

МИНИАТЮРЫ РУКОПИСИ  
ГОМИЛИЙ ГРИГОРИЯ НАЗИАНЗИНА  
ИЗ СОБРАНИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО  
ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ (СИН. ГР. 61)\*

Статья представляет собой исследование особенностей иконографии и стиля миниатюр рукописи 16 литургических гомилий Григория Назианзина (ГИМ, Син. гр. 61). Она имеет лаконичный, полностью сложившийся цикл иллюстраций. Как правило, миниатюрист обращался к широко распространенным иконографическим схемам. На основании особенностей стиля можно предложить более точную датировку рукописи – 70-ми годами XI в.

*Ключевые слова:* византийское искусство, книжная миниатюра, стиль, иконография, литургические гомилии Григория Назианзина, рукопись ГИМ Син. гр. 61.

The article represents a study of the iconographic peculiarities and style of miniatures of the manuscript (State Historical Museum, Syn. gr. 61) containing 16 liturgical homilies of Gregory of Nazianze. Its cycle of illustrations is well elaborated and characterised by laconism and use of widespread iconographic formulae. Comparison of its miniatures' style with that of the other manuscripts of the 2<sup>nd</sup> half of the 11<sup>th</sup> century lets us to propose more precise dating for it – the 1070s.

*Keywords:* Byzantine art, manuscript illumination, style, iconography, liturgical homilies of Gregory of Nazianze, codex Mosquensis GIM Syn. gr. 61.

Рукопись гомилий Григория Назианзина (ГИМ, Син. гр. 61 [Влад. 146]) второй половины XI в.<sup>1</sup> является сборником шестнадцати так называемых литургических гомилий, т.е. речей Григория, читавшихся во время службы по определенным дням литургического года<sup>2</sup>. В ней сохранился текст всех шестнадцати гомилий в их обычной последовательности – от первого Слова “На Пасху и о своем замедлении” до пятнадцатого “Говоренного в присутствии отца, который безмолвствовал от скорби после того, как град опустошил поля”<sup>3</sup>.

\* Исследование осуществлено при финансовой поддержке РГНФ (грант № 05–04–04048а).

<sup>1</sup> В 1654 г. рукопись была привезена Арсением Сухановым из монастыря Ксиропотам на Афоне (Фонкич Б.Л. Греческо-русские культурные связи в XV–XVII вв. (греческие рукописи в России). М., 1977. С. 101; Древности монастырей Афона в России из музеев, библиотек, архивов Москвы и Подмоскovia. Каталог выставки (17 мая – 4 июля 2004 года). М., 2004. С. 117–118, 136. Илл. с. 138–140).

<sup>2</sup> По мнению В. Сомерс-Овер, сборники шестнадцати литургических гомилий Григория Назианзина сложились в X в., возможно, в эпоху Льва Мудрого или Константина Багрянородного (Somers-Auwers V. Les collections byzantines de XVI discours de Grégoire de Nazianze // BZ. 2002. Bd. 95. Heft 1. S. 134). Она связывает их возникновение с ростом интереса к каппадокийским отцам церкви (свидетельством которого стал впоследствии, на рубеже X–XI вв. перенос мощей Григория Назианзина).

<sup>3</sup> Mossay J. Repertorium Nazianzenum. Orationes. Textus Graecus. Paderborn, 1981–1998. Vol. 3. P. 219. Названия гомилий приводятся по изданию: Григорий Богослов. Собрание творений. Т. 1–2. Минск; М., 2000 (Классическая философская мысль).

Рукопись крупного формата (339/342 × 260 мм) написана минускулом в две колонки<sup>4</sup>. Ее украшают семнадцать мелкофигурных миниатюр – по одной к каждой гомилии и две к сорок четвертой “На неделю новую, на весну и на память мученика Маманта” – и шестнадцать орнаментальных заставок и инициалов. В начале списка гомилий на л. 1<sup>6</sup> имеется орнаментальная прямоугольная рамка. Исследователи едины во мнении, что местом создания рукописи был Константинополь, однако по поводу ее датировки были высказаны разные суждения<sup>5</sup>.

Первая миниатюра, разделенная на два регистра, в верхнем из которых изображено Сошествие во ад, а в нижнем – проповедь Григория, занимает страницу 1<sup>a</sup> об. (или 1 об.) целиком<sup>6</sup> (рис. 1); остальные располагаются между фрагментами текста или на его полях. Кроме изображения св. Маманта на л. 29 об. все они предваряют соответствующие гомилии. Выбор большинства сцен находит аналогии в других рукописях литургических гомилий Григория Назианзина; он вполне закономерен – объясним исходя из литургического смысла гомилий<sup>7</sup> или на основании самого

<sup>4</sup> Владимир (Филантропов), архим. Систематическое описание рукописей московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. Ч. 1. Рукописи греческие. М., 1894. С. 151–152; Фонкич Б.Л., Поляков Ф.Б. Греческие рукописи Московской Синодальной библиотеки. Палеографические, кодикологические и библиографические дополнения к каталогу архимандрита Владимира (Филантропова). М., 1993. С. 60.

<sup>5</sup> Дж. Галаварис: начало XI в. – ок. 1000 г. (*Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969 (Studies in Manuscript Illumination, 6). P. 231*); Кр. Волтер: конец XI в. (*Walter C. Liturgy and the Illustration of Gregory of Nazianzen's Homilies. An Essay in Iconographical Methodology // REB. 1971. T. 29. P. 196*; В.Д. Лихачева: вторая половина XI в. (*Лихачева В.Д. Искусство книги. Константинополь, XI век. М., 1976*); авторы каталога выставки “Искусство Византии в собраниях СССР”: 3-я четверть XI в. (Искусство Византии в собраниях СССР. М., 1977. Т. 2. С. 46. № 497); В.Н. Лазарев: 60–70-е годы XI в. (*Лазарев В.Н. История Византийской живописи. М., 1986. С. 89*); Н.Ф. Каврус: вторая половина XI в. (*Каврус Н.Ф. Императорский скрипторий в XI веке // ВВ. 1988. Т. 49. С. 139*); Б.Л. Фонкич и Ф.Б. Поляков: XI в. (*Фонкич Б.Л., Поляков Ф.Б. Греческие рукописи... С. 60*); В. Сомерс-Овер: X в. (*Somers-Auwers V. Les collections byzantines... P. 106*).

<sup>6</sup> На соседнем листе 1<sup>6</sup> размещается список гомилий. Вероятно, первоначально л. 1<sup>a</sup> располагался после л. 1<sup>6</sup>, причем его оборотная сторона была лицевой: на л. 1<sup>6</sup> об. сохранились следы краски. Сцена Сошествия во ад является наиболее распространенным типом иллюстрации к первой гомилии на Пасху в рукописях литургических гомилий Григория Назианзина (*Galavaris G. The Illustrations... P. 70*). Очевидно, в ходе одной из реставраций манускрипта его первая миниатюра стала *выходной* (т.е. предваряющей всю рукопись). Этому мог способствовать ее полностраничный формат и наличие изображения проповеди Григория – такие композиции служили заставками к каждой гомилии в одной из двух древнейших иллюстрированных рукописей гомилий Григория Назианзина полной редакции (Milan, Ambros. E 49–50 inf), но в московской рукописи такое изображение всего одно, а потому для него могло быть отведено более важное место.

<sup>7</sup> Таковы иллюстрации к гомилиям “На Пасху и о своем замедлении” (Сошествие во ад), “На неделю новую...” (Празднование обновления храма и Уверение Фомы, св. Мамант, доящий ланей), “На Пятидесятницу” (Сошествие Св. Духа), “В память святых мучеников Маккавеев” (шесть сцен мученичества Маккавеев), “В похвалу священномученика Киприана” (усекновение главы св. Киприана), “На Богоявление или Рождество Спасителя” (Рождество Христова с омовением Младенца), “На святые светы явлений Господних” (Крещение Христа).

текста<sup>8</sup>. В рукописи есть еще две композиции, близкие второй группе изображений; но в них исходя из текста может быть объяснено лишь присутствие персонажей, а иконографическая схема была, по-видимому, придумана миниатюристом. Речь идет об изображениях Григория Назианзина, вручающего свиток своему отцу, Григорию Старшему (л. 244 об.), – к “Слову, говоренному в присутствии отца, который безмолвствовал от скорби, после того как град опустошил поля” (рис. 2, 1) – и Григория, передающего свиток Григорию Нисскому, который принимает его покровенными руками (л. 177) – к “Слову св. Григорию, епископу Нисскому...” (рис. 2, 2). Поскольку иконография миниатюр рукописей литургических гомилий была подробно проанализирована Дж. Галаварисом<sup>9</sup>, обратимся только к этим двум сценам.

Иллюстрацию к “Слову, говоренному в присутствии отца...”, изображающую Григория, склоняющегося к сидящему на престоле отцу и передающему ему свиток, Галаварис назвал отправкой послания, отметив, что “объяснение данной сцены в ее связи с текстом гомилии представляет затруднение...”<sup>10</sup>. Далее, однако, он приводит несомненно заслуживающее доверие истолкование миниатюры: Григорий в знак уважения вручает отцу свиток с проповедью, которую ему пришлось произнести по причине молчания Григория Старшего<sup>11</sup>. Похожая иллюстрация – правда, относящаяся не к этой гомилии, а к Житию Григория, написанному Григорием Пресвитером, – есть в парижской рукописи гомилий Григория Назианзина (Paris,

<sup>8</sup> К этому типу принадлежат иллюстрации: Видение пророка Аввакума (“На святую Пасху”), Юлиан за сбором податей (“Юлиану, производившему народную перепись и уравнение податей”), Успение св. Василия Великого (“Надгробное слово Василию, архиепископу Кесарии Каппадокийской”), Крещение народа (“На святое Крещение”), Успение св. Афанасия Александрийского (“Похвальное слово Афанасию Великому, архиепископу Александрийскому”), Григорий Назианзин, обращающийся к епископам (“Прошальное слово, произнесенное во время прибытия в Константинополь ста пятидесяти епископов”) и Раздача милостыни (“О любви к бедным”). И хотя в изображении Успения Василия Великого миниатюрист ошибся (Григорий не присутствовал на отпевании Василия, и Слово было произнесено через два года после смерти епископа) или, как считал Галаварис, соединил в одну две сцены – успения и проповеди с восхвалением (*Galavaris G. The Illustrations... P. 49–50*), присутствие такой миниатюры можно считать в целом объяснимым.

<sup>9</sup> Галаварис рассмотрел иконографию всех изображений, встречающихся в рукописях литургических гомилий XI–XIV вв. Его подход, основанный на идее о существовании иллюстрированной рукописи-прототипа и якобы имевшем место заимствовании иконографических схем и типов из других иллюстрированных текстов (например, книг Ветхого и Нового Завета, минология), воспринятый им от К. Вайцмана (*Weitzmann K. Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration. Princeton (N.J.), 1970* и пр.), был впоследствии подвергнут критике (*Walter C. Liturgy and the Illustration... P. 186–190; Dolezal M.-L. The Middle Byzantine Lectionary: Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual. A Dissertation Submitted to the Faculty of the Division of the Humanities in Candidacy for the Degree of Doctor of Philosophy, Department of Art. University of Chicago, 1991. Vol. II. P. 39–73*). Однако если оставить в стороне (за недоказуемостью) теорию о прототипе, скрупулезное описание и тщательное сопоставление рукописей этой группы, предпринятое Галаварисом, внесло большой вклад в их изучение.

<sup>10</sup> *Galavaris G. The Illustrations... P. 69.*

<sup>11</sup> *Ibid. P. 70.* Объяснение сцены действительно представляет некоторую трудность, поскольку не до конца понятно, кто передает, а кто принимает свиток. Кажется, что все-таки прав Галаварис, поскольку жест Григория Назианзина в этой композиции повторяет его жест в сцене с Григорием Нисским, которая будет рассмотрена чуть дальше.

BN, gr. 533) второй половины XI в.<sup>12</sup>, только там использована иная композиционная схема, вследствие чего изображение получает и несколько иной смысловой оттенок. В парижском манускрипте миниатюры располагаются по сторонам от столбца с текстом<sup>13</sup>. Этой схеме следует и сцена с Григорием и его отцом (л. 276 об.)<sup>14</sup>. На левом поле показан Григорий Старший, левой рукой протягивающий свиток сыну, изображенному на правом поле, а правой указывающий на свою паству, представленную ниже. Таким образом, Григорий Старший вместе со свитком передает сыну слово, право христианского учительства, т.е. собственно право проповеди<sup>15</sup>.

Вторая сцена с Григорием Нисским, получающим свиток от Григория Назианзина, находит аналогию в миниатюре той же парижской рукописи; там оба персонажа снова изображены по сторонам от столбца текста (л. 192)<sup>16</sup>. Галаварис считал, что в миниатюрах обоих манускриптов произошло смешение иконографических схем отправки послания и проскинезиса (колелопреклонения)<sup>17</sup>. Здесь передача свитка должна символизировать дружеское приношение Григория Назианзина Григорию Нисскому; и этим приношением является Слово<sup>18</sup>. Слегка склоненные позы обоих напоминают проскинезис, являющийся выражением дружбы и взаимного уважения епископов<sup>19</sup>. Художники, украшавшие московскую и парижскую рукописи, очевидно, придавали особое значение изображению свитка<sup>20</sup>. По-видимому, они считали его визуальным аналогом Слова, которое, как говорит Григорий, является его самым драгоценным подношением Богу<sup>21</sup>.

Остальные миниатюры московской рукописи по своей иконографии не оригинальны. Наибольшее сходство с ней обнаруживают манускрипты Sinai, cod. 339 (первая половина XII в.)<sup>22</sup> и Paris, BN, gr. 543 (30-е–40-е годы XIV в.)<sup>23</sup>. Обе рукописи имеют более обширные циклы иллюстраций, чем кодекс из ГИМ. Три сцены почти буквально повторены в туринском

<sup>12</sup> Galavaris G. The Illustrations... P. 236–239. Fig. 234–255; Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises (Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1<sup>er</sup> février 1993). P., 1992. № 267. P. 356.

<sup>13</sup> Такой способ размещения изображений встречается и в Четвероевангелии из Вены (Wien, ÖNB, theol. gr. 154), созданном, вероятно, примерно в те же годы, что парижская рукопись.

<sup>14</sup> Galavaris G. The Illustrations... Fig. 255.

<sup>15</sup> Миниатюрист парижской рукописи более точно следует тексту Григория, изображая прихожан назианзской церкви, воздевающих руки в мольбе о помощи.

<sup>16</sup> Galavaris G. The Illustrations... Fig. 250.

<sup>17</sup> Ibid. P. 58.

<sup>18</sup> Ibid. P. 53.

<sup>19</sup> Одна из часто встречающихся иллюстраций к этой гомилии – два Григория, колелопреклоненные друг перед другом (Ibid. P. 54–56).

<sup>20</sup> В парижской рукописи изображение свитка встречается еще три раза: развернутый свиток с текстом – в сцене проповеди Григория (л. 35 об.) и инициале М с Григорием и св. Киприаном (л. 58); на л. 91 представлен Григорий, передающий свиток Василию Великому.

<sup>21</sup> Григорий Богослов. Собрание творений... Т. 1. С. 804.

<sup>22</sup> Anderson J. C. The Illustration of Cod. Sinai. Gr. 339 // AB. 1979. Vol. 61. N 2. P. 167–185; Galavaris G. The Illustrations... P. 255–258. Fig. 377–397.

<sup>23</sup> Galavaris G. The Illustrations... P. 240–242. Fig. 454–469; Галаварис датировал рукопись второй половиной XIV в., датировка 30-ми–40-ми годами принадлежит О.С. Поповой. Дж. Галаварис отметил, что три рукописи: московская, синайская и парижская восходят к одному прототипу (Ibid. P. 186).

манускрипте (Turin, Univ. Lib. С.I.6) второй половины XI в.<sup>24</sup> Итак, мастер, украсивший московскую рукопись, почти всегда обращался к иконографическим схемам, имевшим или получившим впоследствии широкое распространение.

Черта, отличающая московскую рукопись от других иллюстрированных списков гомилий Григория Назианзина, – лаконичность иллюстративного цикла<sup>25</sup>. В то же время абсолютно логичное соответствие изображений тексту гомилий, иллюстрациями к которым они служат, говорит о том, что мы имеем дело с полностью сложившимся циклом. Самые ранние из дошедших до нас иллюминированных манускриптов литургических гомилий Григория Назианзина, датированных<sup>26</sup> или датируемых на основании стиля миниатюр и особенностей палеографии текста<sup>27</sup>, относятся ко второй половине XI в. И именно ко второй половине XI в. сформировался цикл иллюстраций сборника литургических гомилий в его кратких и развернутых вариантах<sup>28</sup>.

Украшение миниатюрами московской рукописи, вероятно, сначала не планировалось<sup>29</sup>. Но вставные миниатюры перед началом каждой гомилии, подобные изображениям евангелистов на отдельных листах в манускриптах Четвероевангелия или Евангельских чтений, в данном случае, очевидно, не подходили. Поэтому помимо первого вставного листа – первую миниатюру действительно больше негде было разместить – остальные занимают оставленные писцом после завершения каждой гомилии участки пергамена или,

<sup>24</sup> Это – празднование обновления храма (ἐγκαίνια) (л. 16) и Юлиан за сбором податей (л. 47). Шесть сцен мученичества Маккавеев были скомпонованы художником туринаского манускрипта в одну (л. 29).

<sup>25</sup> В других рукописях литургических гомилий к некоторым Словам имеется по несколько иллюстраций, а иногда даже небольшие циклы миниатюр; появляются жанровые и буколические сцены, историзованные инициалы. В московском манускрипте все инициалы орнаментальные.

<sup>26</sup> Vat. Gr. 463–1062 г. (*Galavaris G. The Illustrations...* P. 250–252. Fig. 78–93); British Library. Add. 24381–1088 г. (*Ibid.* P. 227. Fig. 94–96); Biblioteca Laurenziana. Plut. VII 24–1091 г. (*Ibid.* P. 218. Fig. 97).

<sup>27</sup> Mount Athos. Iber. 271 (*Ibid.* P. 207–208. Fig. 178); Mount Athos, Panteleimon 6 (*Ibid.* P. 209–212. Fig. 137–177) (об обеих рукописях см. также: *D' Aiuto F. Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini // Byz.* 1997. Т. 67. Fasc. 1. P. 34–40; Д' Аюто указывает на сходство их письма с продукцией императорской канцелярии третьей четверти XI в. и предлагает датировать их этим временем); Jerusalem. Taphou 14 (*Galavaris G. The Illustrations...* P. 222–227. Fig. 98–122), датировка Галавариса – между 1066 и 1081 гг.; Biblioteca Laurentiana. Plut. VII 32 (*Ibid.* P. 218–220. Fig. 261–274), дата, предложенная Галаварисом, – рубеж XI–XII вв. Д' Аюто датирует оба кодекса третьей четвертью XI в. (*D' Aiuto F. Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini, 2 // Ὁλόρα. Studi in onore di m<sup>se</sup> Paul Canart per il LXX compleanno / A cura di S. Lucà e L. Perria. Vol. III (= Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1999. N.S. Vol. 53. P. 140–150)).*

<sup>28</sup> Большинство иллюстрированных рукописей шестнадцати литургических гомилий Григория Назианзина были созданы во второй половине XI – начале XII в. А.М. Бруни в своей диссертации, посвященной древнеславянским спискам гомилий Григория Назианзина, в главе об истории литургической коллекции 16 слов Григория Назианзина отнес большую часть богато иллюстрированных греческих рукописей этого текста к последней четверти XI в. (*Бруни А.-М. Θεολόγος. Древнеславянские кодексы Слов Григория Назианзина и их византийские прототипы. М.; СПб., 2004. (Россия и Христианский Восток. Вып. 6). С. 106–108).*

<sup>29</sup> Это мнение впервые было высказано Дж. Андерсоном (*Anderson J.C. The Illustration...* P. 177).

если таковых не оставалось, поля текста. Отсюда различия в размере миниатюр и их расположение после предыдущей гомилии<sup>30</sup>.

В ряде миниатюр действие происходит на фоне архитектуры или пейзажа, а верхняя их часть располагается на фоне пергамента. В таких композициях (Проповедь Григория (рис. 1), Григорий Назианзин и Григорий Нисский (рис. 2, 2), Успение Василия Великого (рис. 2, 3), Крещение народа (рис. 2, 4) и др.) живописное пространство разворачивается вглубь, а глубина обычно передается за счет перспективного изображения архитектуры или постановки трактованных объемно фигур рядами или группами. В Крещении народа художник показал изгиб реки, уводящий взгляд вдаль; в сцене мученичества св. Киприана (рис. 3, 1) три плана изображения – передний, средний и дальний – создаются с помощью пейзажных мотивов (горок, деревьев, здания вдалеке). Передаче глубины пространства способствует и смещение главных персонажей вверх от нижней границы изображения. Впереди оказывается полоска позема, и действие происходит словно на середине сцены. Однако мастеру знаком и другой прием (как правило, он был использован в миниатюрах меньшего масштаба): при отсутствии пейзажных или архитектурных мотивов или когда им принадлежит незначительное место изображения сильнее уплощаются. Даже показанные в несколько рядов фигуры, как в иллюстрации к “Прощальному слову к ста пятидесяти епископам”, занимают лишь узкую полоску пространства; у этих композиций нет второго или дальнего плана. В них подчеркивается развитие действия не вглубь, а вдоль плоскости изображения.

Фигуры имеют правильные или удлинённые пропорции; их масштаб соразмерен масштабу композиции. Движения трактованы без формализации и упрощения, как в некоторых рукописях 60-х годов. XI в.<sup>31</sup> Характер движений разный: стремительный (у Христа в Сошествии во ад (рис. 1)), резкий (у палачей в сценах мученичества (рис. 3, 1; 4)), слегка оживлённый (в композиции с Юлианом (рис. 5, 1)), плавный (в Рождестве), торжественный (в Крещении) и т.п. Благодаря этому у каждой композиции есть свой ритм, основанный на сложном сочетании движений разных персонажей, умело приведенных художником в равновесие. Иногда, как в сценах мученичества, этому ритму следуют очертания построек, горок, деревьев на дальнем плане. Контуров фигур ясные и плавные.

Движения персонажей подчеркивают складки на их одеждах. Складки имеют тональную и, реже, цветовую моделировку. Тональные градации могут быть очень тонкими и вследствие этого многочисленными, как на одеждах отца Григория в последней миниатюре (рис. 2, 1) или Иоанна в Крещении

<sup>30</sup> Эта особенность в расположении миниатюр бросается в глаза, когда новая гомилия начинается с нового листа или с нового столбца. Она встречается и в других рукописях (например, в Императорском минологии ГИМ, Син. гр. 183), будучи связана со спецификой работы писца, которому, возможно, иногда трудно было планировать размещение изображений в тексте.

<sup>31</sup> Например, в Минологии (ГИМ, Син. гр. 9) 1063 г. (Об этой рукописи см.: *Hutter I. Le copiste du Métaphraste. On a center for Manuscript Production in Eleventh Century Constantinople // I manoscritti greci tra riflessione e dibattito. Atti del V Colloquio Internazionale di Paleografia Greca (Cremona, 4–10 ottobre 1998) / A cura di G. Prato. Firenze, 2000. P. 544–546; Древности монастырей Афона... С. 136–137).*

Христа, или более жесткими, как на одеждах монахов в Успении Василия (рис. 2, 3).

Складок немногим больше, чем потребовал бы рисунок с натуры. Их характер зависит от метода, в каждом случае использованного мастером, и служит, как это часто бывает в византийской живописи, для передачи настроения и переживаний того или иного персонажа<sup>32</sup>. Складки выглядят то более мягкими (как на гиматии Григория Нисского (рис. 2, 2), св. Киприана (рис. 3, 1)), то заостренными (на одеждах монахов в сцене Успения Василия (рис. 2, 3)), то взвихренными, слегка (нижний край одежд Иоанна Крестителя в Крещении народа (рис. 2, 4)) или сильно (на одеждах палачей в сценах мученичества (рис. 3, 1; 4)). Ткани с мягкими некрупными складками, объемными и пронизанными светом, написаны лессировками с обильным использованием положенных тонким слоем белил. Здесь появляется много тональных и цветовых градаций, рефлексy. Драпировки и складки на них, трактованные таким образом, смотрятся наиболее естественно, натуроподобно. Аналогю такому приему можно видеть в одеждах евангелистов в Четвероевангелии из РНБ (гр. 801)<sup>33</sup> и апостолов и их учеников в рукописи Посланий и Деяний апостолов с Апокалипсисом (Библиотека МГУ, гр. 2), созданной в 1072 г. для императора Михаила VII Дуки<sup>34</sup>. В других случаях миниатюрист брал за основу один цвет (часто голубой), более темным тоном этого же цвета, а по нему иногда еще и черным намечал теневые стороны складок, а затем густо клал пробела.

Эти пробела имеют абстрактный рисунок в форме треугольников, штрихов, завитков. Цветовая поверхность оказывается менее нюансированной, колористический эффект более декоративным (одежды персонажей “Слова о любви к бедным”, апостолов в Сошествии Св. Духа (рис. 3, 2)).

Одежды почти всех персонажей, даже палачей, детали пейзажа и иногда архитектуры были пронизаны тончайшим золотым ассистом, а контуры предметов очерчены золотом. Эти золотые линии были настолько тонкими, что во многих местах бесследно исчезли. Ритм золотых линий частый, жесткий и даже резкий; он то следует сложным, почти причудливым изгибам формы (складки на одеждах палачей (рис. 3, 1; 4)), то испещряет ее множеством мелких острых складок (одежды Григория (рис. 2, 2, 3)). Золотой ассист можно видеть и в других рукописях второй половины XI в.: в 50-е–60-е годы в Четвероевангелии (Paris, BN, gr. 74)<sup>35</sup> и псалтири Феодора (London, BL,

<sup>32</sup> О художественных методах как средстве передачи содержания композиции, эмоционального состояния персонажей, см.: *Саминский А.Л.* Неизвестные константинопольские миниатюры начала Комниновской эпохи // Музей. Художественные собрания СССР. М., 1988. Вып. 9. С. 175–197.

<sup>33</sup> *Наумова М.М., Киреева В.Н., Добрынина Э.Н., Фонкич Б.Л.* Материалы и техника византийской рукописной книги. М., 2003. С. 120–122. Ил. VI/1–4. Рис. 16; *Орецкая И.А.* О миниатюрах рукописи Четвероевангелия РНБ, гр. 801 // Образ Византии. Сб. статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 335–356.

<sup>34</sup> Деяния и послания апостолов. Греческая иллюминированная рукопись 1072 года из собрания научной библиотеки Московского университета / Ред.-сост. Э.Н. Добрынина. М., 2004.

<sup>35</sup> На основании сохранившейся в рукописи эпиграммы (л. 215) И. Хуттер датировала ее временем правления Исаака I Комнина (1057–1059) (*Hutter I.* Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // *Οπώρα. Studi in onore di m<sup>er</sup> Paul Canart per il LXX compleanno /*

Add. 19352)<sup>36</sup> 1066 г.; предположительно в 1070-е годы в Четвероевангелии (Wien, ÖNB, theol. gr. 154)<sup>37</sup> и гомилиях Григория Назианзина (Paris, BN, gr. 533), в конце столетия в Евангельских чтениях (Vat. gr. 1156)<sup>38</sup>, однако способы его использования в манускриптах 50–60-х годов XI в. и последующих десятилетий различаются. В Четвероевангелии из Парижа и Псалтири Феодора лучи ассиста лежат на всем, при этом золотые линии весьма отдаленно следуют формам; беглые моделировки одежд оказываются едва заметными под покрывающими их золотыми лучами, и живописная поверхность трактована обобщенно. В Четвероевангелии из Вены и гомилиях Григория Назианзина из Парижа фигуры написаны объемнее, пластичнее, цветовая моделировка более нюансированная, чем в манускриптах 50–60-х годов, и ассист достаточно точно следует изгибам формы<sup>39</sup>. В использовании ассиста гомилии Григория Назианзина из ГИМ ближе рукописям 70-х годов XI в.

В проработке складок есть элементы стилизации – художник тщательно выписывает изгибы и изломы, выявляет грани. Но она не подчиняет себе целое, а лишь подчеркивает его красоту, которая не возникает случайно, а жидется на строгом порядке.

Фигуры, как правило, лишь слегка уплощены, впечатлению их объемности способствует преимущественное использование художником трехчетвертного разворота. При этом они кажутся совершенно лишенными тяжести. Такими же легкими и хрупкими сделал художник постройки второго плана. Тоненькие колонки, подобные тем, что изображены в сценах Успения Василия (рис. 2, 3) или обновления храма (рис. 5, 2), не могли бы нести тяжесть реального свода. Арка почти во всю высоту здания-башни, как в сцене мученичества св. Киприана (рис. 3, 1), заставляет думать о необходимости применения какого-то особенно легкого и прочного строительного материала, а не кирпича или камня.

Используемая художником цветовая гамма гармоничная и не очень яркая – часто за счет добавления в краски белил. Среди излюбленных цветов – голубой, различные оттенки коричневого и охры, голубовато-зеленый, пурпурный, розовый, алый. Алый мастер часто применял для расстановки цветовых акцентов, чаще в композициях наиболее напряженных, лейтмотивом которых является активное действие – Сошествие во ад, сцены мученичества Маккавеев и св. Киприана, Рождество. Маленькие алые вкрапления есть и в более спокойных композициях – сценах Успения Василия и Афанасия, миниатюре с Юлианом.

---

A cura di S. Lucà, L. Perria. Vol. I (= Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. 1997. N.S. Vol. 51). S. 202–203).

<sup>36</sup> *Der Nersessian S.* L'illustration des psautiers grecs du Moyen-Age, II: Londres, Add. 19352. P., 1977; *The Theodore Psalter: Electronic Facsimile* / Ed. Ch. Barber. University of Illinois Press, 2000.

<sup>37</sup> *Gamillscheg E.* Beobachtungen zum Oeuvre des Kopisten Michael Panerges // Хризограф. Вып. 3: Средневековые книжные центры: местные традиции и межрегиональные связи. Труды Международной научной конференции (Москва, 5–7 сентября 2005 г.) / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынина. М., 2009. С. 76–92.

<sup>38</sup> *Dolezal M.-L.* The Middle Byzantine Lectionary... P. 218–303; *D'Aiuto F.* Su alcuni copisti... 2. P. 148–150.

<sup>39</sup> В первой из названных рукописей ассист покрывает все фигуры, пейзажные и архитектурные мотивы, в то время как во второй золотые лучи есть только на изображениях самых важных персонажей.

Подобно специально продуманной для каждой сцены ритмической и пространственной организации, индивидуально разработаны и колористические решения отдельных композиций. В сценах мученичества колорит наряду со взвихренными одеждами палачей передает внутреннее напряжение. Господствующее настроение других композиций праздничное, но если в таких миниатюрах, как Крещение, Сошествие Св. Духа, Неверие Фомы преобладающие цвета – голубовато-синий, охра, сиреневый, то в сценах успеха – пурпур и разные оттенки коричневого.

Как человеческие фигуры, так и пейзажные и архитектурные фоны, мебель – все выписано тщательно и детально. Фигуры имеют анатомически правильное строение, в них всегда подчеркнуты хрупкость и изящество.

Лица, иногда размером несколько миллиметров, написаны многослойно, что стало причиной многочисленных осыпей красочного слоя – во всей рукописи всего несколько ликов сохранилось полностью. Как правило, лицу каждого персонажа художник придавал индивидуальный облик и выражение, но в “массовой” сцене Крещения народа (рис. 2, 4) несколько раз встречается один и тот же типаж с круглым лицом, коротким прямым носом и близко посаженными глазами. В других, в основном более крупных лицах, написанных миниатюристом московской рукописи, можно выделить несколько общих черт, немного отличающихся от только что описанных. Они, как правило, овальные, с высокими лбами, глубоко посаженными глазами, смотрящими из тени надбровных дуг, почти сходящимися на переносице бровями, прямыми носами и небольшими ртами с опущенными вниз уголками. Этот благородный облик в слегка измененном виде лежит в основе так называемого комниновского типа. Среди сохранившихся лиц очень немногие выглядят спокойными, большинство – страстные, с горящими глазами, иногда с наморщенными лбами. Не столько гармония черт, сколько переживания, внутреннее горение делают лица выразительными.

Поскольку масштаб композиций и отдельных фигур в рукописи из ГИМ сильно варьируется, аналогии им можно найти в манускриптах этой эпохи с разными типами иллюстраций. Сцена Сошествие во ад, занимающая большую часть листа 1<sup>а</sup> об., имеет ряд общих черт с одноименной композицией в начале рукописи литургических гомилий Григория Назианзина (Patmos, cod. 45), л. 3 об.<sup>40</sup> (рис. 6). В их числе: крупный масштаб и объемная трактовка фигур, показанных в движении; просторные, с мягкими складками одежды персонажей; “слоистые”, еще не жестко кристаллической структуры горки на дальнем плане; почти в точности повторены жесты Давида и Соломона. Только схема композиции в московской рукописи – с Адамом, Евой, Иоанном Крестителем, праведниками по левую руку от Христа и ветхозаветными царями и праотцами по правую – воспроизведена в патмосском кодексе зеркально.

<sup>40</sup> Авторы каталога “Патмос: сокровища монастыря” Д. Мурики и Н.П. Шевченко датируют патмосский манускрипт серединой XI в. (Patmos: Treasures of the Monastery. Athens, 1988. P. 285–287. Pl. 19). Сцена Сошествия во ад помещена здесь тоже перед первой гомилией и служит фронтисписом ко всей рукописи. В патмосском манускрипте эта миниатюра единственная, остальной ее декор составляют орнаментальные заставки и инициалы.

Лицо Иоанна Крестителя в сцене Сошествия во ад похоже на его изображение в литургическом свитке из Библиотеки Академии наук в Санкт-Петербурге (РАИК 1)<sup>41</sup>.

Большинство сцен в московском манускрипте имеют маленький масштаб; их можно сопоставить с иллюстрациями рукописей с миниатюрными фигурками<sup>42</sup>. Они, тем не менее, заметно отличаются по стилю от иллюстраций манускриптов, упомянутых в примеч. 41: фигуры в них объемнее и показаны в более естественном движении, черты ликов менее резкие, моделировки детальнее и мягче и лишь слегка скрыты линиями ассиста, в построении пространства и трактовке формы больше нюансов. Их можно сравнить с миниатюрами других рукописей, и в первую очередь иллюстрациями гомилий Григория Назианзина. Наиболее близкие московской рукописи по времени создания и художественному оформлению списки гомилий Григория Назианзина: Paris, BN, gr. 533; Turin, Univ. Lib. C.I.6 и Jerusalem, Taphou 14, фрагмент которой хранится в РНБ (гр. 334).

В парижской рукописи гомилий Григория Назианзина (Paris, BN, gr. 533) маленькие фигурки имеют менее удлинённые пропорции, чем в московской, но тоже написаны объемно. Художник хорошо передал их движения; лишь иногда они кажутся неестественными и резкими, и в их трактовке появляются элементы стилизации. Тем не менее в основе образов этой рукописи лежат классические принципы построения формы. Цветовая гамма миниатюр неяркая и гармоничная, ее составляют многочисленные оттенки положенных тонким, почти как акварель, слоем красок. Фигуры и иногда складки обведены черным контуром; результатом использования этого приема часто является упрощение формы, но в то же время оказывается лучше выявлена ее структура. Лица разных типов моделированы тонко и объемно, но, написанные в несколько слоев, во многих миниатюрах они осыпались. Между парижской и московской рукописями существует ряд сходств, касающихся палеографии, кодикологии и орнаментального декора<sup>43</sup>, но их миниатюры, очевидно, были выполнены разными художниками.

<sup>41</sup> *Фармаковский Б.В.* Византийский пергаменный рукописный свиток с миниатюрами, принадлежащий Русскому археологическому институту в Константинополе // ИРАИК. 1900. Вып. 6. С. 253–359. Как установила И. Хуттер (*Hutter I. Theodoros βιβλιογράφος...* S. 177–208), свиток, вероятно, был написан писцом Феодором, перу которого принадлежат также вышедшие из скриптория Студийского монастыря псалтири Феодора и Барберини (Vat. gr. 372), Четвероевангелие (Paris, BN, gr. 74) и утраченный во время пожара в 1921 г. Смирнский Физиолог (Евангелическая школа, В. 8).

<sup>42</sup> Особенно знамениты рукописи с миниатюрными фигурками, вышедшие из скриптория Студийского монастыря (см. примеч. 41), однако их количество и различия в стиле украшающих их изображений говорят о том, что создавались они и в других рукописных мастерских. Мода на такой миниатюрный стиль продержалась до начала XII в., но большинство рукописей с миниатюрными фигурками относятся ко второй половине XI в.

<sup>43</sup> Похоже в обеих рукописях расположение текста на странице: он написан довольно крупно в две колонки; *Perlschrift* с красивыми круглящимися буквами и почерк, которым в московском манускрипте написаны оглавление и эпиграмма в честь Григория (л. 1б), а в парижском – стихи под первой миниатюрой; наличие в начале рукописей полностраничных изображений в эмалевых рамах; форма заставок к первым двум гомилиям – к первой П-образная с сильно вытянутыми вниз ножками, а ко второй – полоска с петельками по углам; и там, и тут золотой ассист, придающий образам особую, нетварную природу.

Туринский манускрипт обнаруживает наибольшую стилистическую близость к московскому<sup>44</sup>: в его миниатюрах и инициалах гибкие и пластичные фигурки, объемные, но как будто лишенные веса, как правило, тоже имеют удлинённые пропорции и показаны в свободном движении; черты ликов тоже мелкие и тонкие; моделировки деликатные; все пронизано тончайшим золотым ассистом, который сохранился здесь гораздо лучше, чем в московской рукописи<sup>45</sup>. Похожа не только иконография миниатюр (о чем шла речь выше), но и детали композиций: Празднование обновления храма (ср. рис. 5, 2, 4), Мученичество Маккавеев (рис. 4; 7, 1), Юлиан за сбором податей (рис. 5, 1, 3); в Успении св. Киприана<sup>46</sup> (рис. 7, 2) повторена схема изображения Успения св. Василия (рис. 2, 3) и архитектурные мотивы из сцены “Григорий Назианзин и Григорий Нисский” (рис. 2, 2). Колорит инициалов туринского манускрипта близок цветовой гамме иллюстраций московской рукописи, а колорит ее миниатюр ярче: такое ощущение возникает благодаря использованию ярких синих фонов и находящимся в лучшей сохранности золотым деталям. Возможно, тот же миниатюрист исполнил и заставки в “эмалевом” стиле с многочисленными изображениями животных. Различие в оформлении московской и туринской рукописей не позволяет с уверенностью заключить, что над миниатюрами первой и иллюстрациями и инициалами второй работал один и тот же мастер, можно лишь утверждать, манеры их исполнения очень похожи<sup>47</sup>.

Миниатюры иерусалимских гомилий Григория Назианзина<sup>48</sup> (рис. 7, 3) заметнее отличаются по стилю от мелкофигурных иллюстраций московской рукописи: фигуры там сильнее уплощены, имеют более вытянутые пропорции, в изображении архитектуры, складок на одеждах больше стилизации, условности, краски ярче и насыщеннее; хотя есть и ряд общих черт: преимущественное использование трехчетвертного разворота, изображение фигур в движении, нежное многослойное письмо ликов, плавные цветовые переходы,

<sup>44</sup> Туринская рукопись производит необычное впечатление: иллюстрации и великолепные по мастерству заставки и инициалы находятся только в первой ее части (л. 1–89, кроме л. 56 об.–57), декор остальных листов по художественному уровню значительно хуже: на л. 90–96 инициалы представляют собой лишь выполненные чернилами наброски, но ничто в них не напоминает о виртуозной манере первого мастера; затем начиная с л. 96 об. появляются простые “каллиграфические” инициалы, написанные оранжево-красными чернилами, и заставки, украшенные кольцами, завитками и плетеным орнаментом в традициях X в.; пергамен, потемневший от пожара, не очень высокого качества; текст написан несколькими писцами, почерк первого из них далеко не красив; расположение текста на странице, кажется, с самого начала не отличалось изяществом.

<sup>45</sup> Туринский манускрипт меньше московского (340 × 230 мм), немного меньше и масштаб украшающих его миниатюр, а некоторые инициалы достигают всего 2 см в высоту (*Gulmini N. U. I manoscritti miniati della Biblioteca Nazionale di Torino. Vol. II: I manoscritti greci. Torino, 1989. P. 32–33. Fig. 44–75*).

<sup>46</sup> Дж. Галаварис отметил несоответствие этой сцены историческим событиям: Киприан был обезглавлен, и его тело не было погребено сразу после мученической смерти (*Galavaris G. The Illustrations... P. 41*). Однако на том же листе (л. 37 об.) находится инициал М с изображением мученичества св. Киприана.

<sup>47</sup> Предположение Дж. Андерсона о том, что обе рукописи вышли из одной мастерской, представляется вполне вероятным (*Anderson J. C. The Illustration... P. 180*).

<sup>48</sup> *Vocotopulos P. L. Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem. Athens; Jerusalem, 2002. No 20. P. 124–181.*

применение тонкого, пронизывающего все ассиста, тщательная проработка деталей. Наличие черт, придающих миниатюрам иерусалимской рукописи более резкий и меньше тяготеющий к классической образности облик, дают основание полагать, что она была создана ближе к концу столетия.

Если стиль миниатюр московской рукописи гомилий Григория Назианзина лежит в русле художественных традиций второй половины XI в., то орнаменты, используемые в заставках и инициалах, выделяют ее из числа манускриптов своего времени. Лишь меньшая часть заставок принадлежит к так называемому эмалевому типу<sup>49</sup> (рис. 8, 1), сложившемуся уже к концу X в., а ко второй половине XI в. практически вытеснившие другие формы орнамента в рукописях<sup>50</sup>. Многие из них, напротив, воспроизводят орнаментальные мотивы, получившие распространение в рукописях X в. (например, элементы так называемого “лобзикового стиля” в заставке к Слову 19, л. 62 (рис. 8, 2)). Однако техника их исполнения такая же, как в соседствующих с ними миниатюрах – яркими, положенными плотным слоем красками с добавлением белил и золотой обводкой (рис. 8, 3). Не возникает сомнения в одновременности создания миниатюр и орнаментальных заставок, художественное своеобразие которых, без сомнения, заслуживает специального исследования.

Используя большой арсенал художественных средств, как классических (передача объема, пространства, пластики фигур, относительно натуроподобная – если рассматривать ее в контексте развития византийской живописи – интерпретация пейзажных и архитектурных мотивов), так и неклассических (удлиненные пропорции и невесомость фигур, иногда их уплощенность, преображающие все тварное лучи золотого ассиста), мастер придал каждой миниатюре индивидуальное звучание, настроение.

Неяркая и гармоничная цветовая гамма, бестелесность и хрупкость фигур, типы ликов, тщательная проработка всех деталей, миниатюрность и изящество композиций подтверждают поддержанную большинством исследователей датировку рукописи второй половиной XI в. Именно в это время иллюстрированные рукописи часто становятся похожими на произведения ювелирного искусства. Такие черты, как изображение фигур в движении, немного более контрастная, чем в других рукописях с миниатюрными фигурками, объемная моделировка, более ясная передача пространственных отношений, большое число тональных переходов и редкое использование ярких чистых цветов, сближают ее с миниатюрами таких великолепных рукописей 1070-х годов, как Апостол из Библиотеки МГУ, Псалтирь гр. 214 из РНБ и Четвероевангелие из Вены (Vindob. theol. gr. 154). В те годы вновь вспыхнул интерес к классическому искусству, только из классического наследия было изгнано все физическое, весомое, материальное. Духовное совершенство в книжной миниатюре того времени передавалось посредством классической гармонии черт, форм, движений, силуэтов.

<sup>49</sup> Среди них – заставки к Словам 1 (л. 2), 45 (л. 4 об.), 24 (л. 50 об.), 39 (л. 133 об.). Эмалевый орнамент использован также в обрамлении первой, полностраничной миниатюры.

<sup>50</sup> Об этом см.: Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei. В., 1935 (переизд.: Wien, 1996). S. 22–31.