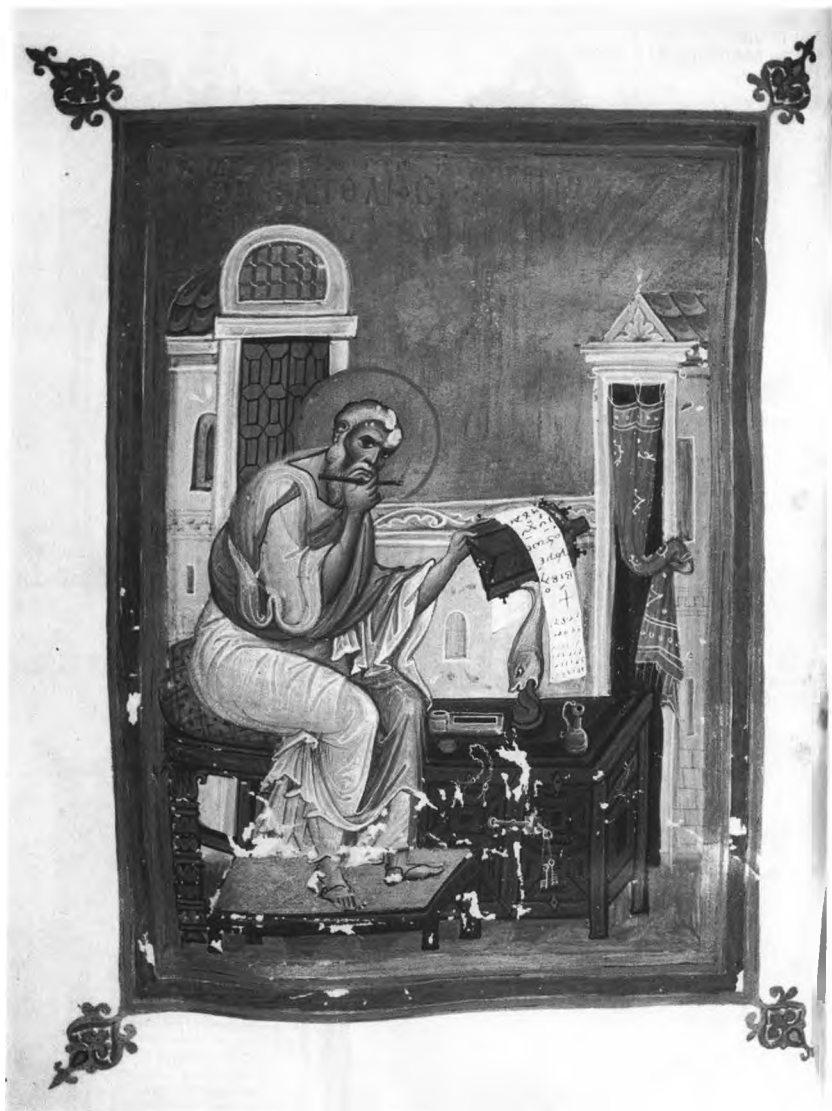
ил. 21. а) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Конец X – начало XI в. Афон, Дионисиос, cod. 588; б) Евангелист Матфей. Деталь. Евангельские чтения. Начало XI в. Британская библиотека, Agundel 547. в) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Конец X – начало XI в. Парижская Национальная библиотека, Coislin 20.



ил. 22. Монах Петр. Деталь. Евангельские чтения. Около 1000 г.
Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 204;



ил. 23. Таблица канонов. 10^в. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. 26. Евангелист Матфей. 14^v. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. 28. Евангелист Марк. 103^v. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.

104f.



† ΚΥΡΙΑΚḢ
ΠΡΩΤῶΝ
ΦΩΤῶΝ·

† ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΤΑ ΜΑΡΚΟΝ †
Αρχὴ τοῦ εὐαγγελίου ἰσχυροῦ
τοῦ θυῶς γεγραμμένον τοῖς προ
φῆταις · ἰδοὺ ἐφάπαξ ἀποφθ
λωτὸ μῆγλόν μου πρρ-πρρθ

—
Δ
Ε
—
Β
Α

ил. 29. Начало Евангелия от Марка. 104f. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. 30. Евангелист Лука. 160^v. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



† ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΛΛΟΥΚΛΗ†

ωειδὴ τῶν ῥωλλοῖδ πᾶχειρνοδ
 αματῶν ζαλαιδινησιμ τῶν ῥιτ
 τῶν ῥοφορμῶν βυλιμῶν
 πρῶματῶν. καθῶς τῶν ῥεῖδαοδ

99:
 99:

ил. 31. Начало Евангелия от Луки. 161г. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.

а)

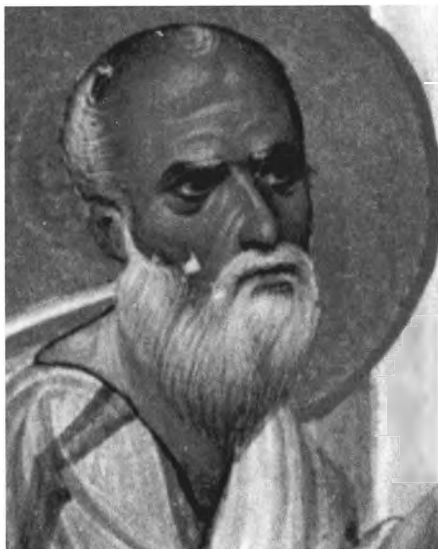


б)

ил. 32. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



а)

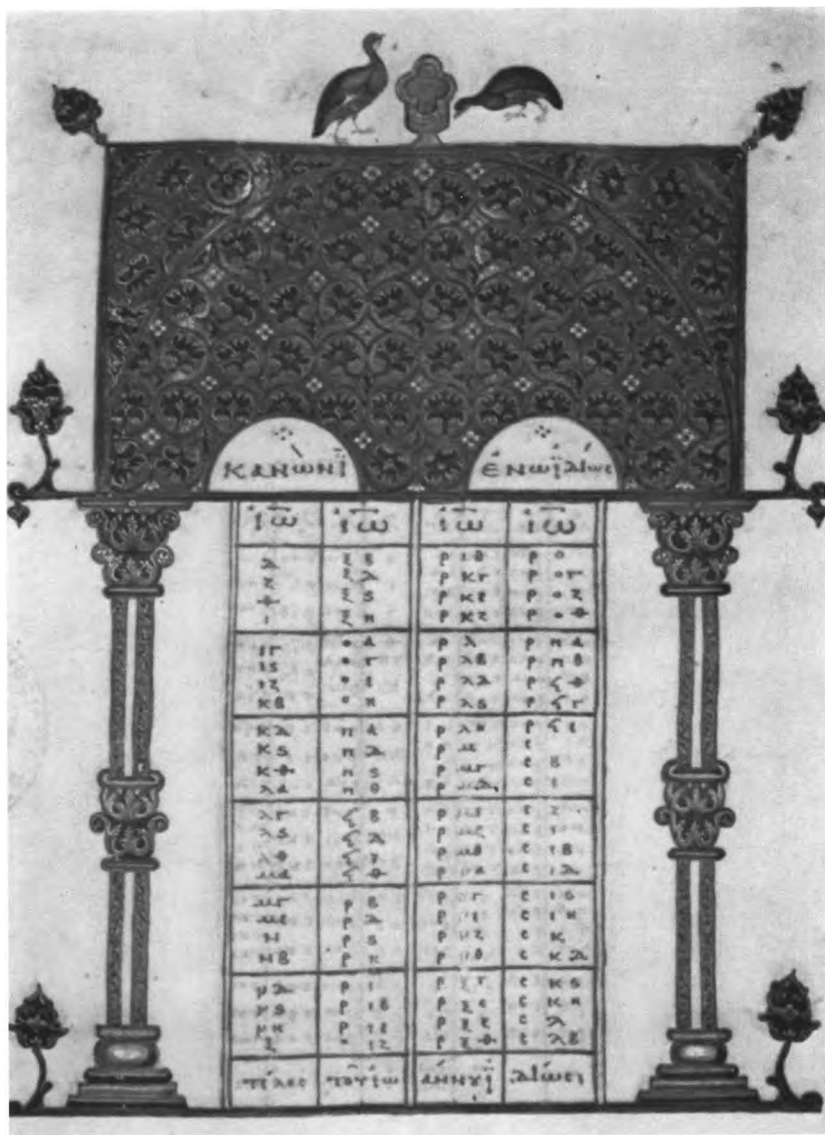


б)

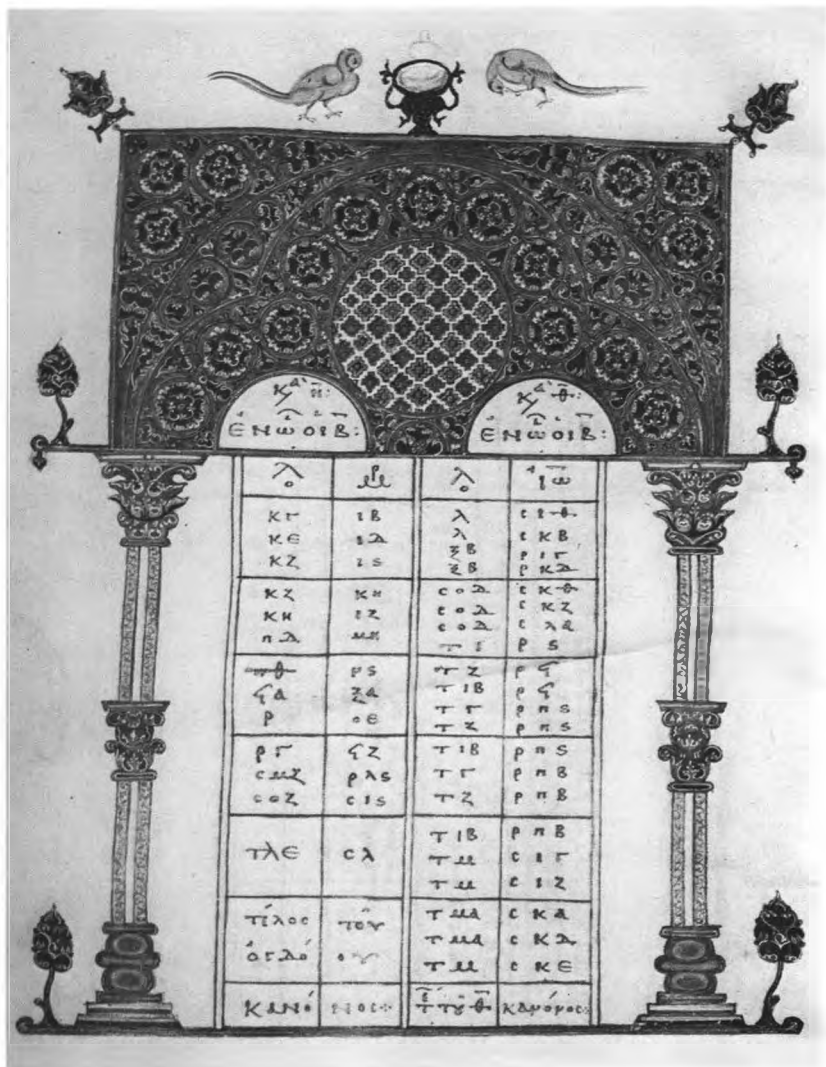
ил. 33. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



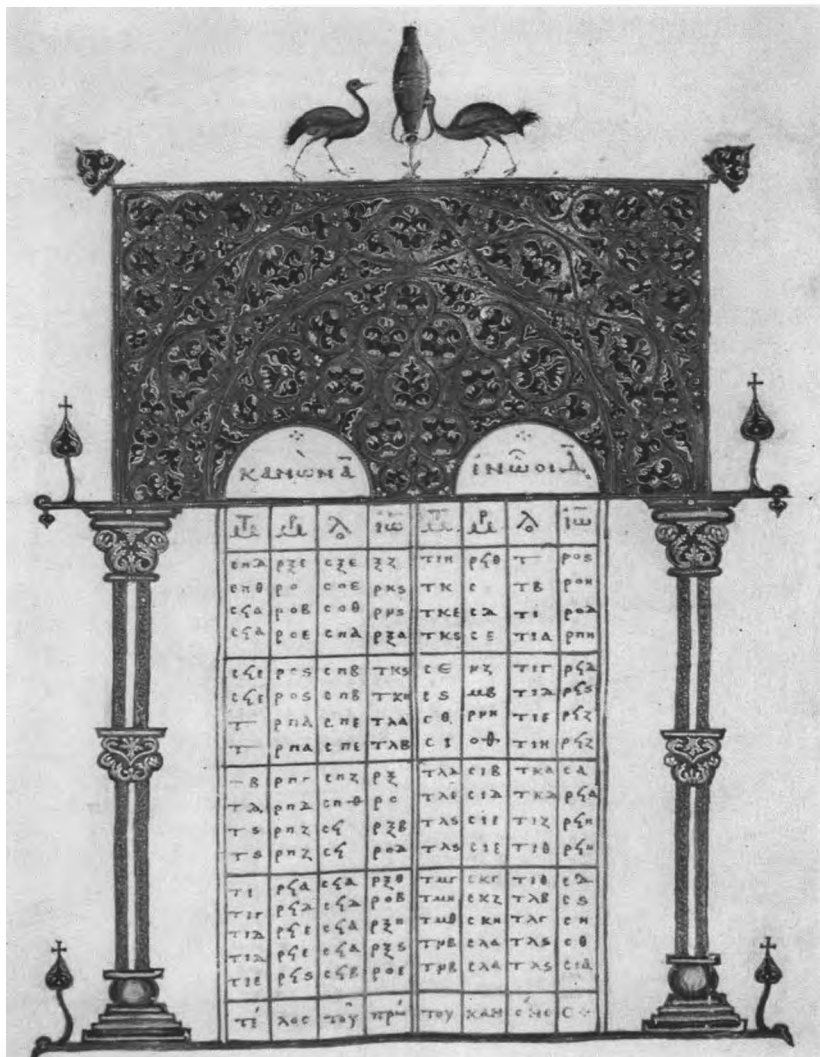
ил. 34. Начало Евангелия от Иоанна. 252г. Евангелие. Вторая половина XI в. ГИМ, Син. гр. 518.



ил. 35. Таблица канонов. 11 в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



ил. 36. Таблица канонов. 10^в. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



ил. 37. Таблица канонов. 9^в. Евангелие. Вторая половина XI в.
Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



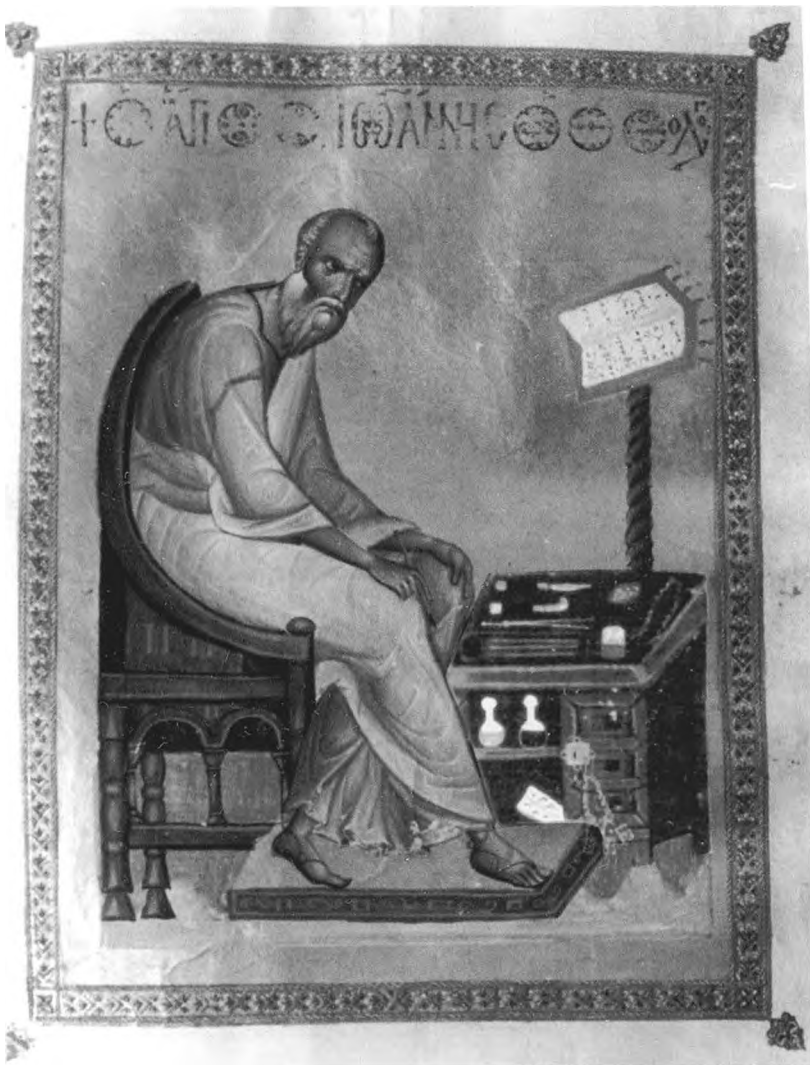
ил. 38. Евангелист Матфей. 15^в. Евангелие. Вторая половина XI в.
Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



ил. 39. Евангелист Марк. 107^v. Евангелие. Вторая половина XI в.
Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



ил. 40. Евангелист Лука. 167^v. Евангелие. Вторая половина XI в.
Афинская Национальная библиотека, cod. 57.

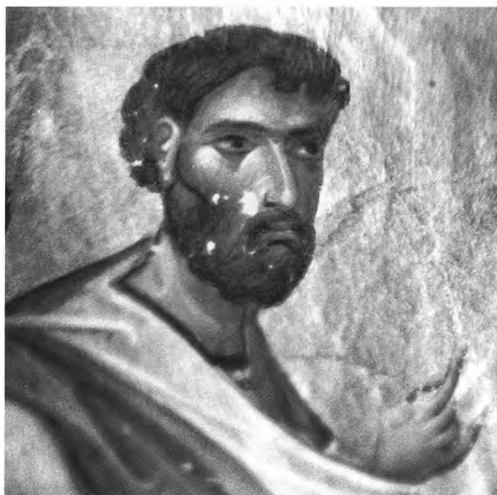


ил. 41. Евангелист Иоанн. 265^у. Евангелие. Вторая половина XI в.
Афинская Национальная библиотека, cod. 57.

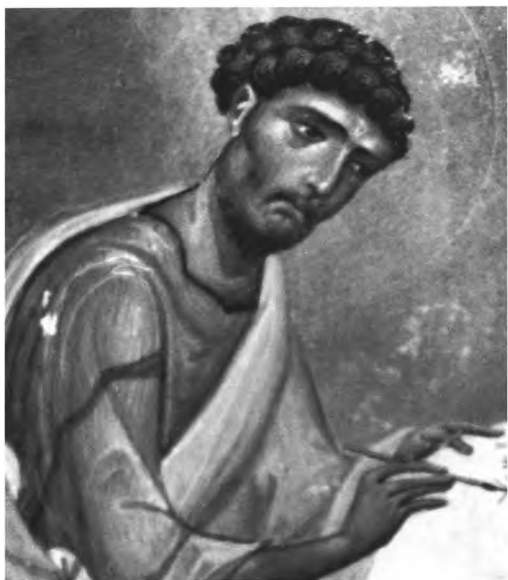
а)



б)

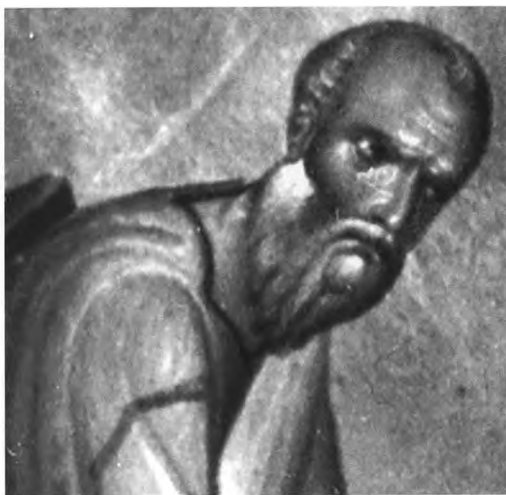


ил. 42. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



a)

б)



ил. 43. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



ил. 44. Начало Евангелия от Марка. 1087. Евангелие. Вторая половина XI в. Афинская Национальная библиотека, cod. 57.



αρχὴ ἡ λόγος· καὶ ὁ λόγος ἦν παρὰ τὸν πατέρα
 καὶ ὁ λόγος ὄντως ἦν παρὰ τὸν πατέρα
 ἦν· παρὰ τὸν πατέρα οὐκ ἔγενετο· καὶ ἕστηκεν αὐτῷ
 ὅμοιος ὢν αὐτῷ· ἡ ἀρχὴ ἦν μετὰ τὸν πατέρα
 ὁμοίως τὸ φῶς τὸ μαρτυρεῖ· καὶ τὸ φῶς ὄντως
 σκοτία φαίνει· καὶ ἡ σκοτία αὐτὸ οὐ κατέλαβεν
 ὅτι ὁ φῶς ἀπέστειλεν τὸν πατέρα· ὁμοίως
 αὐτῷ ὡς ἄρτι· ὁ ὄντως ἠλθέτω μετὰ τὸν πατέρα
 ἵνα μαρτυρήσῃ περὶ τοῦ φωτός· ἵνα τὸ φῶς
 μαρτυρῇ τὸν πατέρα· οὐκ ἦν ἕκεινος τὸ φῶς
 ὁμοίως μαρτυρῆσαι περὶ τοῦ φωτός·
 ἢ τὸ φῶς τὸ ἀληθινὸν ὁμοίως τὸ φῶς τὸ
 φῶς τὸν πατέρα· ὁμοίως τὸ φῶς τὸν πατέρα· ἡ ἀρχὴ

XIV 6.

ил. 45. Лист из коллекции ГТГ, принадлежавший ранее Новому Завету с Псалтирью 1084 г. (Вашингтон, Dumbarton Oaks, Ms. 3).



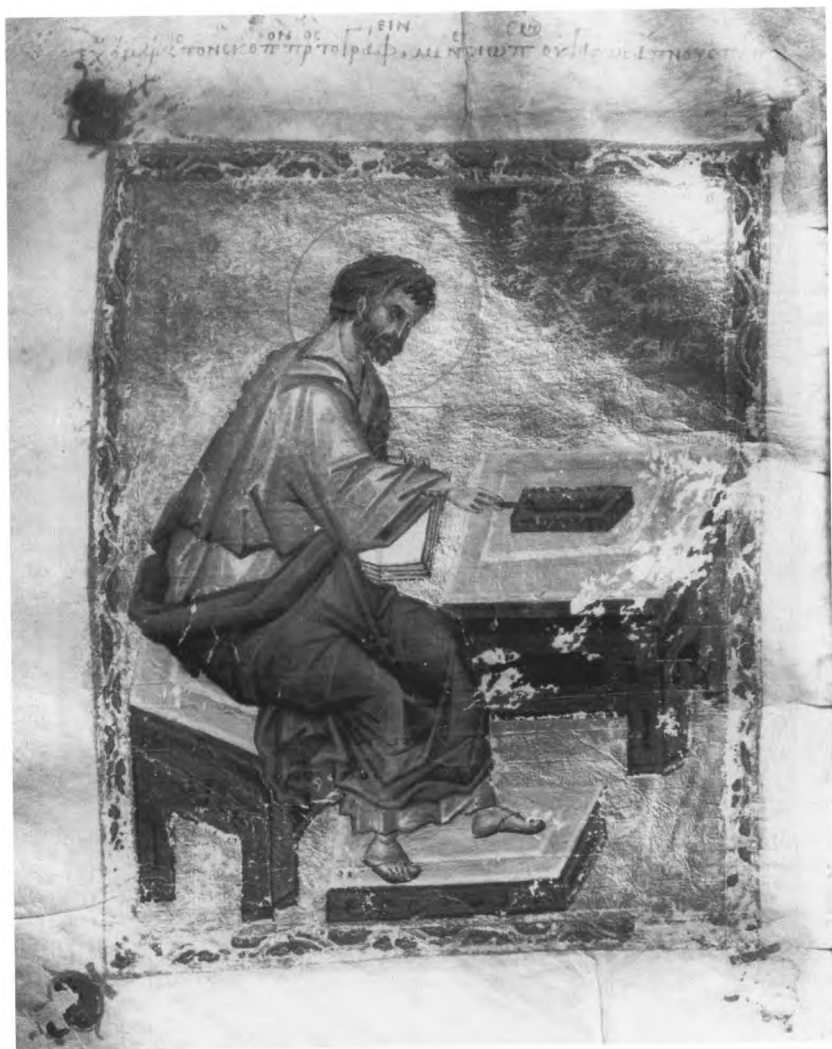
ил. 46. Ангел, символ евангелиста Матфея. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 47. Евангелист Матфей. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 48. Лев, символ евангелиста Марка. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 49. Евангелист Марк. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 50. Бык, символ евангелиста Луки. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 51. Евангелист Лука. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 52. Орел, символ евангелиста Иоанна. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 53. Евангелист Иоанн. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 54. Евангелист Лука — автор Деяний апостолов. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.

а)



б)



в)



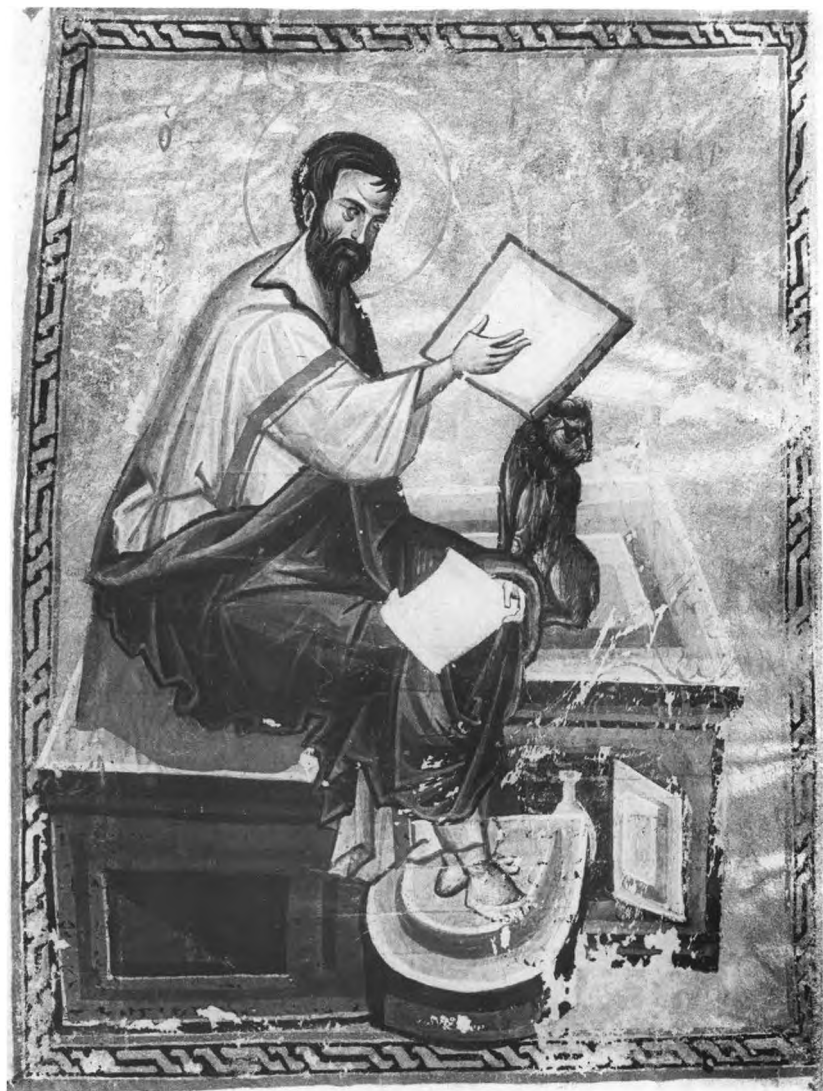
ил. 55. а) Евангелист Марк. Деталь; б) Евангелист Лука — автор Деяний апостолов; в) Евангелист Лука. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 56. Апостол Петр. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 57. Апостол Иоанн. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 58. Апостол Иуда. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 59. Апостол Павел. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



а)



б)



в)

ил. 60. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Иоанн Богослов. Деталь; в) Апостол Иоанн. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



а)



б)



в)



г)

ил. 61. а) Апостол Иаков. Деталь; б) Апостол Петр. Деталь; в) Апостол Иуда. Деталь; г) Апостол Павел. Деталь. Новый Завет с Псалтирю. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 62. Царь Давид перед текстом Псалтири. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.

Καὶ ἐστρωθῆσαν ταῖς οἰκίαις τοῖς κλημῶσιν· καὶ ἄφρον θησόντες
 οὐκ ἔτι γῆ· ὡς γὰρ ἄρ' ἔσονται· πῶς σου, ἰσχυρὸν αὐτοῖς ἔσται· ὡς δὲ γῆ
 τῶν ἀσπίων πιστῆται· καὶ ἰσχυρὸν· εἰ σὺ θεὸς τοῦτο δὲ λέγει· ἰσχυρὸν
 ἀπὸ κρείσσον τῆν θύραν σου· ἀπὸ κρείσσον τῆν μέγαν ὀσσηύσον· εἰ
 δὲ πῶς ἐχθροὶ ὄργη ἔσονται



ил. 63. Пророк Иона во чреве кита. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
 ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 64. Пророк Захария. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.

а)



б)



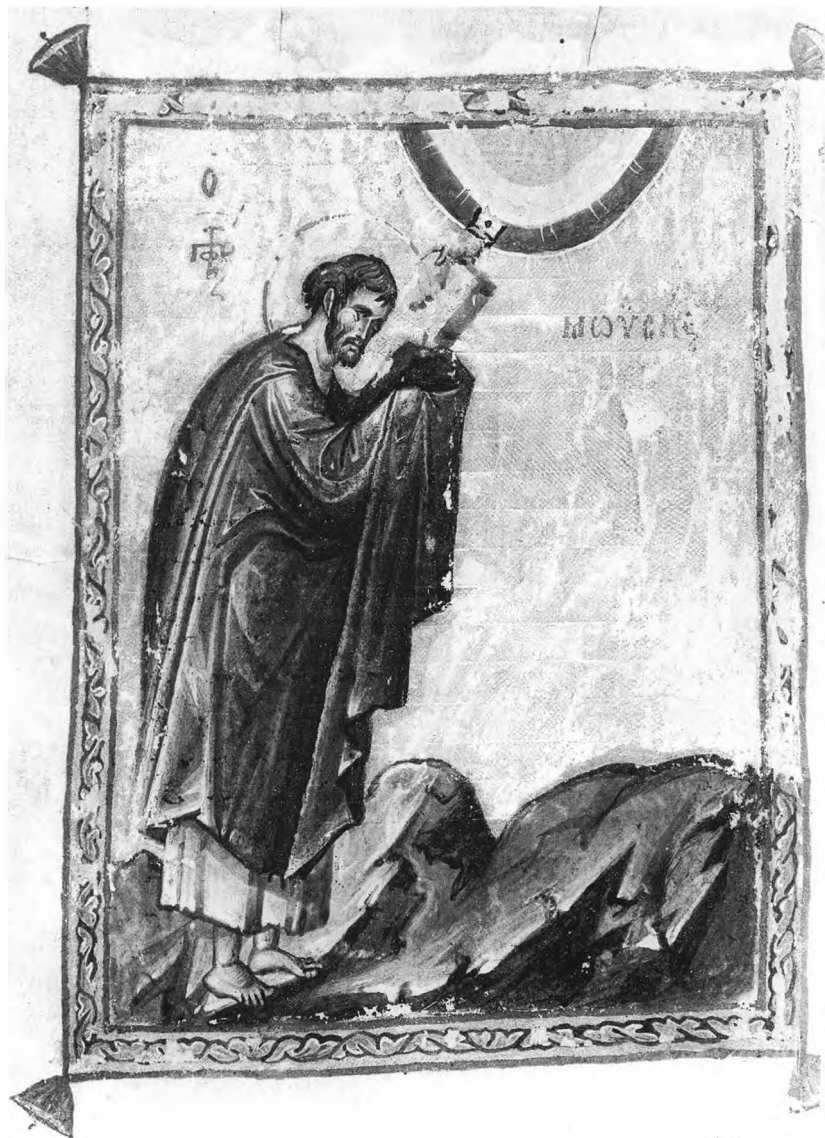
в)

ил. 65. а) Царь Давид. Деталь; б) Пророк Иона. Деталь; в) Пророк Захария. Деталь.
Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.

ἡ ἀπίστος δὲ οὐκ ἔσται ἡ τοῖς μέσσοις χείριστος· ἡ κομιστὴ δὲ ἡ τῶν αἰ-
 ἰων καὶ ἡ πᾶσι σοφίᾳ καὶ ἐπί· ὅτι ἡ σὺλθου ἵππος φέρων σὺν ἀρ-
 μασι καὶ ἀρματῆσι εἰς θάλασσαν· καὶ ἡ πᾶσι σοφίᾳ
 τοῦ κόσμου ἡ δὲ τῶν θάλασσαν· οὐδὲ γὰρ ἡ ἡλέωρα ἀθροῦν
 ἀλλὰ ἡ πᾶσι σοφίᾳ τῶν θάλασσαν·



ил. 66. Переход евреев через Красное море. Новый Завет с Псалтирью.
 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 67. Пророк Моисей получает заповеди на Синае. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.

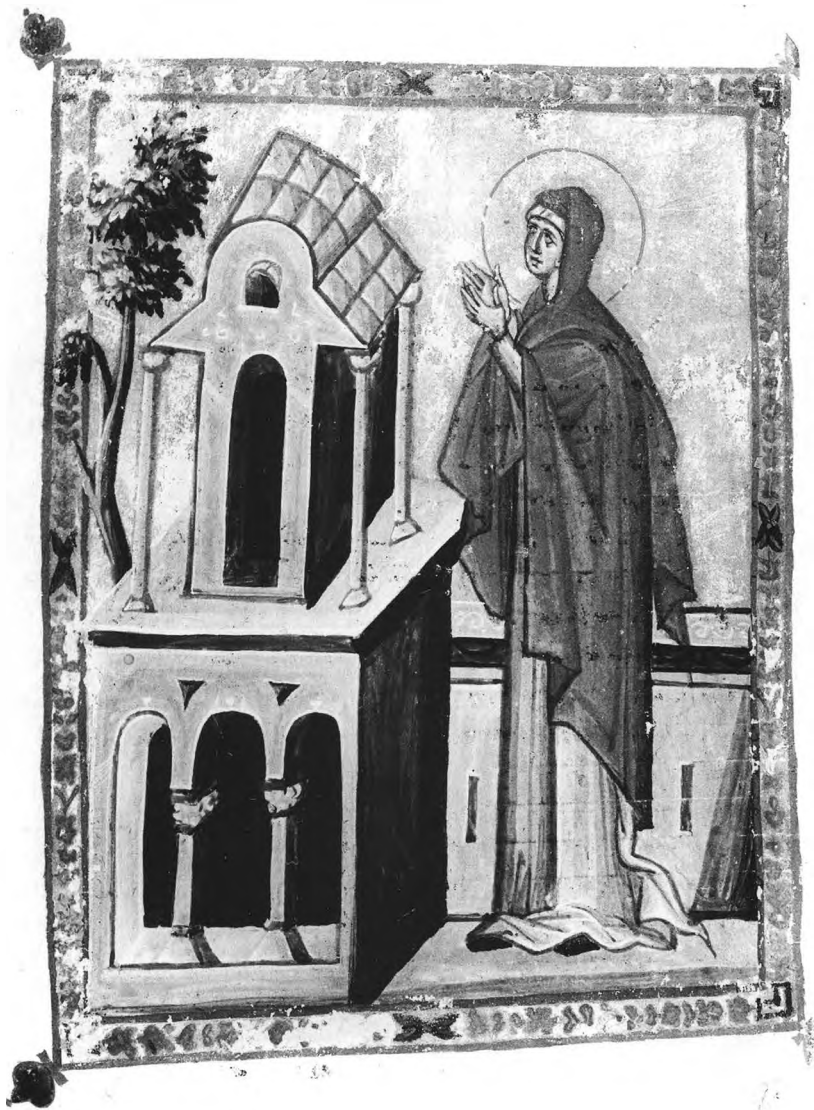


а)



б)

ил. 68. а) Пророк Исайя. Деталь; б) Пророк Моисей. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 69. Молитва Анны, матери пророка Самуила. Новый Завет с Псалтирью.
30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 70. Три отрока перед царем Навуходоносором. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 71. Три отрока в печи огненной. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



а)



б)

ил. 72. а) Лица царя Навуходоносора и двух воинов. Деталь композиции Три отрока перед царем Навуходоносором; б) Лики трех отроков. Деталь композиции Три отрока перед царем Навуходоносором. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 73. Ангел. Деталь композиции Три отрока в печи огненной. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 74. Ангел. Деталь композиции Три отрока в печи огненной. Фреска в монастыре Влатад. Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.

ἄλλ' ἐν τῷ πνεύματι ἠκούσας ἠνάγκη μεν εἶναι τῶν ἐν Κανταρίαις
 σκεῖν τοῦ ἱεροῦ· καὶ ποιεῖν Κεῖλα· καὶ διὰ κακοσύνῃν βρῆμα σπυ-
 γνῶν· ἵνα ἀνέβῃ εἰς οὐμῶν· καὶ ἐσφραγίσῃ τὸν Κεῖλα·
 Κρατὴς δὲ κλεισθῶν· καὶ ἐπιστήσῃ τὸν λαὸν λατρίῃν ἡμῶν
 καὶ ἡμῶν ἐν ἡμέραις Χριστῶν ἡμῶν·



ил. 75. Пророк Аввакум. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
 ГИМ, Син. гр. 407.

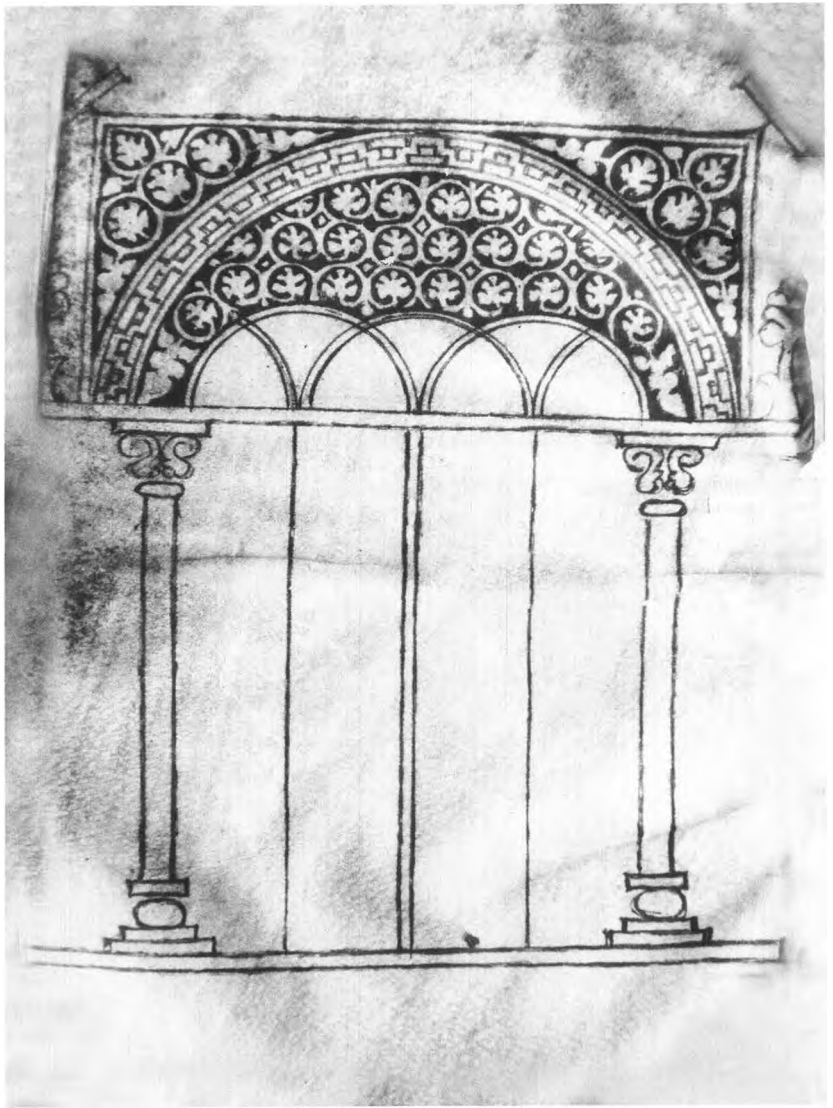
а)



б)



ил. 76. а) Анна, мать пророка Самуила. Деталь; б) Пророк Аввакум. Деталь. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 77. Таблица канонов. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



ил. 78. Начало Евангелия от Луки. Новый Завет с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в.
ГИМ, Син. гр. 407.



а)

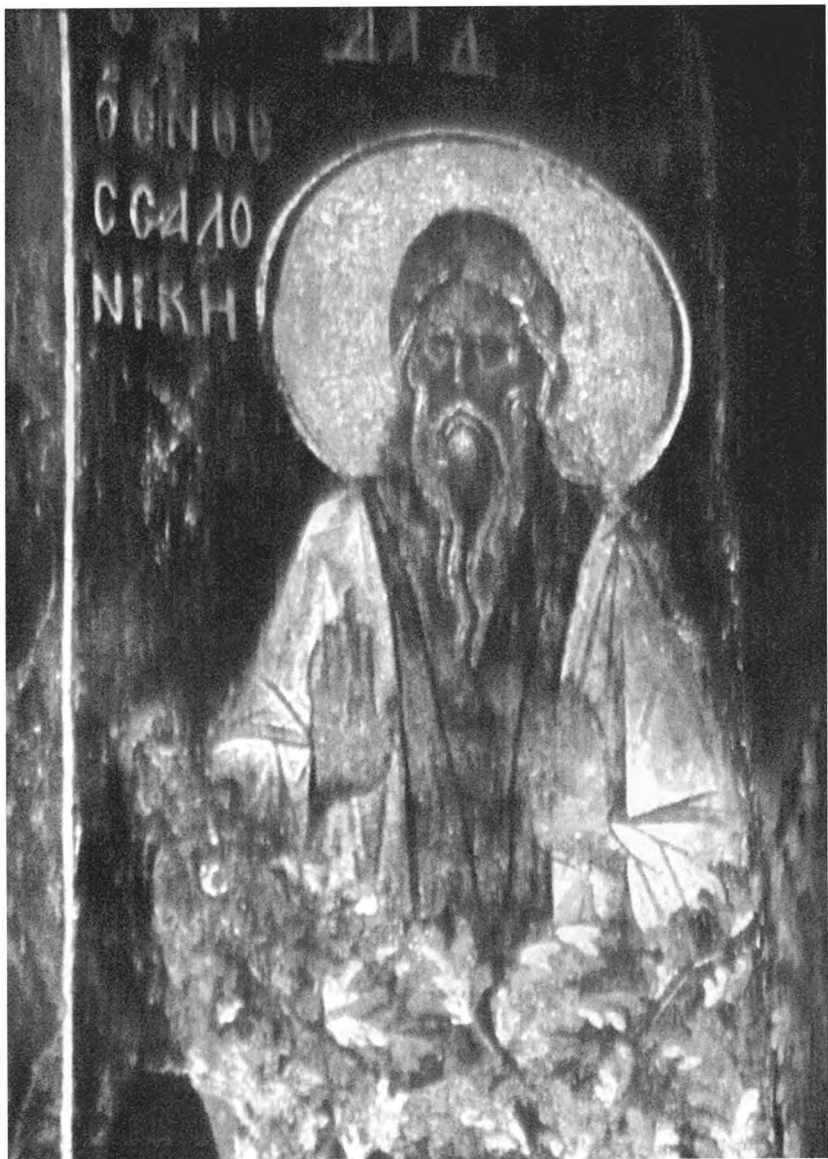


б)

ил. 79. а) Апостолы, летящие на облаках. Деталь композиции Успение;
 б) Апостолы. Деталь композиции Успение. Фреска церкви Иоакима и Анны (Кральева)
 в Студенице. 1314 г.

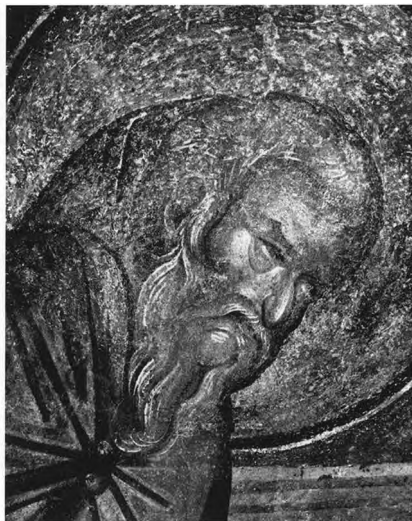


ил. 80. Святитель.
 Фреска церкви
 Богородицы Левишки.
 Около 1310–1313 гг.



ил. 81. Столпник Давид Фессалоникский. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.

а)



б)

ил. 82. а) Феофан гимнограф. Деталь; б) Адам. Деталь композиции Сошествие во ад. Фрески в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.



а)



б)

ил. 83. а) Вдова. Деталь композиции Воскрешение сына вдовицы. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.; б) Св. Арсений. Деталь. Мозаика в монастыре Паммакарistos (Фетие-Джами), Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.).



ил. 84. Распятие. Фреска церкви в Банье Прибойской (Сербия). До 1321 г.

а)



б)



ил. 85. а) Пророк Аввакум. Деталь. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в. ГИМ, Син. 407; б) Иоанн Богослов. Деталь композиции Распятие. Фреска церкви в Банье Прибойской (Сербия). До 1321 г.

а)



б)

ил. 86. Преподобные. а) Павел Фивейский. Деталь; б) Антоний Великий. Деталь. Фрески церкви св. Никиты под Скопье. Около 1316 г.



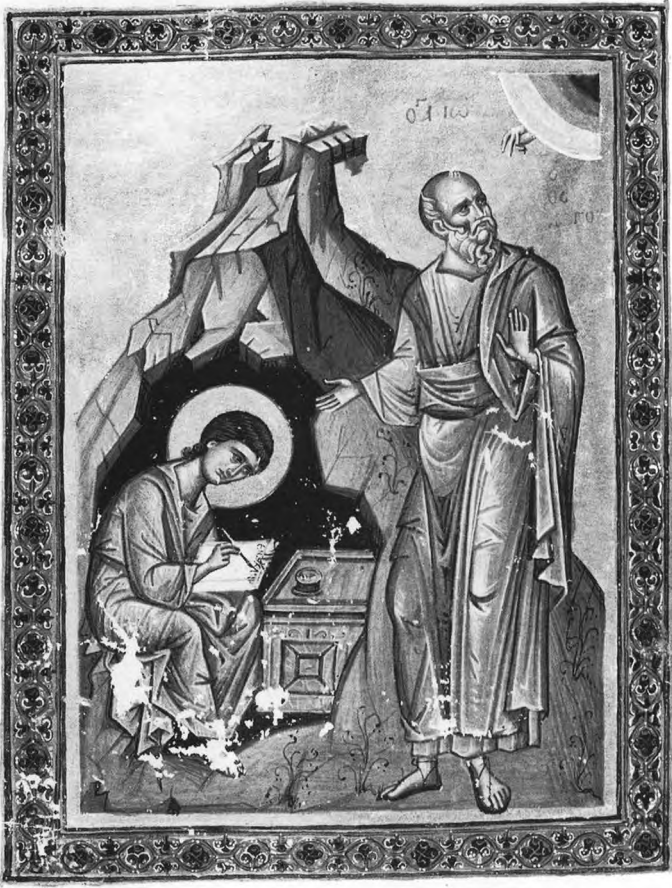
ил. 87. Евангелист Иоанн. Евангелие 1333 г. Афон, Лавра св. Афанасия, А. 46.



ил. 88. Евангелист Иоанн. Евангелие 1330 г. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, Selden supra 6.

βροντῆς καὶ βροφῆς ἐν τῷ ὄρει σὺν ἁμῖν ἡς πᾶν ἰσχύς
 πρῶτον τὸ πᾶν σφίσι περὶ ἄρχοντες ἕτεροι ἄρχιν

εἰς
 γρα
 μα
 εἰς
 τον
 ἀπο
 ἰω
 τοῖς
 ὄρο
 λο
 τον
 τοῖς
 ἰνα
 ἰ
 τῆν
 τον
 κῆ
 τῆ
 με
 να
 ὄν
 τῆν
 χ
 κ
 ἰπ
 ἰον



τῆρ τὸ φανίγει· πρᾶν ὄν μαυτο γενεθλον
 ἐμ βεν ὄλε βρο το καμ ἀρεσῶν ἡμ βλῆνε φῆν

ил. 89. Евангелист Иоанн. Евангелие 1335 г. Патмос, монастырь Иоанна Богослова, cod. 81.

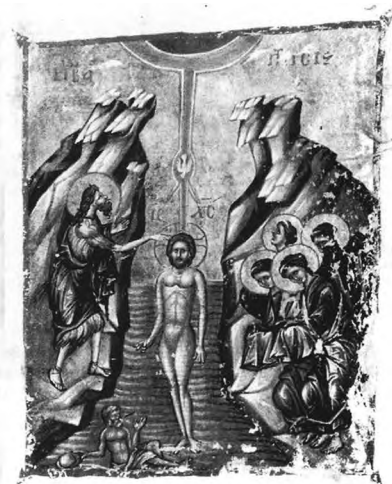
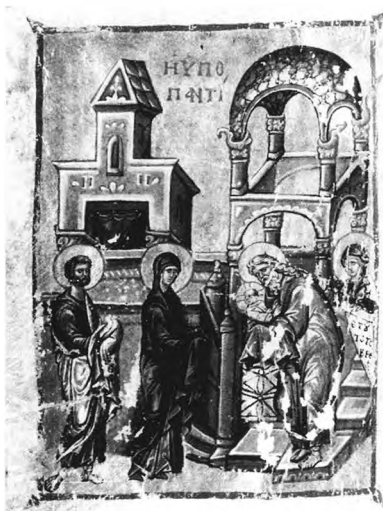


ил. 90. Евангелист Матфей получает Евангелие от Христа. Евангелие Исаака Асана. 1346 г. Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 152.



ил. 91. Благовещение и Рождество. Минологий деспота Димитрия Палеолога. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.

ил. 92. Сретение и Крещение. Минологий деспота Димитрия Палеолога, Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.

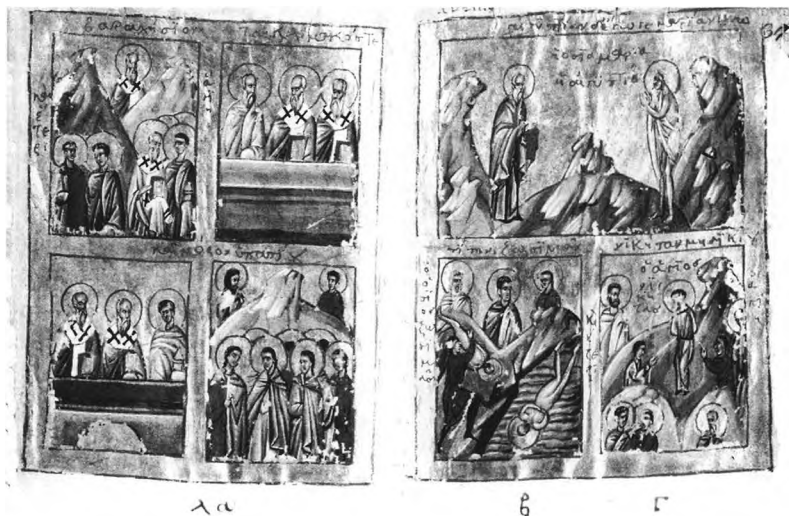




ил. 93. Сосшествие во ад и Вознесение. Минологий деспота Димитрия Палеолога. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.

ил. 94. Сосшествие св. Духа на апостолов и Успение Богоматери. Минологий деспота Димитрия Палеолога. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.





ил. 95. Жития свв. Марии Египетской, Титоса, Зосимы и Никиты. 33^v–34^r. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.

ил. 96. Сцены из жития св. Димитрия и св. Нестора. 54^v–55^r. Фессалоники. 1322–1340 гг. Оксфорд, Бодлеанская библиотека, gr. th. f. I.





ил. 97. Пророк Исайя. Фреска в церкви Спаса Преображения. Фессалоники. Между 1350 и 1370 гг.



ил. 98. Святитель. Фреска в церкви св. Пантелеймона. Фессалоники. XIV в.



ил. 99. Избиение младенцев в Вифлееме. Фреска в церкви Ильи Пророка. Фессалоники. 60-е гг. XIV в.

а)



б)



ил. 100. а) Плачущая мать. Деталь; б) Римский воин. Деталь; в) Римский воин. Деталь; г) Римский воин. Деталь. Избиение младенцев в Вифлееме. Фрески в церкви Ильи Пророка. Фессалоники. 60-е гг. XIV в.

B)



г)





а)



б)

ил. 101. а) Три отрока в печи огненной. б) Крещение. Фрески в монастыре Влатад, Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.

а)



б)



в)

ил. 102. а) Отрок. Деталь композиции Три отрока в печи огненной; б) св. Димитрий; в) Святитель. Фрески в монастыре Влатад. Фессалоники. Между 1360 и 1380 гг.



ил. 103. Евангелист Матфей. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



ил. 104. Евангелист Лука. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



ил. 105. Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в.
Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



а)

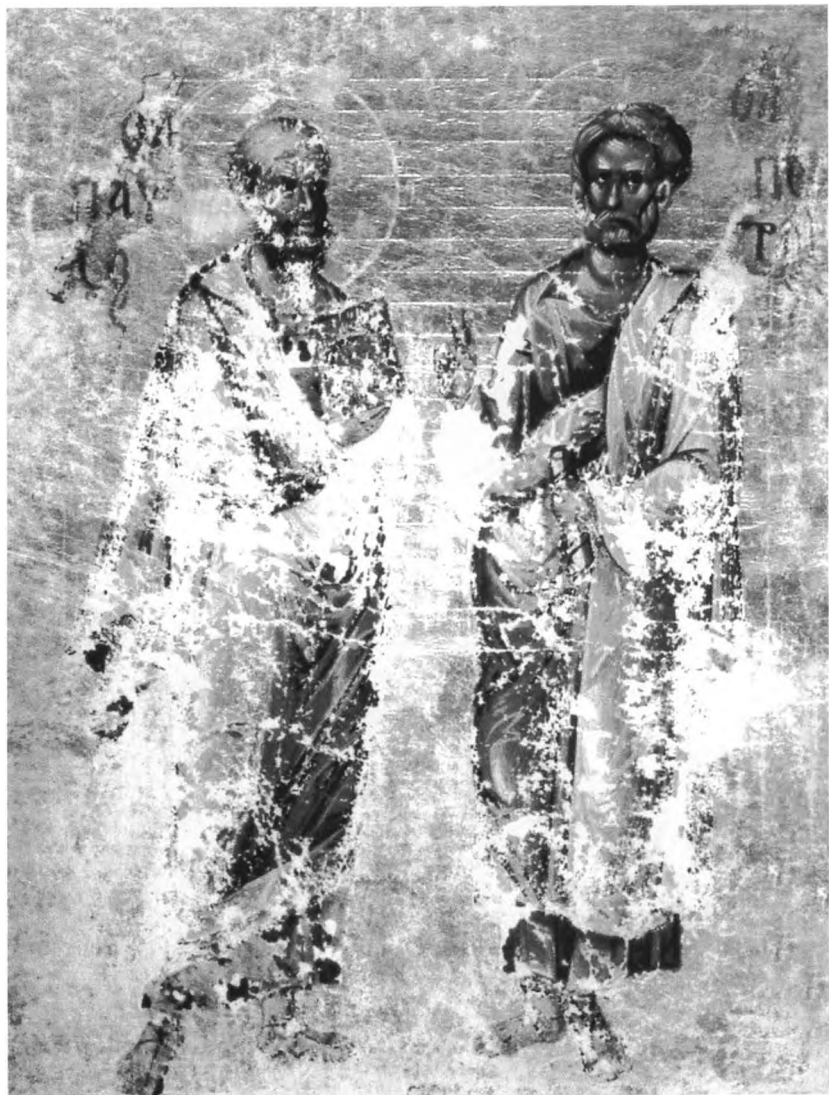


б)

в) г)



ил. 106. а) Евангелист Марк. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь;
в) Евангелист Иоанн. Деталь; г) Прохор, ученик евангелиста Иоанна. Деталь.
Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



ил. 107. Апостолы Петр и Павел. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в.
Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



a)

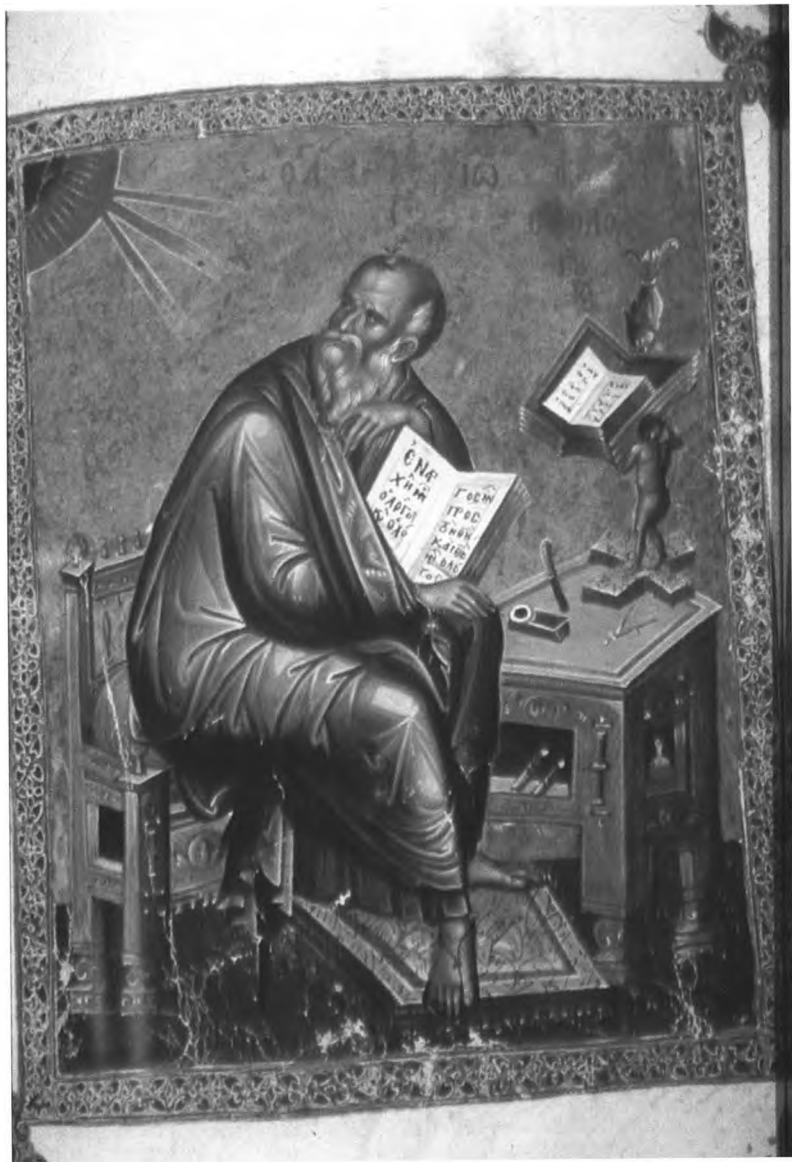


б)

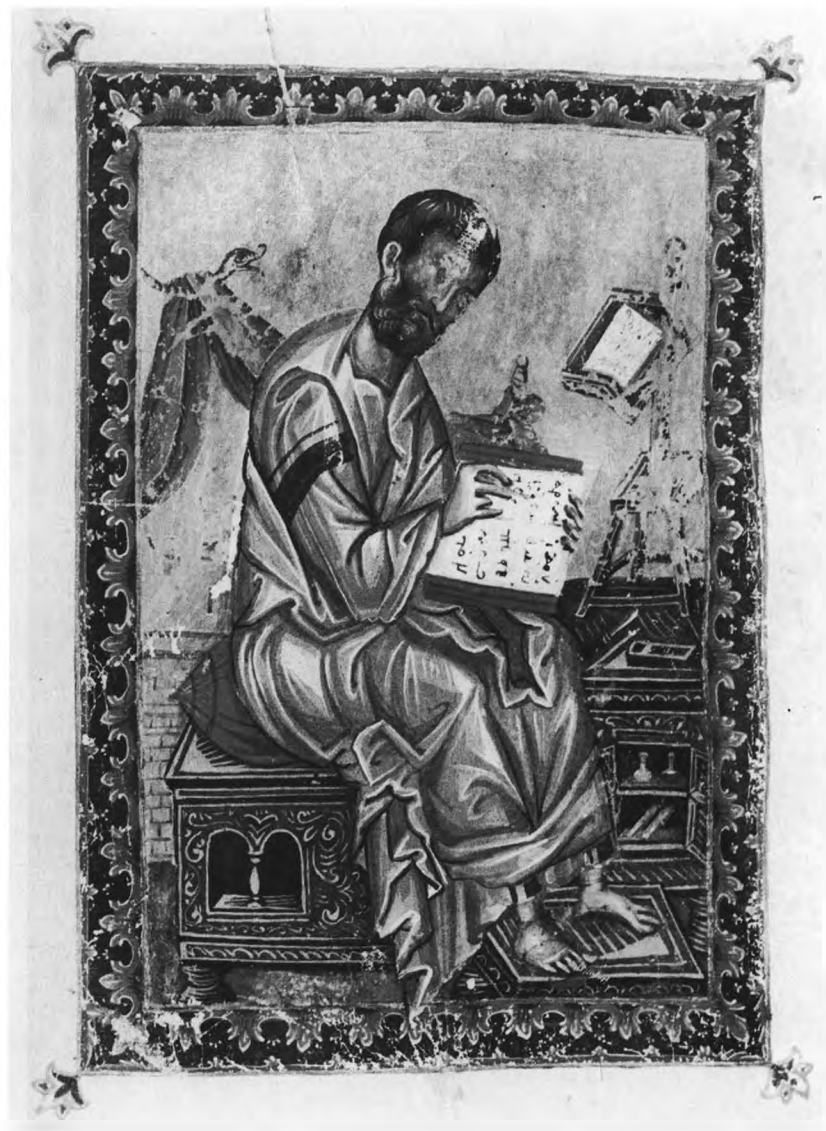
ил. 108. а) Апостол Павел. Деталь. б) Апостол Петр. Деталь. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Венская Национальная библиотека, theol. gr. 300.



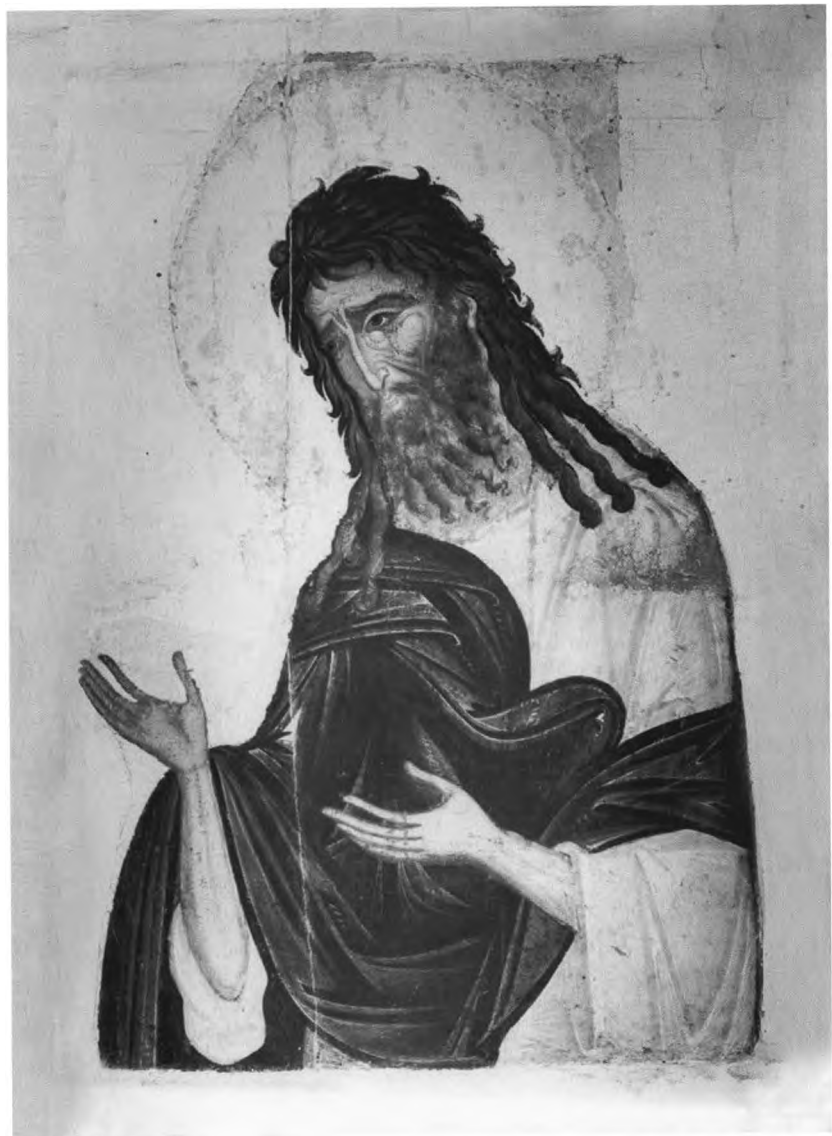
ил. 109. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. 1340–1341 гг.
Афон, Ватопед, cod. 16.



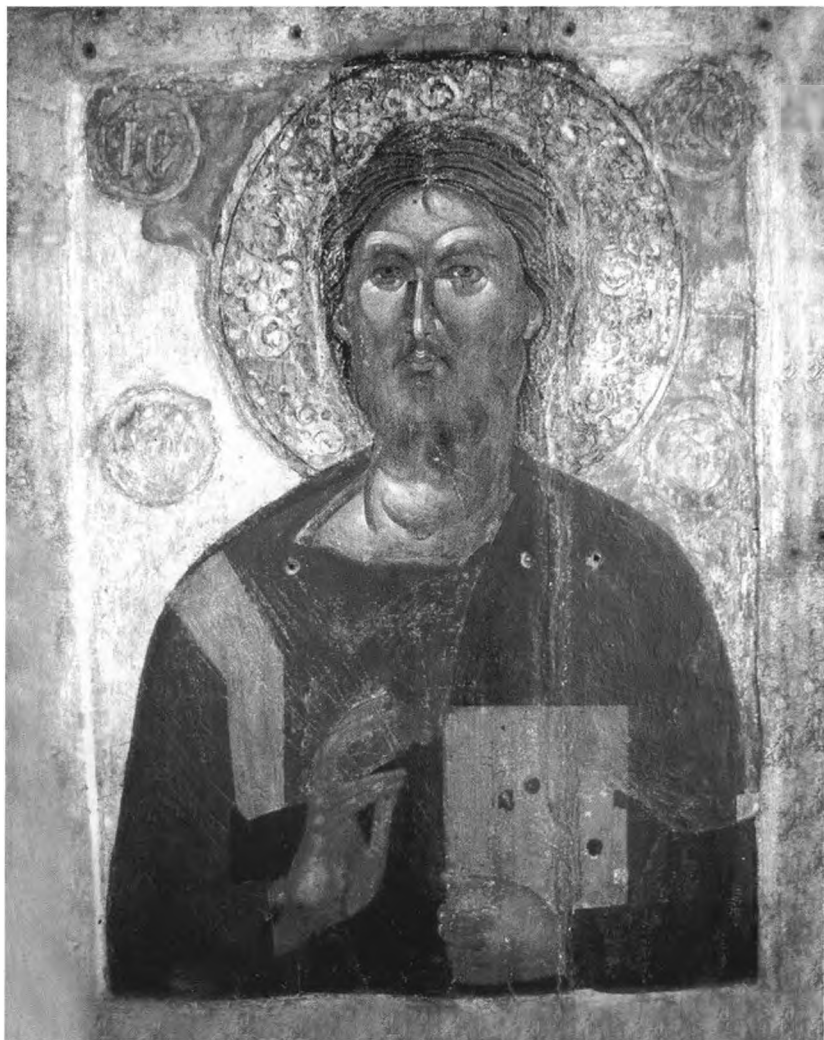
ил. 110. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. 1340–1341 гг. Афон, Ватопед, cod. 16.



ил. III. Евангелист Марк. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в.
Оксфорд, Бодлеанская библиотека, Canon. gr. 38.



ил. 112. Иоанн Креститель. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Эрмитаж.



ил. 113. Христос Пантократор. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Афины, Византийский музей.



ил. 114. Христос Пантократор кира Исаака Дука Керсака. 1340-е гг.
Охрид, Галерея икон.

а)



б)

ил. 115. а) Христос Пантократор. Деталь. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Афины, Византийский музей; б) Гиппократ. Деталь. Кодекс Гиппократа. 1341–1345 гг. Парижская Национальная библиотека, гр. 2144.

а)



б)



ил. 116. а) Христос Пантократор кира Исаака Дука Керсака. Деталь. 1340-е гг. Охрид, Галерея икон; б) Иоанн Креститель. Деталь. Икона. 30–40-е гг. XIV в. Эрмитаж.



ил. 117. Евангелист Иоанн. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Монастырь Иоанна Богослова на Патмосе, cod. 82.



а)



б)

ил. 118. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Иоанн. Деталь. Евангелие. 30–40-е гг. XIV в. Монастырь Иоанна Богослова на Патмосе, cod. 82.



ил. 119. Евангелист Матфей. Евангелие. Вторая четверть XIV в. Афон, Лавра св. Афанасия, cod. A. 76.



ил. 120. Миниатюра к Слову Григория Назианзина на Крещение. Вверху — Крещение; внизу слева — Христос благословляет Иоанна Крестителя, справа — проповедь Иоанна Крестителя. 197^в. Омилии Григория Назианзина. 30—40-е гг. XIV в. Парижская Национальная библиотека, гр. 543.



ил. 121. Исаак Сирин. Слова Исаака Сирина. 1389 г. Афон. Лавра св. Афанасия. РГБ, ф. 214, № 462.



ил. 122. Исаак Сирин. Деталь. Афон. Лавра св. Афанасия. РГБ, ф. 214, № 462.

а)

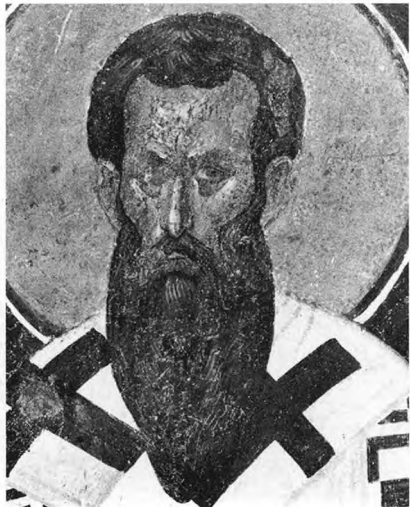


б)

ил. 123. а) Св. Евфимий. Деталь; б) Св. Иоанн Лествичник. Деталь. Мозаики в монастыре Паммакарistos (Фетие-Джами). Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.).



a)



б)

ил. 124. а) Св. Сава. Деталь. Мозаика в монастыре Паммакаристос (Фетие-Джами), Константинополь. Начало XIV в. (до 1310 г.); б) Св. Василий Великий. Деталь. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами), Константинополь, 1315–1321 гг.

а)



б)

ил. 125. а) Преподобный. Деталь. Фреска в церкви Одигитрии (Афендико) в Мистре. Начало XIV в.; б) Столпник Давид Фессалоникский. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами), Константинополь, 1315–1321 гг.



a)



б)

ил. 126. а) Преподобный. Деталь. Фреска в церкви Одигитрии (Афендико) в Мистре. Начало XIV в.; б) Иоанн Богослов. Деталь. Миниатюра из Нового Завета с Псалтирью. 30–40-е гг. XIV в., ГИМ, Син. гр. 407.



a)



б)

ил. 127. а) Христос Пантократор. Деталь. Фреска Феофана Грека в Спасо-Преображенском соборе в Новгороде. 1378 г.; б) Св. Евфимий. Деталь. Фреска в монастыре Пантократора на Афоне. 60-е гг. XIV в.



a)



б)

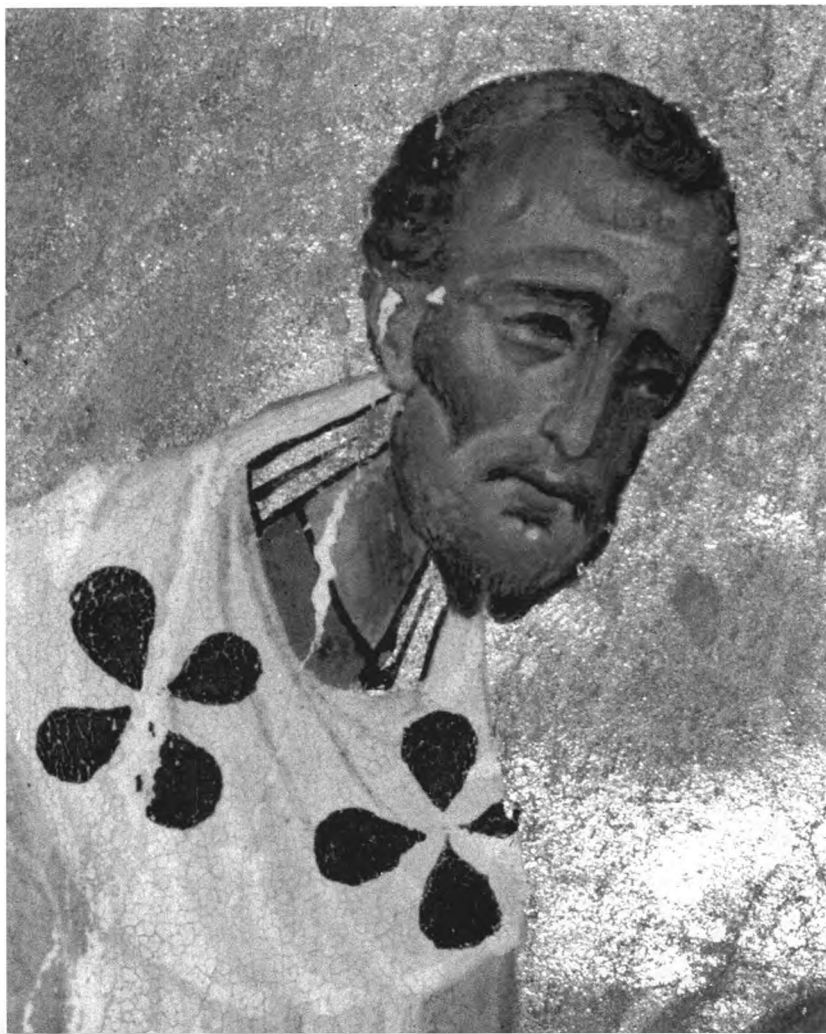


в)

ил. 128. а) Апостол. Деталь композиции Сошествие св. Духа. Фреска в Снетогорском монастыре, Псков. Около 1313 г.; б) Св. Параскева. Деталь иконы. Свв. Параскева, Ульяна и Анастасия. Псков. Конец XIV в. ГТГ; в) Волхв. Деталь иконы. Собор Богоматери. Псков. Конец XIV в. ГТГ.



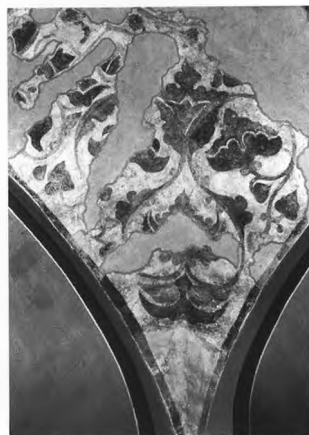
ил. 129. Василий Великий. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.



ил. 130. Иоанн Златоуст. Деталь. Хутынский служебник. Начало XIII в.
Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.



а)



б)

в)

ил. 131. а) и б) Орнаменты во фресках Успенского собора во Владимире. Конец XII в. — первая четверть XIII в.; в) Заставка перед текстом литургии Василия Великого. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604.

а)



СЛАВЯ СЪУО СТОСТА
 ѿ сръ, ст. іропѣ. ѿ. вѣ. на лѣтѣ рини.
 ѿ ності рахъ хѣ. гатъ. пѣ. адо. ѿ стѣ хѣ
 ноуѣ. ѿ. а. ро. тѣ. а нѣ. праллдо. тѣ. на
 реаллго. ѿ пѣ. ѿ шедъ. а нѣ. сѣ ка днѣ
 ннцѣ. ѿ сѣ тѣ а нѣ сѣ тѣ а нѣ. гатъ. сѣ тѣ
 тѣ хѣ кѣ про сѣ щан. тѣ. праллдо. ѿ. пѣ. ро
 а нѣ. ѿ. а. ро. а доу пов а нѣ тѣ хѣ а нѣ га.
 гн. тѣ нѣ ѿ несѣ а сѣ рѣ а нѣ. ѿ. а. нѣ
 рѣ тѣ а нѣ ѿ нѣ оу сѣ тѣ :
 тѣ кѣ а нѣ а нѣ ѿ нѣ оу сѣ тѣ :
 нѣ сѣ а рѣ ѿ тѣ а гѣ ѿ сѣ щ :
 а тѣ нѣ а нѣ а нѣ ѿ сѣ щ :
 сѣ хѣ тѣ а нѣ а рѣ тѣ нѣ гѣ щ :
 ѿ прѣ сѣ тѣ оу а нѣ ѿ нѣ хѣ а нѣ хѣ :

б)



в)



ил. 132. а) Заставка перед текстом литургии Иоанна Златоуста. Хутынский служебник. Начало XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГИМ, Син. 604;
 б) и в) Орнаменты во фресках собора Рождества Богородицы в Суздале. 1222–1225 гг.

а)



б)

ил. 133. а) Св. жена. Деталь композиции Распятие; б) Святитель Григорий Богослов. Деталь композиции Святительский чин. Фрески в церкви Богородицы в Студнице. 1208–1209 гг.

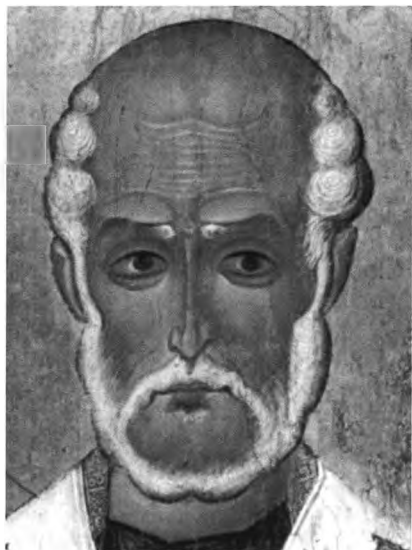


a)

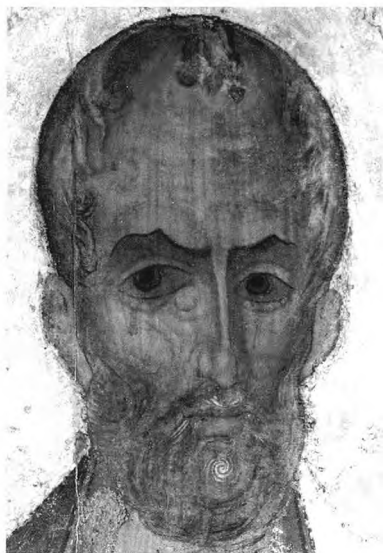


б)

ил. 134. а) Апостол Иоанн. Деталь композиции Страшный суд. Фреска в Дмитриевском соборе во Владимире. Ок. 1195 г.; б) Апостол Иоанн. Деталь иконы Успение из Десятинного монастыря в Новгороде. Конец XII – начало XIII в. ГТГ.



а)



б)

ил. 135. а) Григорий Чудотворец. Икона. Поздний XII в. Эрмитаж; б) Николай Чудотворец (из Новодевичьего монастыря). Икона. Конец XII – начало XIII в. ГТГ.



ил. 136. Архангел Михаил. Фреска в монастыре Иоанна Богослова на Патмосе. Поздний XII в.



ил. 137. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Первая треть XIII в.
Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.



ил. 138. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Первая треть XIII в.
Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.



ил. 139. Евангелист Лука. Евангельские чтения. Первая треть XIII в.
Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.



ил. 140. Евангелист Марк. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.



а)



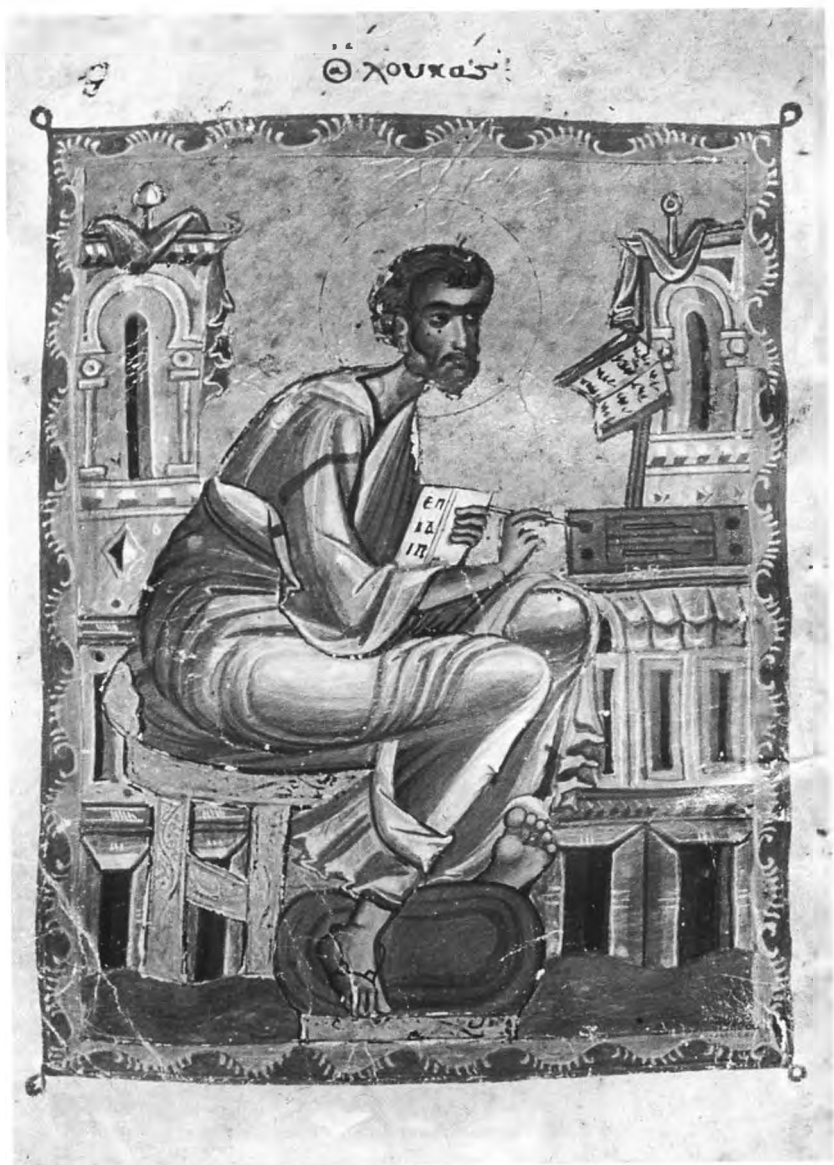
б)

в)

г)



ил. 141. а) Евангелист Иоанн. Деталь. б) Евангелист Матфей. Деталь. в) Евангелист Лука. Деталь. г) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Первая треть XIII в. Галицко-Волынская Русь. ГТГ, К-5348.



ил. 142. Евангелист Лука. Евангелие. Первая четверть XIII в. РГБ, гр. 9.



a)



б)

ил. 143. а) Евангелист Лука. Евангелие. Первая четверть XIII в. Афон, Ивирон, cod. 55;
б) Евангелист Лука. Евангелие. Первая половина XIII в. Берлин, Государственная библиотека, cod. gr. gu. 66.



ил. 144. а) Христос со свв. Григорием и Евстафием; б) Христос. Деталь. Слова Григория Двоеслова. Вторая половина XIII в. Галицко-Волынская Русь. РНБ, собрание Погодина, 71а.



ил. 145. Евангелист Иоанн со св. Симоном. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.

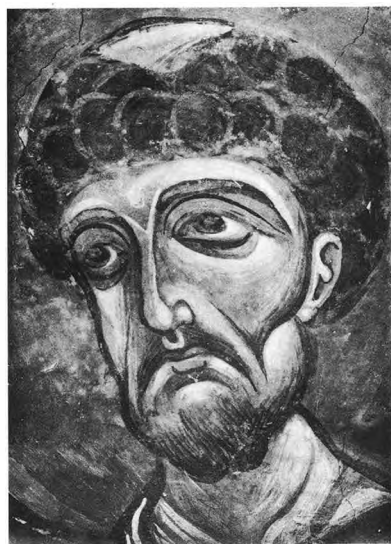


ил. 146. Евангелист Лука. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.



ил. 147. Евангелист Марк. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.

а)



б)

ил. 148. а) Лик евангелиста Луки. Деталь. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105; б) Лик евангелиста Луки. Фреска в церкви Спаса Преображения на Нередице. Конец XII в. Новгород.



а)



б)



в)



г)



д)



ж)



з)

ил. 149. а) Заставка. 2^г; б) Инициал. 18^г; в) Инициал. 53^г; г) Инициал. 20^г; д) Инициал. 53^в; ж) Инициал. 88^в; з) Инициал. 50^в. Евангелие 1270 г. (Евангельские чтения). Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 105.



ил. 150. Василий Великий и Иоанн Златоуст (увеличено). Уваровская кормчая. Начало XIII в. Новгород. ГИМ, собрание Уварова, 124.



ил. 151. Царь Давид с музыкантами. Симоновская Псалтирь.
Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.

Ф. 6. 21

ПРИПАДАЮКЪ ПНИ ХОДАТАИЦА
ЛИКЪ ПОУСННЪ СЪ БОУ. ОРАДОУ
КА ПОДАТИ БЪ ДНЬ СОУДНЫИ



МАТЬ :

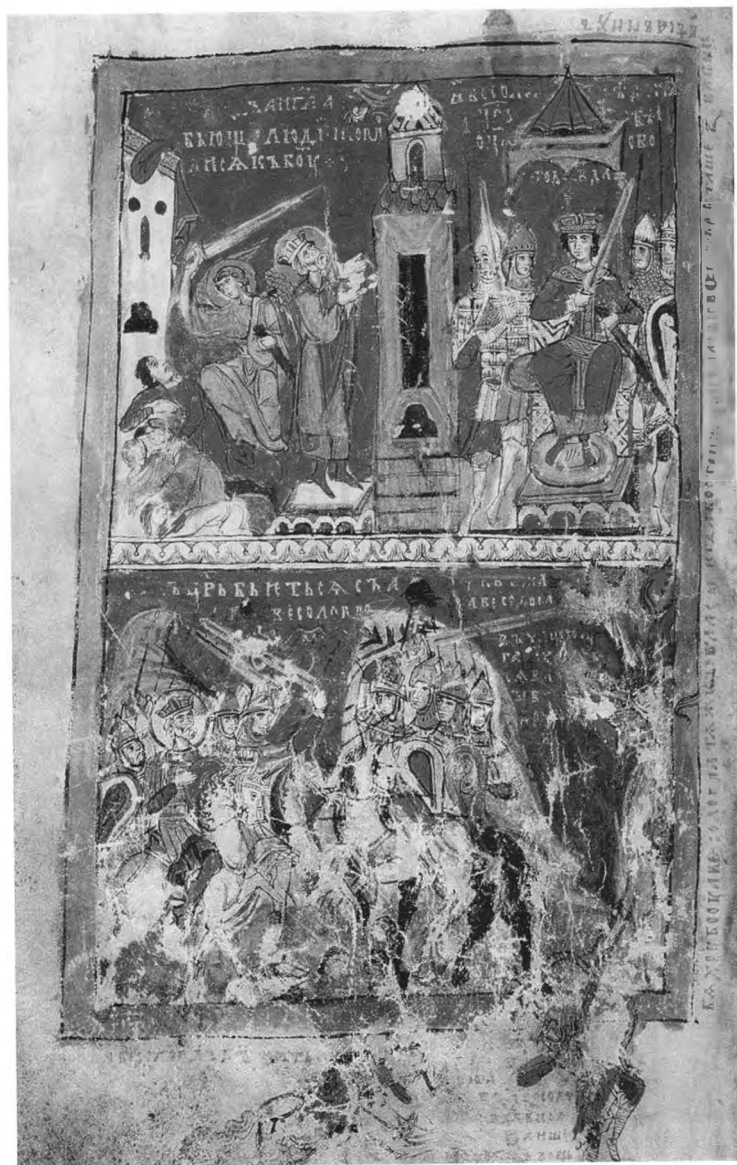


СЕДЪ ЖИТЕЛЮ ВЪ ШИИ НБЕ. НИ
ЖИИ ТВАРН СЪ ДЪ ТЕЛО. ПОСТА
ВНИ СЛНЦЕ ПАРОВЪЩЕ ИИ С
ДНИ. ЛОУ ПОУ ЖЕНЪ КЪ ДЫ П
ПРОВЪЩЕ ИИ ПОШИ. ВЕКЪ ИИ
ГНИ СЪ ЛЪ СЪ КТО КЪ СНАТИ. НИ ДЪ
ЖЕ СЪ ТИ ПЪ ДЪ КЪ ШЕ ПЕСО ДЪ ЛО БЕ
ВЪ КРОУ ПЛАДНИ ДА ПЛОК ДИ ТВО БО

ил. 152. Деисус со св. Симоном Зилоном. Симоновская Псалтирь. 248^у. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.



ил. 153. Царь Давид пишет Псалтирь. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.



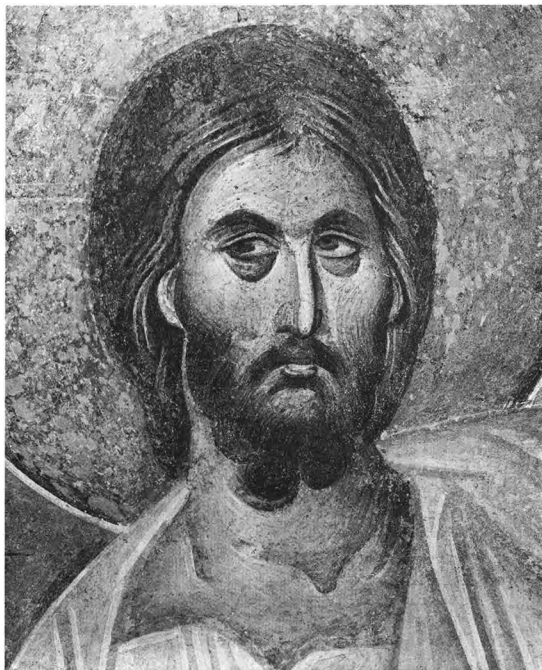
ил. 154. Сцены с Давидом и Авессаломом. Симоновская Псалтирь. 239^v, перед псалмом 119. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.

а)



б)

ил. 155. а) Христос. Деталь композиции Явление Христа женам-мироносицам;
б) Царь Давид пишет Псалтирь. Деталь. Симоновская Псалтирь.
Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.



а)



б)

ил. 156. а) Христос. Деталь композиции Схождение во ад. Фреска в параклесионе монастыря Хора (Кахрие-Джами). Константинополь. 1315–1321 гг.; б) Царь Давид с музыкантами. Деталь. Симоновская Псалтирь. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 3.

а)



б)

ил. 157. а) Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра в Трапезундском евангелии (Евангельские чтения). После сер. X в. РНБ, гр. 21; б) Явление Христа женам-мироносицам. Миниатюра в Никомидийском евангелии. Вторая половина XII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. 25 л.



a)

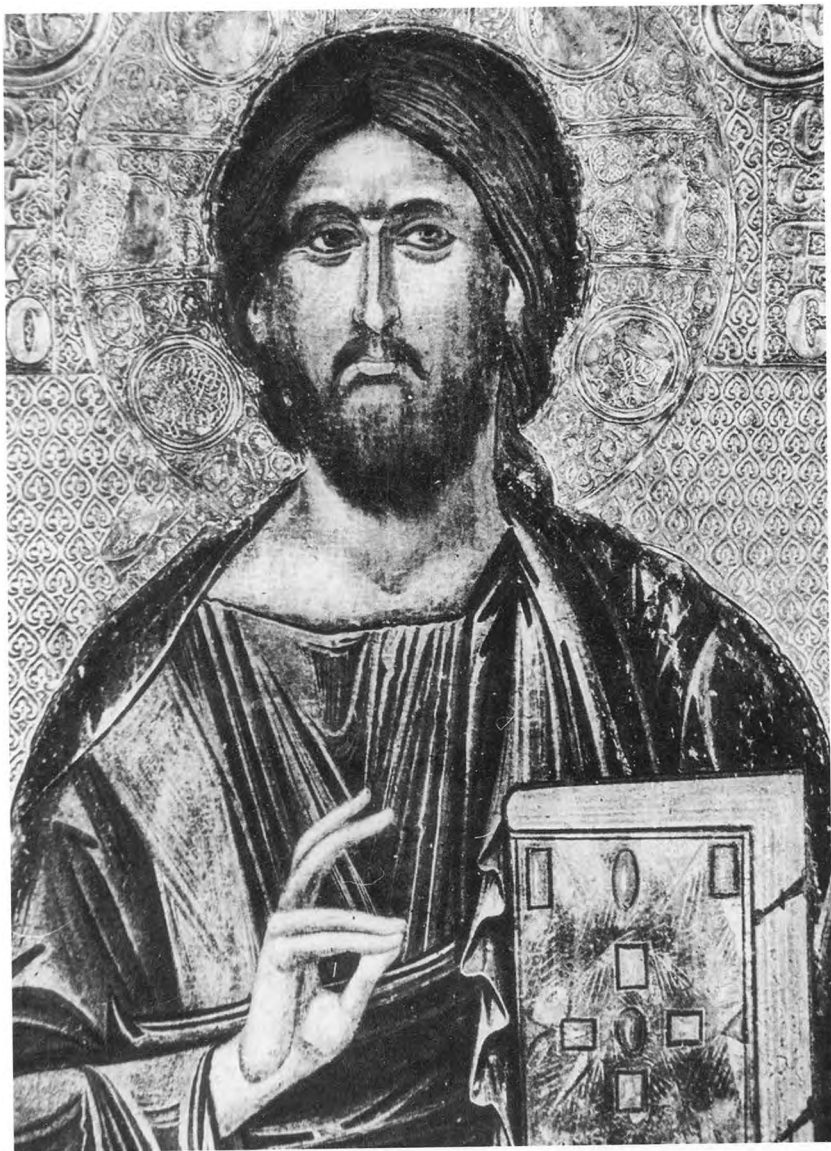


б)

ил. 158. а) Явление Христа женам-мироносицам. Фреска в Спасо-Мирожском монастыре во Пскове. 40-е гг. XII в.; б) Явление Христа женам-мироносицам. Фреска в Сопочанах. Около 1265 г.



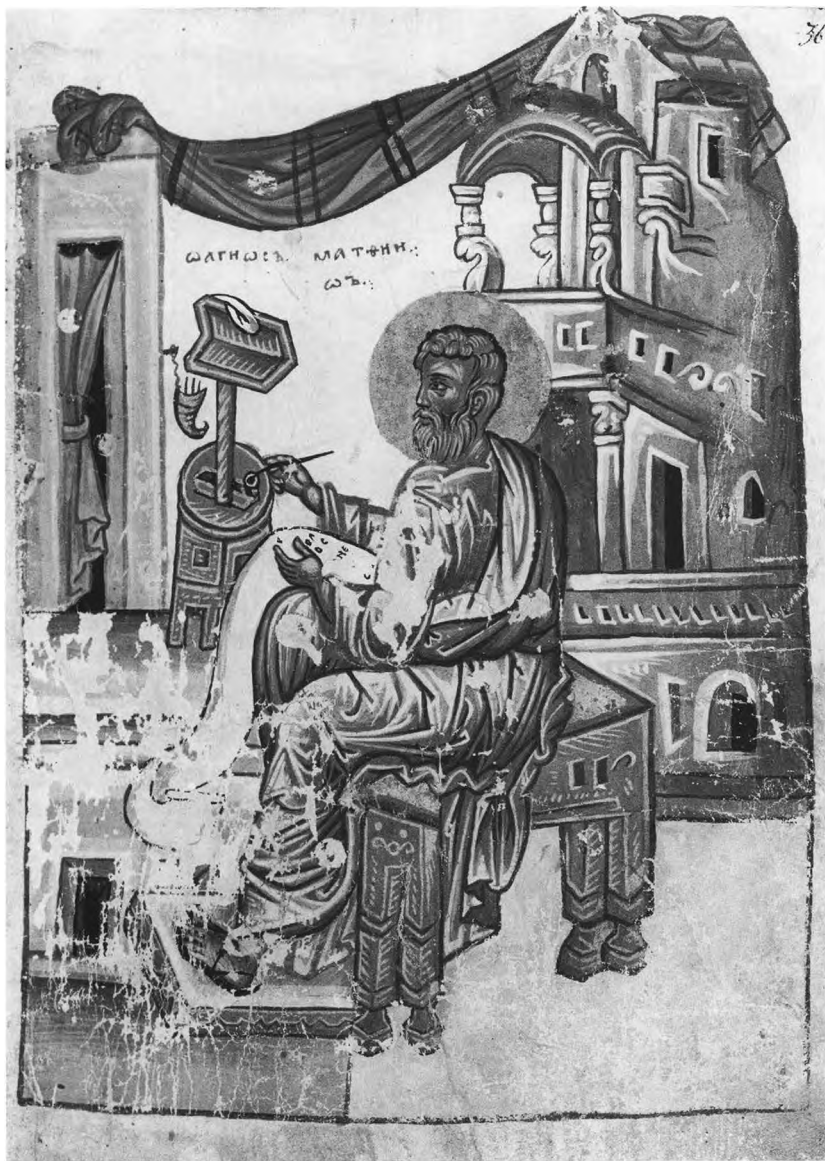
ил. 159. Христос Пантократор. Икона. Конец XIII в. Эрмитаж.



ил. 160. Христос Пантократор. Деталь. Лицевая сторона двусторонней иконы (на обороте — Распятие). Начало XIV в. Охрид, Галерея икон.



ил. 161. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.



ил. 162. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.



ил. 163. Евангелист Лука. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.



ил. 164. Евангелист Марк. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.



а)



б)



в)



г)

ил. 165. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь; в) Евангелист Лука. Деталь; г) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая четверть XIV в. Новгород. ГИМ, собрание Хлудова, 30.



ил. 166. а) Царские врата. Золотая наводка на меди. Около середины XIV в. Новгород. ГРМ (из бывшего собрания Н. П. Лихачева); б) Евангелист Лука. Медная пластина. Золотая наводка на меди. Деталь несохранившихся Царских врат. Около середины XIV в. Новгород. ГРМ.

ТѢМѢ ПОИМАТЬ ЖИВОТЪ БѢУНАГО



ил. 167. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Около середины XIV в. Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 113.



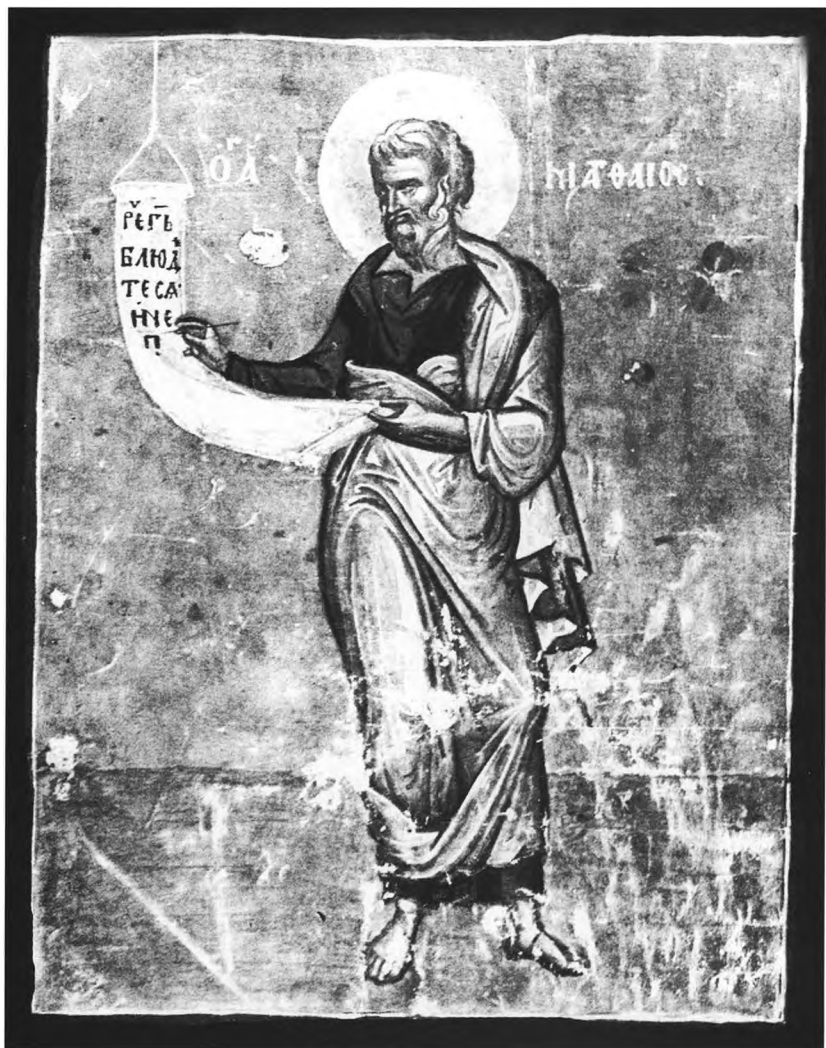
ил. 168. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Около середины XIV в. Новгород. РГБ, собрание Румянцева, 113.



ил. 169. Евангелист Матфей. Миниатюра около середины XIV в., вставленная в Оршанское евангелие (Евангельские чтения), созданное около середины XIII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. П. 555.



ил. 170. Евангелист Лука. Миниатюра около середины XIV в., вставленная в Оршанское евангелие (Евангельские чтения), созданное около середины XIII в. Киев, ЦНБ НАН Украины, ДА. П. 555.



ил. 171. Евангелист Матфей. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651.



ил. 172. Евангелист Лука. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в.
Новгород. ГИМ, Муз. 3651.



а)



б)



в) г)



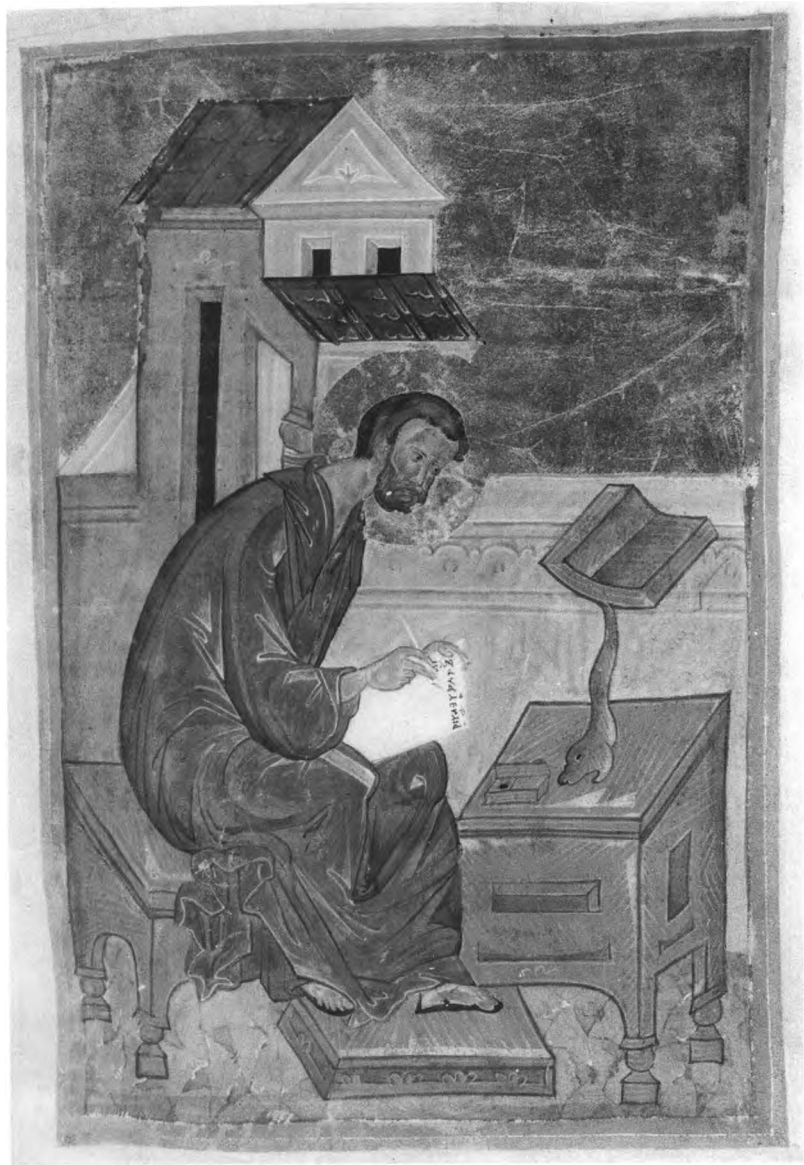
ил. 173. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Евангельские чтения. Вторая половина XIV в. Новгород. ГИМ, Муз. 3651; г) Евангелист Марк. Деталь. Лист из несохранившегося Евангелия. Конец XIV в. Новгород. ГИМ, собрание П. И. Шукина, 10а.



ил. 174. Евангелист Марк. Лист из несохранившегося Евангелия.
Конец XIV в. Новгород. ГИМ, собрание П. И. Шукина, 10а.



ил. 175. Евангелист Матфей. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.



ил. 176. Евангелист Марк. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.



ил. 177. Евангелист Лука. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.



ил. 178. Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.

а)



б)

ил. 179. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь.
Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.

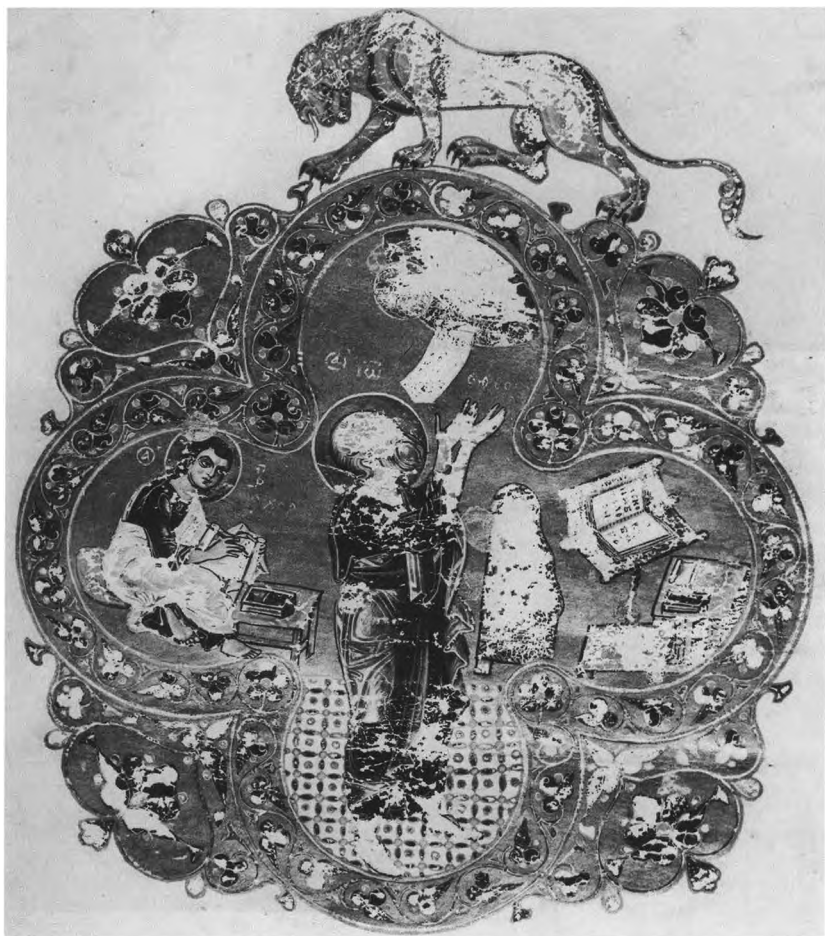


а)



б)

ил. 180. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь.
Евангелие из ризницы Троице-Сергиевой лавры. Начало XV в. РГБ, М. 8655.



ил. 181. Евангелист Иоанн с Прохором. Остромирово евангелие (Евангельские чтения). 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф.п. I. 5.



ил. 182. Евангелист Лука. Остромирово евангелие (Евангелиские чтения). 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. п. I. 5.



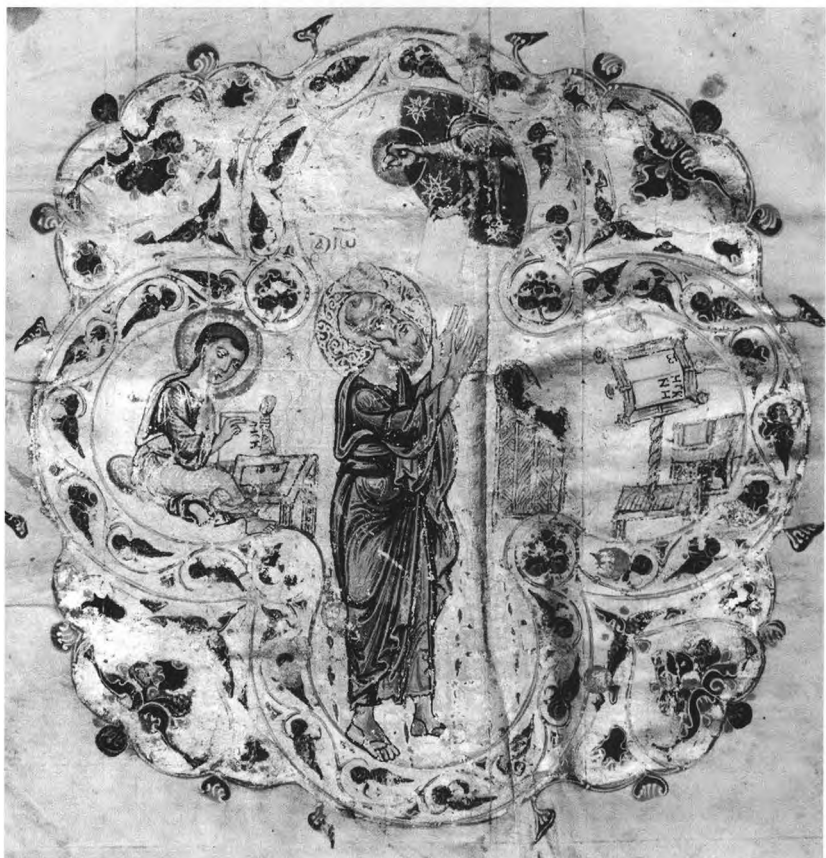
ил. 183. Евангелист Марк. Остромирово евангелие (Евангелские чтения). 1056–1057 гг.
Киев. РНБ, Ф. н. I. 5.

а)



б)

ил. 184. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Остромирово евангелие (Евангельские чтения). 1056–1057 гг. Киев. РНБ, Ф. п. I. 5.



ил. 185. Евангелист Иоанн с Пророком. Мстиславово евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.



ил. 186. Евангелист Матфей. Мстиславово евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.



ил. 187. Евангелист Лука. Мстиславо евангелие (Евангелские чтения).
Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.



ил. 188. Евангелист Марк. Мстиславо евангелие (Евангелиские чтения).
Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.

а)



б)

ил. 189. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Матфей. Деталь. Мстиславово евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.



а)



б)

ил. 190. а) Евангелист Лука. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь. Мстиславово евангелие (Евангельские чтения). Начало XII в. Новгород. ГИМ, Син. 1203.



ил. 191. Евангелист Иоанн и апостол Павел. Миниатюра XI в., вставленная в Милятино евангелие (или Евангелие попа Домки). 1188 или 1215 г. РНБ, Ф.п. 1. 7.



ил. 192. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. Начало XIII в.
Библиотека МГУ, 2 Ag. 80.



ил. 193. Евангелист Иоанн. Спасское евангелие (Евангельские чтения).
Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.



ил. 194. Евангелисты Марк и Лука. Спасское евангелие (Евангельские чтения).
Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.

а)



б)

ил. 195. а) Апостол Петр. Деталь; б) Апостол Павел. Деталь. Апостол. Начало XIII в. Библиотека МГУ, 2 Ag. 80.

а)



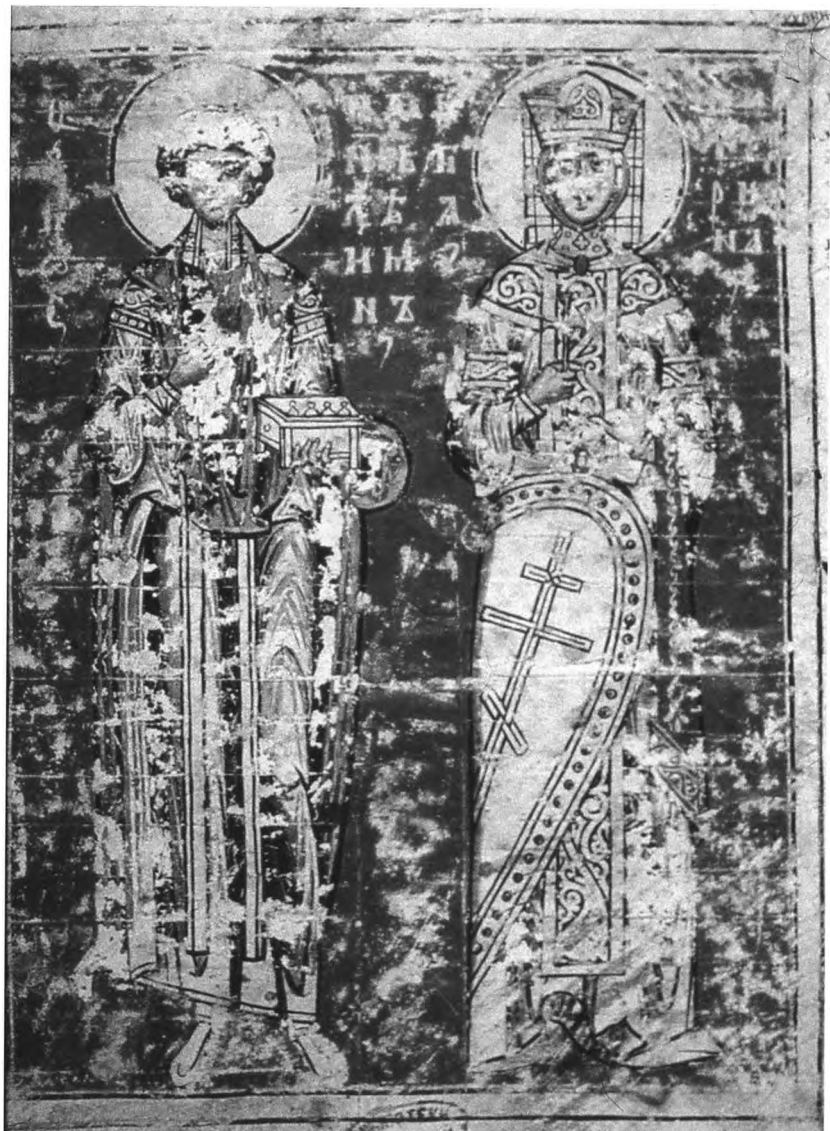
б)



в)



ил. 196. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь; в) Евангелист Марк. Деталь. Спасское евангелие (Евангельские чтения). Первая половина XIII в. Ярославль. Ярославский музей, № 15690.



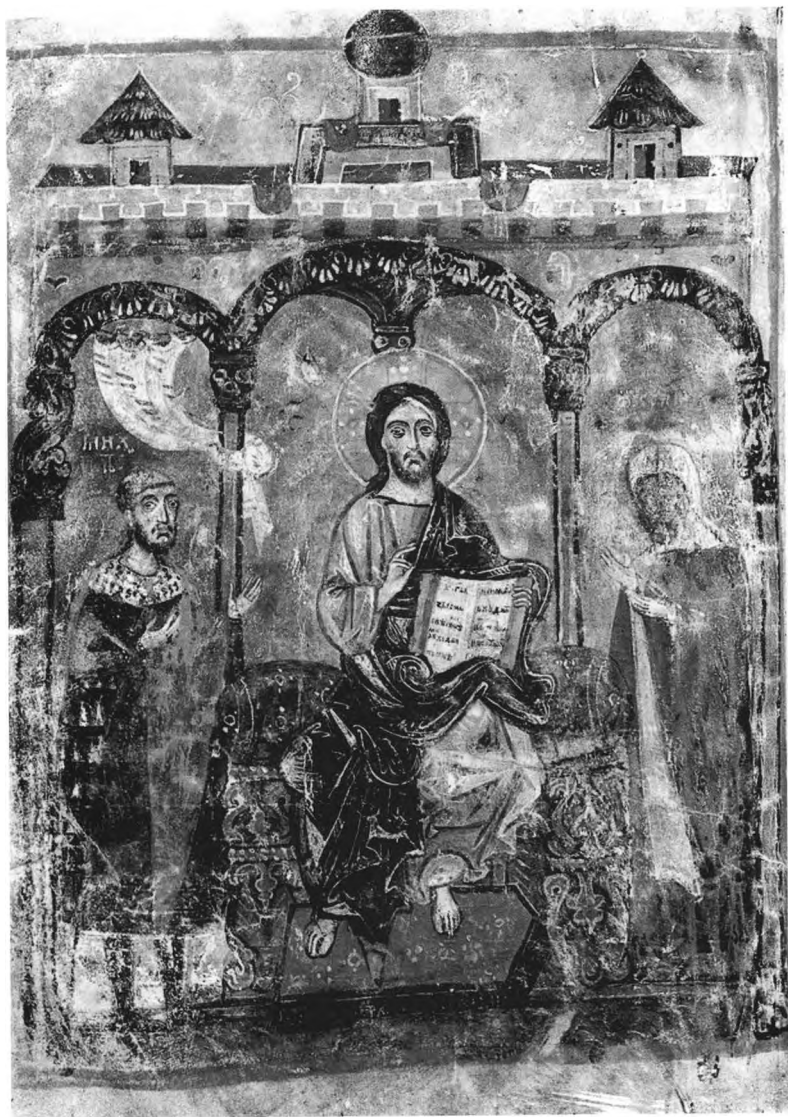
ил. 197. Свв. Пантелеймон и Екатерина. Пантелеймоново евангелие, или Евангелие Тошинича (Евангельские чтения). Начало XIII в. Новгород. РНБ, Соф. 1.



ил. 198. Иоанн Златоуст. Соловецкий служебник. Конец XIII в. Новгород.
РНБ, Солов. 1017.



ил. 199. Иоанн Златоуст. Служебник Антония Римлянина. Новгород. Начало XIV в. ГИМ, Син. 605.



ил. 200. Христос с предстоящими тверским князем Михаилом и его матерью Оксиньей. Хроника Георгия Амартола. Первая половина XIV в. Тверь. РГБ, МДА, 100.



ил. 201. а) Христос. Деталь. Хроника Георгия Амартола. Первая половина XIV в. Тверь. РГБ, МДА, 100; б) Иоанн Златоуст. Деталь. Служебник Антония Римлянина. Начало XIV в. Новгород. ГИМ, Син. 605.



ил. 202. Евангелист Иоанн с Прохором. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Ярославль. Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.

а)



б)

ил. 203. а) Христос. Деталь миниатюры Иоанн с Прохором. б) Федор Стратилат. Деталь. Федоровское евангелие (Евангельские чтения). Ярославль. Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.

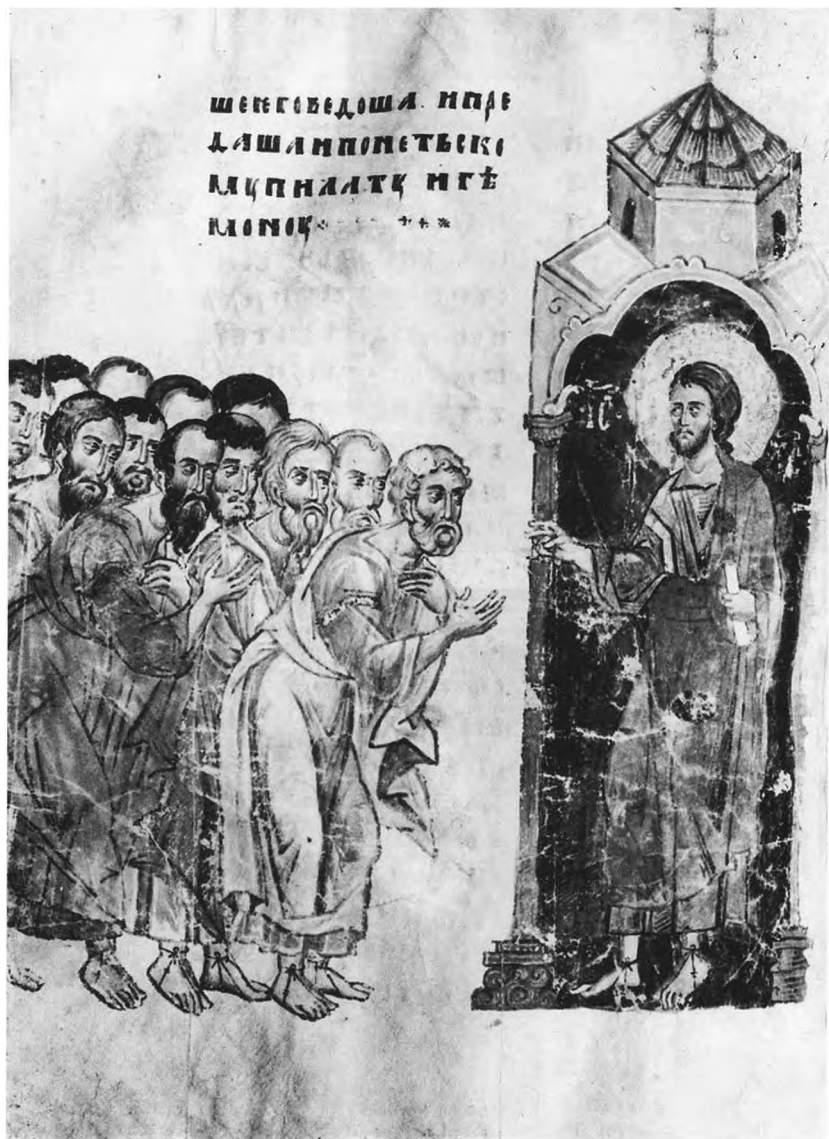


а)



б)

ил. 204. а) Евангелист Иоанн. Деталь миниатюры Евангелист Иоанн с Прохором ;
б) Прохор. Деталь той же миниатюры. Федоровское евангелие (Евангельские чтения).
Ярославль. Первая половина XIV в. Ярославский музей, № 15718.



ил. 205. Отослание апостолов на проповедь. Сийское евангелие (Евангельские чтения). Москва. Около 1340 г. БАН, собрание Археографической комиссии, 189.



ил. 206. Поклонение волхов. Лист из Сийского евангелия (около 1340 г.),
находящийся сейчас в ГРМ / ДР гр. 8.

а)



б)



ил. 207. а) Христос. Деталь; б) Апостолы. Деталь. Отослание апостолов на проповедь. Сийское евангелие (Евангельские чтения). Москва. Около 1340 г. БАН, собрание Археографической комиссии, 189.

а)



б)



ил. 208. а) Богородица. Деталь; б) Волхвы. Деталь. Поклонение волхвов. Лист из Сийского евангелия (около 1340 г.), находящийся сейчас в ГРМ / ДР гр. 8.

а)



ил. 209. а) Свв. Косма и Дамиан; б) св. Анания, епископ Дамаский. Погодинский пролог. Новгород. Вторая половина XIV в. РНБ, собрание Погодина, 59.



ил. 210. Царь Давид. Онежская, или Смоленская псалтирь. 1395 г. ГИМ, Муз. 4040.



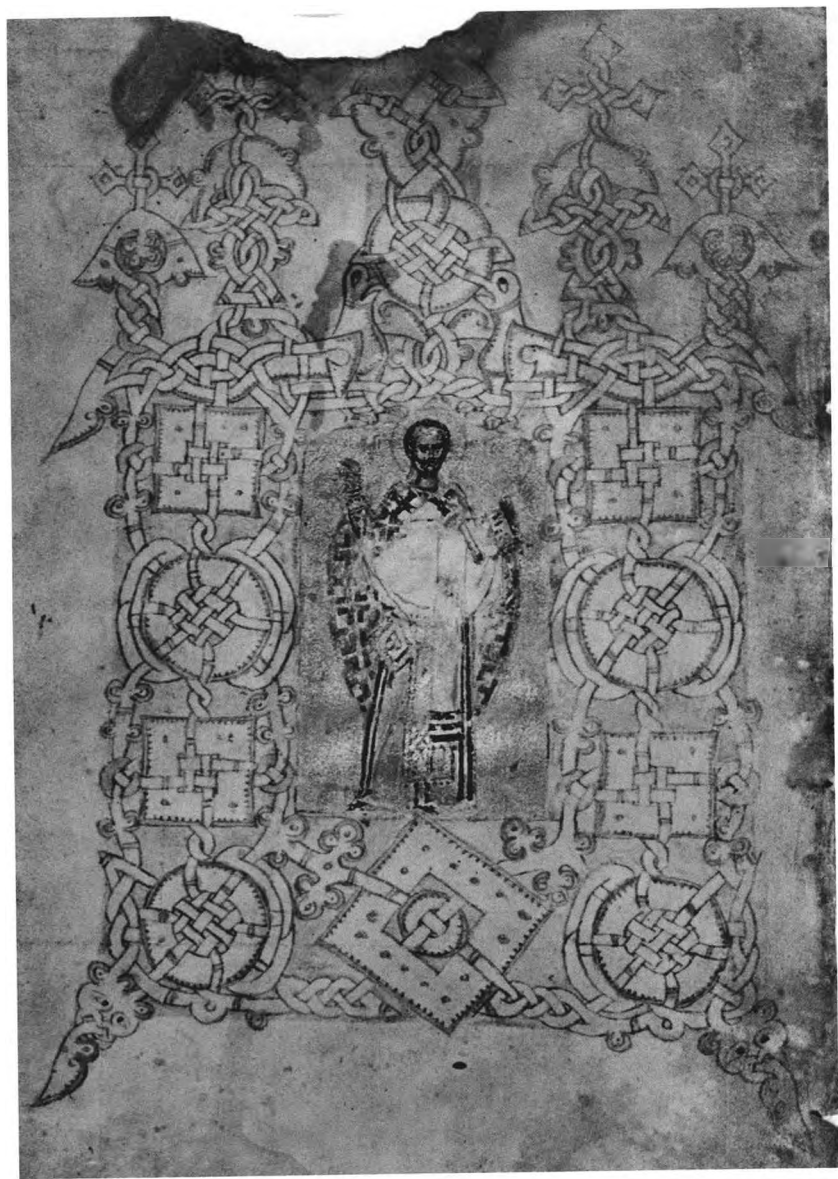
ил. 211. Царь Давид. Псалтирь (так наз. Псалтирь Грозного). Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.



ил. 212. Псалмопевец Асаф. Псалтирь (так наз. Псалтирь Грозного). Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.



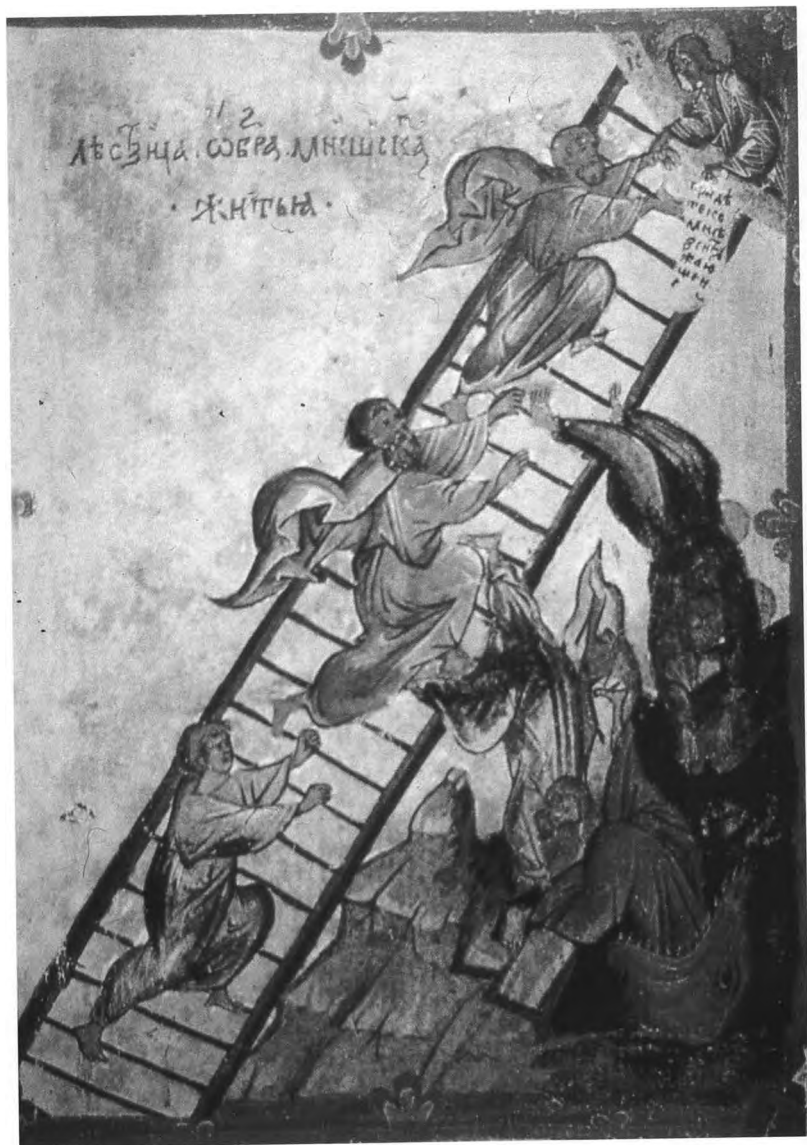
ил. 213. а) Иоанн Златоуст. Деталь. Служебник. Новгород. 1400 г. ГИМ, Син. 600;
б) Царь Давид. Деталь; в) Псалмопевец Асаф. Деталь.
Псалтирь (так наз. Платирь Грозного) Новгород. Конец XIV в. РГБ, М. 8662.



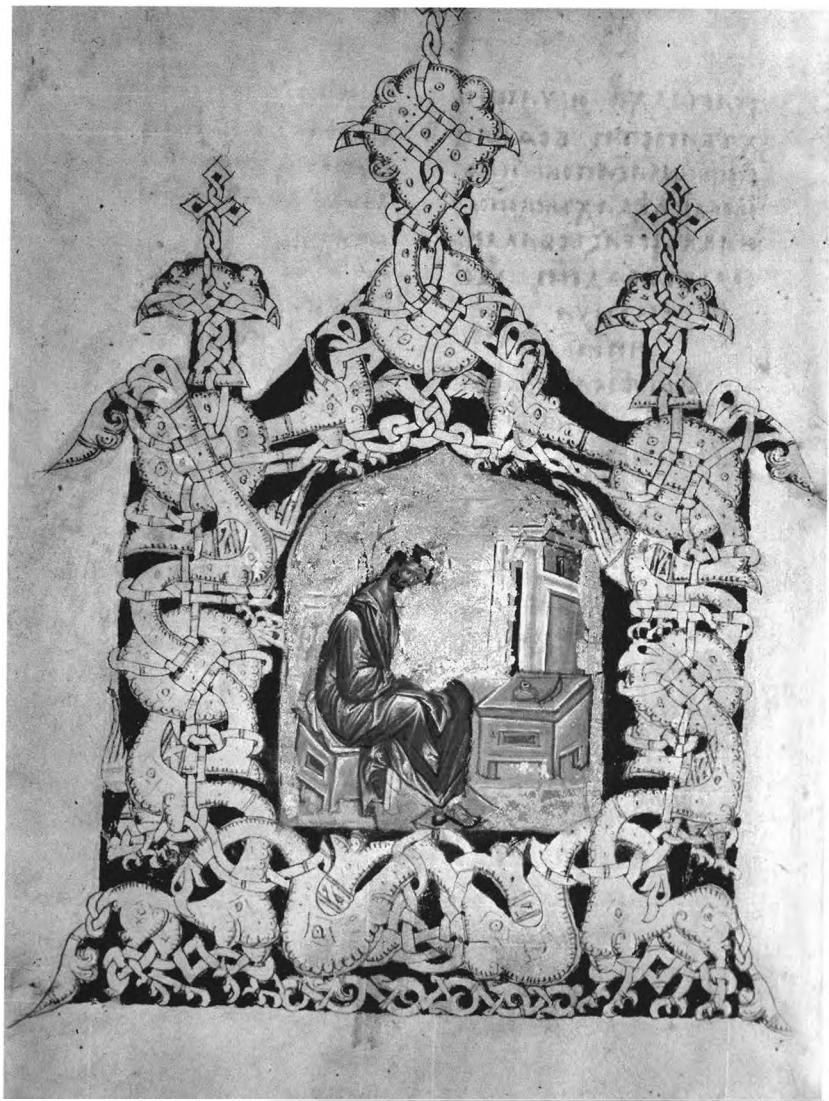
ил. 214. Иоанн Златоуст. Службник. Новгород. 1400 г. ГИМ, Син. 600.



ил. 215. Иоанн Лествичник с монахами. Лествица. Москва. Первая треть XV в. РГБ, коллекция В. А. Десницкого.



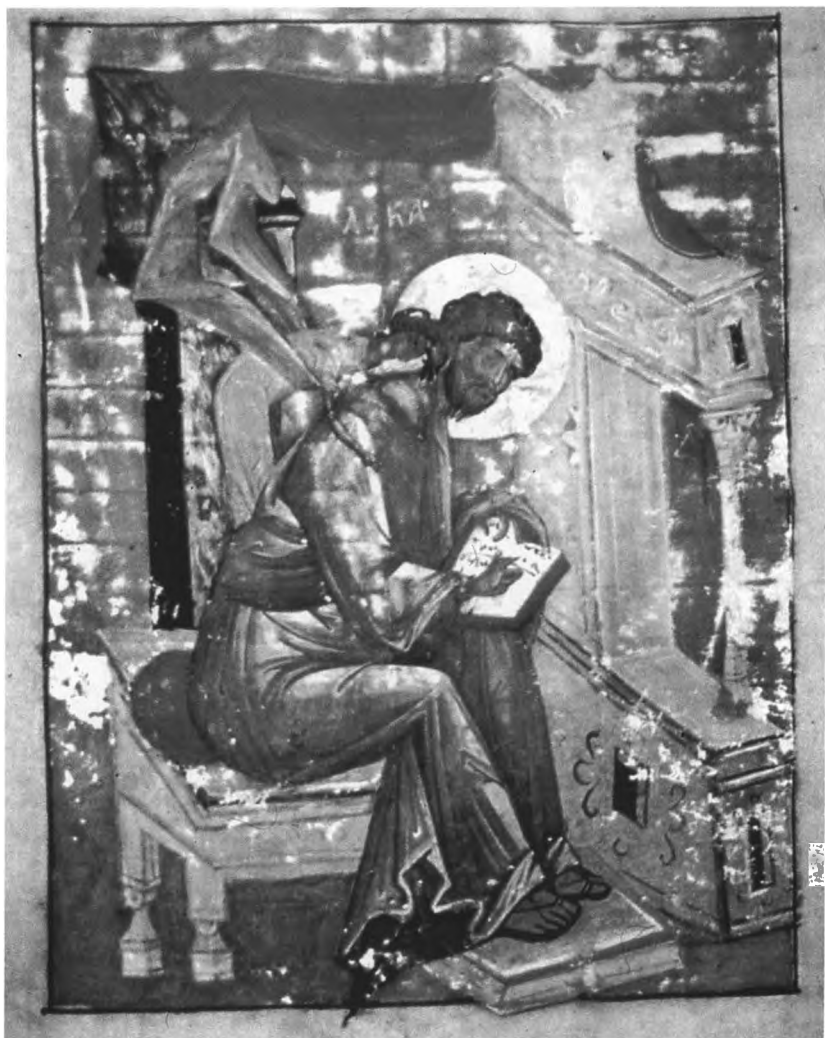
ил. 216. Лестница Иоанна Лествичника. Лестница. Москва. Первая треть XV в. РГБ. коллекция В. А. Десницкого.



ил. 217. Евангелист Лука. Евангелие. Москва. Конец XIV – начало XV в. РГБ, Рогожское собрание, 136.



ил. 218. Четыре евангелиста; вверху — Иоанн и Марк, внизу — Лука и Матфей.
Евангельские чтения. Москва. Чудов монастырь. Конец XIV — начало XV в. ГИМ, Чуд. 2.



ил. 219. Евангелист Лука, за его плечами — аллегория Мудрости; возможно, образ Софии Премудрости Божией. Евангельские чтения. Конец XIV — начало XV в. Библиотека МГУ, 2. Вг. 42.



КОНЦТВИЕШОЦПОЦУНХСА . БЛГО
ИПЪЯКОСМННЛМЛЕСИ , ДАИ
ОЦУКСАЩОПРИБДАНЬЕШТВИНУ
БЛГЪ , ИПЪЗЛКОНЪОЦСТЪТВИНХЪ ;
ПЛУЕТЫСАЩЪДАЛТАНСЕВРА . СЛА
СОЦЪТВИНСТВОИНЕСТЪША , И
СОЗДАСТЪША . БИДОКМННШЪ ,
ИМОЦУКСАЗАПОВЪДЕШТВО
ИШЪ . БИИЩЕНСАТБЕОЦЗРАТШЪ ,
НВЪЗБЕСЕЛЪТСА , ИКИПАСЛОВА
ТВИМОЦПОВАХЪ . ПИЗНАХЪГИ
ИКИПРИБДАПОВЕЛЪПННЪТВОЯ ,
ИВОНСТННОЦСМННЛМЛЕСИ .
БИЦДНМШАТЪТВИМОЦТЪШН
ТШАПОСЛОВЕСНТВИЕМОЦИМЪТВИ





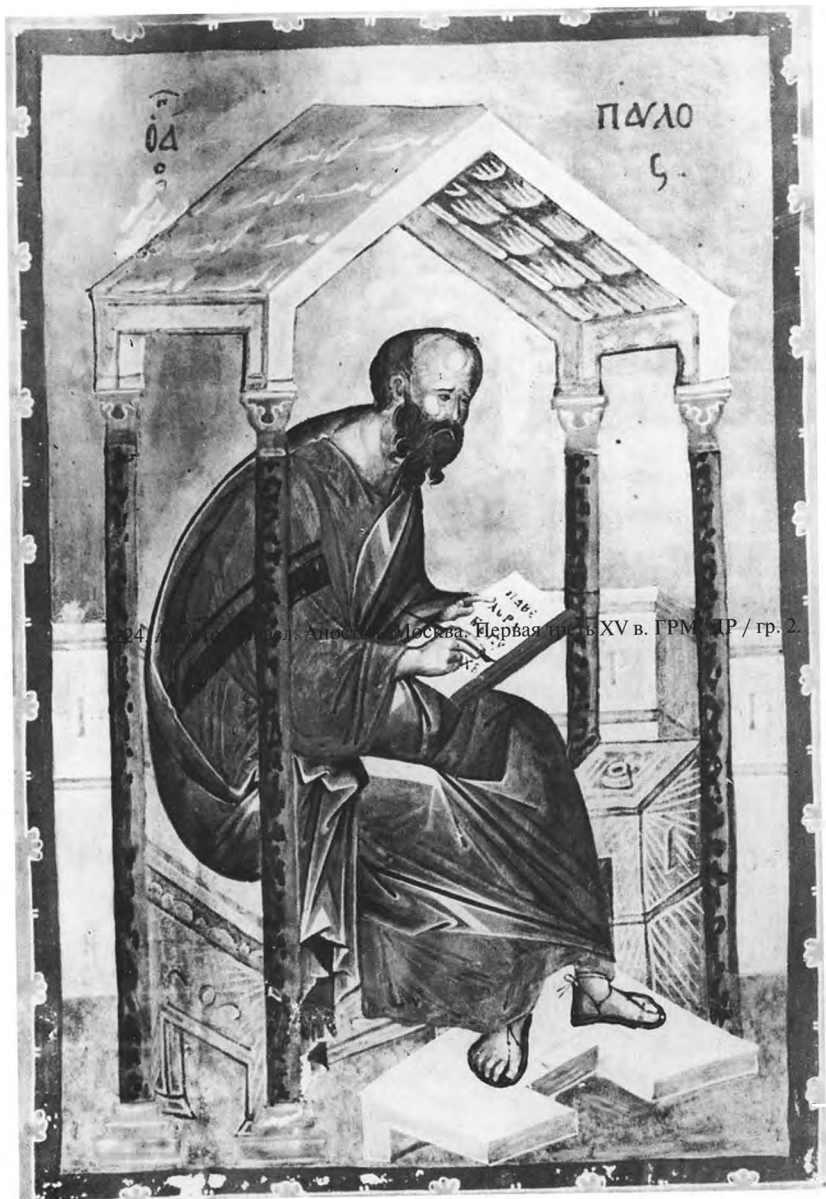
ил. 221. Евангелист Лука. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.



ил. 222. Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.



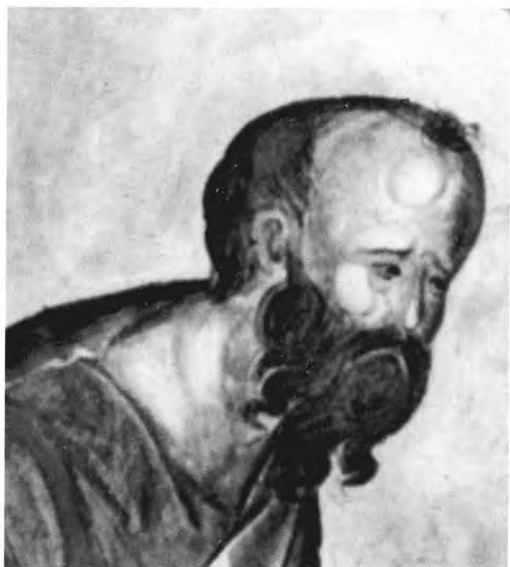
ил. 223. Спас в силах. Евангелие. Переславль-Залесский. Конец XIV – начало XV в.
РНБ, Ф. п. 1.21.



24 / Апостол Павел. Апостол. Москва. Первая треть XV в. ГРМ, ДР / гр. 2.

ил. 224. Апостол Павел. Апостол. Москва. Первая треть XV в. ГРМ, ДР / гр. 2.

а)



б)

ил. 225. а) Спас в силах. Деталь. Евангелие. Переславль-Залесский. Конец XIV — начало XV в. РНБ, Ф.п. 1.21; б) Апостол Павел. Деталь. Апостол. Москва. Первая треть XV в. ГРМ, ДР / гр. 2.



а)



б)

ил. 226. Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие. 1401 г. Москва. РГБ, собрание Румянцева, 118.



ил. 227. Ангел, символ евангелиста Матфея. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.



ил. 228. Евангелист Иоанн с Прохором. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.



ил. 229. Евангелист Лука. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.



ил. 230. Евангелист Марк. Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.

а)



б)

ил. 231. а) Евангелист Матфей. Деталь; б) Евангелист Лука. Деталь.
Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.

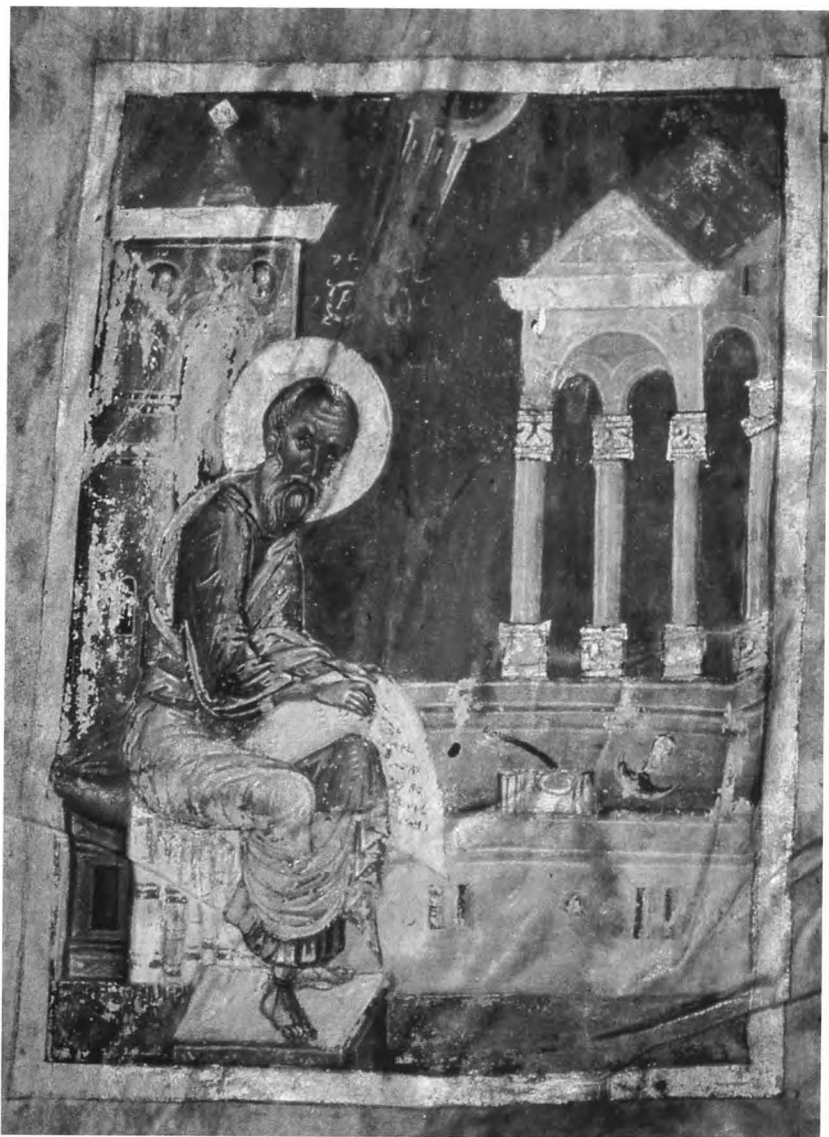


а)



б)

ил. 232. а) Евангелист Иоанн. Деталь; б) Евангелист Марк. Деталь.
Евангелие Хитрово (Евангельские чтения). Москва. Начало XV в. РГБ, М. 8657.



ил. 233. Евангелист Иоанн. Евангельские чтения. XIV в. РНБ, собрание Фролова.
Ф. п. I. 15.



ил. 234. Евангелист Иоанн. Деталь. Евангельские чтения. XIV в. РНБ. собрание Фролова, Ф. п. I. 15.



ил. 235. Евангелист Лука. Евангелие. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 1.



ил. 236. Пророк Захарія. Книга пророков. Последняя треть XV в. Москва. \\
РГБ, МДА, 20.



а)



б)

в) г)



ил. 239. а) Евангелист Лука. Деталь. Евангелие. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 1; б) Пророк Захария. Деталь. Книга пророков. Последняя треть XV в. Москва. РГБ, МДА, 20; в) Св. Григорий Богослов с аллегорией Мудрости. Деталь. Слова Григория Богослова. Москва. Конец XV в. РГБ, Троиц, 137; г) Евангелист Матфей. Деталь. Евангелие. 1507 г. РНБ, собрание Погодина, 133.

Марк!



Марко Сынъ седми деслоутикъ . пещиръ аглавопостла
 в день бѣи испавъ алазанри . кесъ инакошъ . и сгъ
 пта иныскрпн . нуденъ сгліанаписавъ . и пѣмъ
 теиіакопецъ ирѣтѣ . рлишииъ амаслуннѣ . . .

ил. 240. Евангелист Матфей. Евангелие. 1507 г. РНБ, собрание Погодина, 133.

Марк!

Научное издание

Ольга Сигизмундовна Попова

Византийские
И
древнерусские
миниатюры

Издательство «Индрик»

Книги издательства «Индрик» можно приобрести
в книжной галерее «НИНА» по адресу:
ул. Б. Якиманка, д. 6
тел. 238-02-69

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book outside Russia
and CIS countries. This book as well as other INDRIK publications may be ordered by
e-mail: indric@mail.ru
or by tel./fax: +7 095 938 57 15

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции (ОКП) — 95 3800 5

ЛР № 070644, выдан 19 декабря 1997 г.

Формат 70×100 ¹/₁₆. Гарнитура «Таймс». Печать офсетная.
37,0 п. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 8093

Отпечатано с оригинал-макета
в ППП «Типография „Наука“».
121099, Москва, Г–99, Шубинский пер., д. 6

