

## МИНИАТЮРЫ ЕВАНГЕЛИЯ 1061 г. (РНБ, гр. 72) И ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО 60–70-х ГОДОВ XI в.<sup>1</sup>

В позднемакедонский период (30–40-е годы XI в.) византийское искусство, с доминирующими в нем аскетическими идеями, осуществлялось в основном в больших монументальных формах, в мозаиках и фресках<sup>2</sup>. Оно создавало могучие по внешней выразительности и крайне строгие по внутреннему содержанию образы, отрешенные от мира и вместе с тем исполненные повелевающей мощи. Главные ансамбли такого круга – это мозаики и фрески кафоликона Оснос Лукас в Фокиде и собора св. Софии в Киеве, фрески собора св. Софии в Охриде, мозаики монастыря Неа Мони на Хиосе и др. Подобное искусство просуществовало недолго, на протяжении примерно всего двух поколений, и почти исчезло вместе с концом царствования Македонской династии в середине XI в. Правда, реминисценции его возникли и дальше, на протяжении всей второй половины XI в. и начала XII в., однако оно больше не было доминирующим.

На смену пришла совершенно другая культура, связанная с периодом правления новых династий – Дук и Комнинов. Эта культура была много мягче. Монашеские идеалы, кажется, отошли на задний план. Культуру определяла теперь интеллектуальная элита. Вместо императора-воина (Василий II, 976–1025) и императора – беспрерывно кающегося грешника (Михаил IV, 1034–1041) на троне стали появляться хорошо образованные люди, покровительствовавшие наукам и искусствам (Михаил VII Дука, 1071–1078; Алексей Комнин, 1081–1118). В Константинополе еще раньше, в конце македонской эпохи, при Константине Мономахе был создан Университет (между 1044 и 1047 гг.). Преподавать были призваны ученые люди, среди которых особо выделялся Михаил Пселл, занимавший кафедру философии.

В искусстве произошли значительные перемены, соответствующие новым вкусам заказчиков и новой атмосфере культуры. Оно снова вернулось к базовым классическим ценностям, следование которым было значительно сокращено в среде художников позднемакедонского периода. Искусство стало более камерным, ораторский пафос исчез, появилось разнообразие психологических характеристик, говорящее о более индивидуальном восприятии

<sup>1</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта РГНФ (“Образ и форма в византийской книжной миниатюре второй половины X–XI века”), проект № 05–04–04048а.

<sup>2</sup> См.: Попова О. С. Образ и стиль в византийском искусстве VI и XI века // *Она же*. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. М., 2006. С. 67–82; *Она же*. Аскетическое направление в византийском искусстве второй четверти XI в. и его дальнейшая судьба // *Она же*. Проблемы... С. 185–208; *Она же*. Мозаики Софии Киевской и византийская монументальная живопись второй четверти XI века // *Она же*. Проблемы... С. 211–296; *Она же*. Фрески Софии Киевской // ВВ. 2007. Т. 66. С. 5–23; История Русского искусства. Т. 1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII века. М., 2007. С. 263–323.

образа, для художественных произведений теперь стал характерен утонченный вкус.

Начало такого процесса заметно в живописи 60-х годов XI в. Конечно, перелом не произошел сразу. Традиции искусства предыдущего периода оставались живыми, однако в категорических формах, таких, как в Осии Лукас, уже не появлялись и чаще всего соединялись с другими, ведущими в это время установками. Но иногда новые принципы оказывались воплощенными в это время достаточно последовательно, в результате возникали образы и стиль совершенно иного, чем раньше, типа, соответствующего понятиям уже развитого комниновского искусства.

Все эти явления можно проследить по миниатюрам греческих датированных рукописей. Среди них есть несколько кодексов с крупными листовыми миниатюрами: Толкования Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея 1042–1050 гг. (Синай, монастырь св. Екатерины, cod. 364)<sup>3</sup>, Четвероевангелие 1061 г. (РНБ, гр. 72)<sup>4</sup>, Евангелие-апракос Екатерины Комнины 1063 г. (Кливленд, Художественный музей, асс. по. 42.1511 и 42.1512)<sup>5</sup>. Возможно, именно в это же время возникли некоторые иллюстрированные рукописи, не имеющие точной даты: Евангелие-апракос в Афинской библиотеке (cod. 163)<sup>6</sup>, Евангелие-апракос в монастыре Кутлумуш на Афоне, созданное, возможно, ок. 1070 г. (cod. 61)<sup>7</sup>. Вполне вероятной кажется принадлежность к этому времени Четвероевангелия в Венской библиотеке (theol. gr. 154)<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1. Princeton, 1990. P. 65–68. Pl. XIV. Fig. 184–186.

<sup>4</sup> Пуцко В.Г. К вопросу о происхождении четвероевангелия 1061 г. // Revue des études Sud-est européennes. 1972. Т. 10/1. P. 33–41; Искусство Византии в собраниях СССР. Каталог выставки. Т. 2. М., 1977. N 490. С. 30; Spatharakis I. Corpus of the Dated Illuminated Greek Manuscripts to the Year 1453.. Vol. 1. Leiden, 1981. N 74. Vol. 2. Fig. 132, 133.

<sup>5</sup> Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann / Ed. G. Vikan. Princeton, 1973. P. 84–87. Fig. 22–24; Spatharakis. Corpus... N 77; The Glory of Byzantium / Ed. H.C. Evans, W.D. Wixom. N.Y., 1997. P. 103–104. N 58. Pl. 58A, 58B.

<sup>6</sup> Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of the National Library of Greece. Vol. 1. Athens, 1978. N 46. P. 189–197. Fig. 481–511 (авторы датируют рукопись XII в.); Γαλάραρης Γ. Ελληνική τέχνη. Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων. Αθήνα, 1995. Σ. 247. Εικ. 158–159 (Галаварис датирует рукопись третьей четвертью или концом XII в.).

<sup>7</sup> См.: Weitzmann K. An Illuminated Greek New Testament of the 10th Century in the Walters Art Gallery // Gatherings in Honor of Dorothy E. Miner: The Walters Art Gallery. Baltimore, 1974. P. 20; Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery... P. 169. Not. 13 (рукопись датирована XII в.); Pelekanidis S.M., Christou P.C., Tsioumis Ch., Kadas S.N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Vol. 1. Athens, 1974. P. 452–453. Fig. 300–304 (рукопись датирована XIII в.). Датировку рукописи временем ок. 1070 г. предложил И. Спатаракис (Spatharakis. Corpus... N 88. P. 28–29); это мнение разделяет А.Л. Саминский (Саминский А.Л. Грузинские и греческие рукописи третьей четверти XI в. из области Ангиохии // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия, Древняя Русь. СПб., 1994. С. 129–148; Он же. Образ и смысл // Образ Византии. Сборник статей в честь О.С. Поповой / Отв. ред. А.В. Захарова. М., 2008. С. 422–424).

<sup>8</sup> Beer R. Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque Impériale de Vienne // Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures. 1913. Vol. 3. Pl. V; Gerstinger H. Die Griechische Buchmalerei. Wien, 1926. Taf. XII–XIVa; Buberl P., Gerstinger H. Die byzantinischen Handschriften. Bd. 2. Die Handschriften des X–XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1938. Taf. VI–IX, XI; Mazal O. Byzanz und das Abendland. Ausstellung der Handschriften und Inkunabelsammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Handbuch und Katalog. Graz,

Мы не перечисляем здесь многие рукописи с маленькими миниатюрками на полях или в тексте – продукции константинопольских скрипториев 50–60-х годов XI в.<sup>9</sup>, так как они составляют особый художественный круг со своей спецификой стиля, хотя и соответствующего общим художественным процессам в искусстве этого времени, но не совпадающего с ними полностью. Между тем именно крупные миниатюры, занимающие целый лист рукописи, являются важнейшими “документами”, свидетельствующими о характере этих процессов. Среди всего круга таких рукописей есть одна, более всех других отличающаяся от искусства позднемакедонской эпохи – Четвероевангелие 1061 г. (РНБ, гр.72)<sup>10</sup>. Ее миниатюры представляют собой почти чистый от каких-либо примесей вариант живописи нового типа, характерной для раннекомниновской эпохи второй половины XI в. (рис. 1–6).

Четыре Евангелия в этом греческом кодексе сопровождаются обширными толкованиями, принадлежащими разным авторам, собранными воедино и написанными мелким почерком (минускул) на широких полях каждой страницы, с трех сторон от евангельского текста. На протяжении всей книги текст оказывается окруженным своеобразной рамой, состоящей из плотно, без каких-либо промежутков, лежащих рядом строк, написанных тем же почерком, что сами Евангелия, только гораздо более мелкими буквами. Каждая из таких рам, сопровождающих текст, является двойной, так как состоит из двух рядов. Тот из них, что лежит у самого края страницы, выписан мельчайшим шрифтом, еще более мелким, чем во внутренней раме. Такая комбинация текста и двух его обрамлений создает и архитектуру композиции листа, и удобную смысловую ясность в соотношении текстов. Каждый лист заполнен густо, свободных мест нет, и при этом пропорции всех частей организованы столь разумно, что он воспринимается достаточно отчетливо, несмотря на явную перегруженность. Кроме того, для лучшей ориентации, евангельские фразы, на которые приведены толкования, выделены киноварью, а строки толкований соединены с ними небольшими специальными значками. Для тех же целей используется и цвет: Евангелия написаны черными чернилами, толкования – коричневыми.

Рукопись имеет точную дату создания, указанную в записи писца, монаха Николая, на л. 4 об. (по-гречески)<sup>11</sup>: “Совершителю добрых Богу благодарность. Господи, помоги, пусть недостойному, но твоему рабу Николаю

---

1981. Nr. 379. S. 478–479; *Hunger H., Kresten O.*, unter mitarbeit von *Hannick Chr.* Katalog der griechischen Handschriften der Osterreichischen Nationalbibliothek. Bd. 3/2. Codices theologici 101–200. Wien, 1984. S. 213–220; *Gamillscheg E.* Beobachtungen zum Oeuvre des Kopisten Michael Panerges // Хризограф. Вып. 3: Средневековые книжные центры: местные традиции и межрегиональные связи. Труды междунар. науч. конфер., Москва, 5–7 сентября 2005 г. / Сост. и отв. ред. Э.Н. Добрынин. М., 2009. С. 76–93.

<sup>9</sup> См.: *Hutter I.* Theodoros βιβλιογράφος und die Buchmalerei in Studiu // Ὁπώρα. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno. I / A cura di S. Luca, L. Perria. 1997 (= Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. Vol. 51). P. 177–208; *Eadem.* 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. 535–586 (обе статьи с библиографией).

<sup>10</sup> См. примеч. 3.

<sup>11</sup> См.: *Гранстрем Е.Э.* Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ. Ч. III. Рукописи XI века // ВВ. 1961. Т. 19. № 208. С. 204; Искусство Византии... № 490. С. 30.

монаху, написавшему сию книгу. Написана сия книга месяца ноября 1-го, индикта 15-го, лета 6570” (т.е. 1061 г.). К сожалению, писец не указал место, где он трудился над созданием этого кодекса.

Вторая запись в рукописи относится к XVIII в. и свидетельствует о нахождении ее к этому времени на Афоне. Однако, судя по художественным качествам миниатюр, они вряд ли являются продуктом какого-то скриптория на Афоне и явно связаны с неким крупным культурным центром. Скорее всего, рукопись была привезена на Афон из Константинополя. Миниатюры написаны на отдельных вставных листах, а не на листах тетрадей самого кодекса – случай, частый в практике средневековых мастерских. Эти листы не имеют разлинок, т.е. были предназначены для работы не писца, а художника. Очевидно, эти миниатюры были задуманы для данной рукописи и исполнены одновременно с ней.

Эта вторая запись (л. 5) сделана иеродиаконом Евгением Булгарисом в 1757 г.: “Лета 1757-го от Христа я приобрел сию книгу, пообещав за нее соорудить давшему мне ее иеромонаху Софронию часовню в его келии, в ските св. Павла, названную в честь чудотворца Спиридона. Иеродиакон Евгений Булгарис”. В 1754–1757 гг. Е. Булгарис был преподавателем в Афонской академии (близ Ватопеда). В 1757 г. он уезжает с Афона в Россию, где становится библиотекарем Екатерины II. Из личной библиотеки Евгения Булгариса рукопись поступила в Публичную библиотеку в Петербурге (ныне – РНБ)<sup>12</sup>.

Рукопись украшают четыре миниатюры с портретами евангелистов: Матфея (л. 13 об.), Марка (л. 122 об.), Луки (л. 177 об.) и Иоанна (л. 269 об.). На листах с началом текста каждого из четырех Евангелий помещены заставки и инициалы орнамента “эмальерного” типа. Некоторые инициалы имеют фигурные изображения: перед началом от Марка в инициале “А” на стволе сидит птица; перед началом Евангелия от Луки в инициале “Е” переключиной является благословляющая рука; перед началом Евангелия от Иоанна в инициал “Е” включена фигурка Иоанна, который протянутой рукой (переключиной буквы) пишет начальную строку своего Евангелия.

Миниатюры с изображениями евангелистов занимают не весь лист, но размещены на нем так, что остаются очень большие поля. Тем самым композиции оказываются окруженными широкими рамами цвета пергамента, что придает листу известную легкость и вместе с тем сообщает портрету некую “картинность”, образную самостоятельность по отношению к тексту.

Все миниатюры окружены золотыми рамами с орнаментом из синих крестиков, становящихся еще наряднее благодаря красным контурам – изнутри и синим – снаружи каждого из них. Как это часто бывает в византийских миниатюрах, окаймляющая их рама похожа на драгоценную ювелирную цепочку.

Во всех миниатюрах изображения разворачиваются на золотых фонах, кажушихся большими, так как архитектуры на задних планах нет, а фигуры

<sup>12</sup> Гранстрем Е.Э. Каталог... В процессе реставрации рукопись была отделена от переплета, расплетена, и в настоящее время ее тетради хранятся в пяти папках: первая – л. 1–76; вторая – л. 77–154; третья – л. 155–233; четвертая – л. 234–310; пятая – л. 310–356. На листах рукописи – двойная фолиация: чернилами и карандашом; в данной работе используется карандашная. Переплет – доски в тисненой коже, XVI–XVII вв. (?); он сохраняется отдельно от книги.

выглядят не очень крупными, скорее – весьма соразмерными по отношению к пропорциям всей композиции. Все в этих миниатюрах гармонично в соотношениях всех величин и легко обзревается взглядом.

Все четыре миниатюры чрезвычайно похожи и явно сделаны одним художником. Общего в них больше, чем различий; последние же не принципиальны, заметны лишь в мелочах и применяются только для того, чтобы разнообразить композиции и портреты. Немного различаются цвета одеяний, и совсем чуть-чуть – детали обстановки, хотя все евангелисты пребывают в одинаковой среде – в скриптории за работой, сидят на сидениях типа табуретов или в креслах, перед столиками с пюпитрами, все имеют перед собой свитки и кодексы, колбы с чернилами и всевозможные принадлежности для письма и обработки пергамента. У всех них – красивые благообразные облики. Как и положено для изображений евангелистов, Матфей и Иоанн – персонажи весьма почтенного возраста, Марк и Лука – средних лет.

Евангелист Матфей (рис. 1) облачен в голубой хитон с короткими рукавами и светло-зеленый гиматий, оба цвета – неяркие, взятые как бы в полтона, легко переходящие друг в друга. Они создают изысканную гамму, полную рефлексов. Общая колористическая тональность – чрезвычайно деликатная.

Евангелист Марк (рис. 2) имеет одеяния других цветов: голубой, впрочем, совсем мало открытый хитон, охристо-зеленоватый или, быть может, лучше сказать – светло-коричневый, с оливковым оттенком плащ, закутывающий фигуру, скрывающий в своей складке даже руку; цвет плаща полностью доминирует в композиции. Все оттенки – очень тонкие, неясно выраженные, состоящие из смеси цветов; в колорите и во всех его составляющих нет ничего однозначного. Складки обозначены контурами того же основного светло-коричневого цвета, только более темными, чем в одеждах. Наряду с ними для моделировок используются белые длинные линии, изображающие свет. Тут же, в некоторых конструктивно важных местах применяется другой способ передачи света: ткани делаются настолько разбеленными, что меняют цвет, становятся беловато-голубоватыми, насыщенными голубыми рефлексами. Благодаря всему этому общая гамма выйдет переливчатой и многосоставной, а сплошное высветление цвета, и так по природе своей светлого, будто свидетельствует о полном видоизменении материи.

Евангелист Лука (рис. 3) держит на коленях кодекс и пишет на его страницах свой текст. Его одеяния более яркие, чем в двух первых миниатюрах, притом, что они тоже светлые, однако гораздо более интенсивные по тональности и более определенные по цвету. Лука облачен в разноцветные одежды – зеленый хитон с длинными рукавами и розовый плащ, что уже само по себе образует структурность строения фигуры. Кроме того, такое активное цветовое сочетание создает впечатление скорее контраста, чем слитности, скорее четкости, чем ускользающей текучести, как в двух первых миниатюрах. В том же духе в миниатюре с Лукой чуть-чуть изменены и световые моделировки. Хотя в основном они такие же, как в первых миниатюрах, прозрачные белые, без ярких плотных белил, однако их гораздо больше и при этом они разнообразнее, форма их – более геометричная и острая, а рисунок – более ясный и конструктивный. Есть даже активные сгущения света, создающие световые “узлы”. Они в большей мере похожи на пробела в предшествующем позднемакедонском искусстве, с присущей им световой активностью и вместе с тем

схематической абстрактностью, чем на тоненькие невесомые белые нити в миниатюрах с Матфеем и Марком. Правда, сила света таких пробелов – несравненно меньше, чем в сходном приеме в искусстве позднемакедонской эпохи. Несмотря на некоторые воспоминания о стиле предшествующего времени, теперь все же преобладают, как и в первых миниатюрах, новые принципы – легкость и прозрачность пробелов, какую бы форму они ни имели.

Четвертая миниатюра с изображением евангелиста Иоанна (рис. 4) очень похожа на две первые, особенно на портрет Матфея; у них – сходный физиогномический тип старого человека с благородным удлинённым лицом, высоким лбом и сосредоточенным взглядом. И все же, при такой общности типологии, эти два портрета – разные. Индивидуальные черты не повторяются, персональная выразительность облика интересует мастера не меньше, чем общие черты, характерные для интеллектуала и философа. В искусстве предыдущего периода, 30–40-х годов XI в., было как раз наоборот: общее ценится выше, чем частное.

Впрочем, не только в индивидуальных особенностях, но и в типологии лиц в этих четырех миниатюрах есть некоторая вариативность. Собственно, характерных типов всего два: один – это Матфей и Иоанн, другой – это Марк и Лука. У Матфея и Иоанна – аристократически тонкие лица с узким овалом, высоким лбом и небольшим подбородком (рис. 5, 6). У Марка – крупное ширококостное лицо с массивными чертами, большим скульптурным носом, мощным подбородком, окладистой бородой. Похожим выглядит и Лука. Тип его лица – совсем не “комниновский”; его лицо с укрупненными чертами, большими глазами, широким носом и толстыми губами напоминает облики и образы искусства первой половины XI в.

В целом же в композиции с Иоанном от остальных миниатюр отличаются только мелочи, применяемые для того, чтобы сцена не казалась однообразно повторной. Иоанн сидит не на табурете, как другие евангелисты, а в плетеном кресле с высокой вогнутой спинкой, как это было принято обычно во всех его изображениях. Все остальное в наборе предметов обстановки – более-менее идентично с другими миниатюрами, вот только всевозможных мелких инструментов, нужных для работы в писцовой мастерской, у Иоанна особенно много, и среди них есть, например, столь занятные, как крохотная раскрытая книжечка на столе и красный, вероятно, запасной пурпурный листок в тумбочке. Руки скрыты в широких, обволакивающих фигуру складках плаща, в одной руке – перо, свитка нет, на пюпитре лежит сложенный вдвое чистый пергаменный лист, пока еще без текста. Изображен момент, когда Иоанн не пишет, а обдумывает.

Колорит одежий Иоанна – голубого хитона и светлолилового плаща, построенный на нежнейших полутонах, – очень похож на колорит двух первых миниатюр, особенно с Матфеем. Различаются только оттенки. Одинакова и передача света тоненькими белыми нитями, вторящими контурам, что создает иллюзию легкого струящегося излучения. В этих двух миниатюрах похожи и пропорции: размер большой головы нормален по отношению к фигуре, но явно велик в сравнении с очень маленькими стопами ног. Художник, видимо, хотел в этих изображениях особенно подчеркнуть интеллектуальную грань образов. Фигуры Марка и Луки, в отличие от них, выглядят классически стандартными и по выразительности своей более нейтральными. Все эти

индивидуальные отличия портретов придают изобразительному ряду миниатюр рукописи привлекательное разнообразие.

Однако сходства в этих изображениях все же гораздо больше, и оно касается не только внешних видовых мотивов, но главных основ стиля и соответственно сущности получившихся образов. Все основное в этом художественном языке соответствует принципам искусства уже комниновской эпохи и отличается от норм искусства предшествующего времени (второй четверти XI в.). В основе этих новых художественных принципов лежит снова классика, однако понятая не столь буквально, как в период Македонского Ренессанса, и даже не столь преданно, как во времена после него, во второй половине X – первой четверти XI в., но гораздо более переосмысленная. Классическая модель – опять любимый и искомый образец для художников, только теперь они лишают эту модель ее главных свойств – материальности и весомости. Для решения такой задачи используются всевозможные живописные приемы и стилистические “ходы”. При этом всегда остается античная основа: благородство греческого физиогномического типа; классические пропорции, во всех листах верные, за исключением ступней ног, специально показанных слишком маленькими; пластическое совершенство формы; красиво задрапированная одежда, соответствующая структуре фигуры; шелковистая мягкость тканей, гибкость складок, их умеренное количество, ровно такое, какое нужно для одевания фигуры в хитон и плащ, и не больше; убедительность позы сидящего человека, при которой раздвинутые колени усиливают анатомическую четкость строения фигуры и ее скульптурную наглядность; ни в чем нет напряжения, контрастов, во всем – сбалансированность и порядок.

Однако подражательным по отношению к античной классике искусство этого времени не стало. Все было изменено. Задача оказалась трудной: как, не отрываясь от своих античных корней, создать совершенно не античные образы. В сущности, это была главная задача византийского искусства во все времена, и она решалась во все века и периоды по-разному. Различия между хронологическими этапами византийского искусства и состоят в основном в пропорциональных соотношениях двух составляющих этой задачи, в том, какая из них и насколько превалировала. Колебание таких весов отражает всю историю византийского искусства. В период, о котором идет речь, в раннекомниновскую эпоху, равновесие их было почти идеальным. Художники нашли изумительные способы свою любимую античную форму переиначить, обточить, облегчить, приспособить для другого мировосприятия. Нужно было направить все характеристики образа и стилистического языка не к реальному, а к ирреальному, чувственное сделать нечувственным. И все это в византийских художественных мастерских удалось в наибольшей мере именно в раннекомниновский период. Самым ранним известным нам и притом достаточно полным воплощением такого процесса являются миниатюры Евангелия 1061 г.

Зрительно мало заметное, почти незримое переиначивание всего в новой, “бесплотный” художественный строй осуществляется в них тончайшей системой легких сдвигов привычных художественных примет, стремящихся теперь выразить одухотворенность вещества. То, что дальше, в XII в., будет достигаться путем сильной или даже резкой стилизации, здесь обретается совокупностью мелких деталей и тонких преобразований. Попробуем выделить некоторые из таких художественных приемов.

Все становится в этой живописи едва уловимым: прозрачнее и невесомее ткани, насыщенные легчайшими светами, гибкими и текучими выглядят контуры, тоньше и чуть острее линии, неуловимо строение тела, неощутимо течение краски, форма становится столь гладкой, что теряет всякую чувственность. Кажется, воплощена главная идея византийского искусства: создание классического письма, лишённое чувственной основы.

При этом нигде, даже в живописи лиц, нет ничего сокращенного, нет охряного одноцветия. Все оливковые тени, описи, красные румяна, – все видно при внимательном взглядывании. Письмо в ликах – совершенно сплавленное, однако не нейтрализующее структурность формы. В сущности, такое письмо лиц может быть названо византийской плавью. Но никогда эти плавни не доходят до неощутимого, оторвавшегося от осознания физической природы построения объема. Навсегда останется важной классическая база.

Живопись одежд – тоже совершенно слитная. Прозрачные светлые краски просвечивают друг через друга и создают нежнейшую гамму. Все они обозначают не цвет, а оттенки; четких цветовых акцентов, которые можно было бы выразить точными словами, здесь нет; вместо этого – переливчатая, слегка мерцающая поверхность, где эффекты цвета и света сливаются воедино. В таком, чисто византийском понимании цвета есть не только утонченность, но даже нечто изнеженное и прихотливое. Византийский колорит часто бывает не природным, но созданным воображением, придуманным, однако лишь иногда, именно в это время, он приобретает столь фантастические свойства.

И все же в основе византийских красочных гамм, в том числе и этой, особенной, всегда лежит принадлежность к старинной, идущей от античности культуры, красочная поверхность обычно – живописная, строящаяся на слиянии множества разных нюансов, лишённая однозначности и плоскостности. При этом в миниатюрах Евангелия 1061 г. в красочной поверхности нет никакой сочности, нет сколько-нибудь зримой фактуры, вся она – гладкая, скользкая и легкая.

Цвет в этих миниатюрах – очень светлый, какие бы тональные соотношения не использовались. Однако иногда мастеру этого, видимо, недостаточно, он ищет повышено сильной, почти невозможной светоносности цвета, и потому насыщает краски белилами так, что одежды становятся выбеленными (особенно Марк), лишь с легкими голубоватым и бежевым оттенком, что создает сложно и виртуозно сплетенную гамму. Подобное видоизменение природы цвета, превращение его в свет, иногда, впрочем, не часто, использовалось в византийских миниатюрах второй половины XI в. (например, в Евангелии-апракос из Ватиканской библиотеки, Vat. gr. 1156<sup>13</sup>).

<sup>13</sup> Dolezal M.-L. The Middle Byzantine Lectionary: Textual and Pictorial Expression of Liturgical Ritual. University of Chicago, 1991 (диссертация, на правах рукописи). P. 218–303; D’Aiuto F. Su alcuni copisti di codici miniati mediobizantini 2 // *’Ολβρα*. Studi in onore di mgr. Paul Canart per il LXX compleanno. III / A cura di S. Lucà, L. Perria. 1999 (= Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata. Vol. 53). P. 140–150; I Vangeli dei popoli: la parola e l’immagine del Cristo nelle culture e nella storia. Mostra, Città del Vaticano, Palazzo della Cancelleria, 21 giugno – 10 dicembre 2000 / A cura di F. D’Aiuto, G. Morello, A.M. Piazzoni. Città del Vaticano, 2000. N 54. P. 244–248; *Ореуќа* И.А. О миниатюрах рукописи Четвероевангелия РНБ, гр. 801 // Образ Византии... С. 348–353.

Такое сплошное высветление цвета было особым способом передачи света не с помощью вспышек, лучей, бликов, но путем полного видоизменения ткани. Будто свет вошел в материю и преобразовал ее суть. Способов передачи преобразования материи Божественным светом в византийском искусстве было придумано много, притом разных в разные эпохи. Для живописи второй половины XI в., известной в основном по миниатюрам, были наиболее характерны два типа: свечение формы и ткани изнутри при полном сохранении их природы, и видоизменение этой природы благодаря залитости ее светом. Разница между ними – это скорее различие приемов, чем символического замысла. Впрочем, такие приемы отличаются тоже не принципиально, но лишь большей или меньшей мерой света, воспринимаемого материей, однако результат получается в каждом случае особый.

Но в целом такой способ передачи света не был типичным и частым в искусстве второй половины XI в. Самый фантастический, самый ирреальный, он оставался достаточно редким (Евангелие из Ватиканской библиотеки Vat. gr. 1156<sup>14</sup>; Евангелие из библиотеки Марциана, gr. Z. 27<sup>15</sup>). Гораздо чаще свет обретал форму каких-либо четких, геометрически организованных высветлений, т.е. передавался в более привычной византийской манере, символическое и физически проще.

Есть в этих миниатюрах редкий художественный прием, удачно примененный для создания новой стилистики, имеющей целью воплотить обновленный образ материи, утратившей привычную вещественность. Это – особая гладкость тканей, неощутимая, ускользающая ровность их поверхности, будто освободившейся от каких-либо реальных осязаемых характеристик. Столь оригинальная особенность не встречается в других византийских произведениях, кроме, быть может, миниатюр ватиканского Евангелия Barb. gr. 461<sup>16</sup>, с похожим ощущением невещественной гладкости скользящих тканей, будто лишенных всякой фактурности, т.е. материальной конкретности. Но в ватиканской рукописи это сопряжено с некоторой сухостью отрететированных приемов, в то время как в Евангелии 1061 г. воплощено с артистической тонкостью. Почти абстрактная неощутимость материи сочетается в них с многосоставной сложностью ее структуры. Однако в обоих случаях прием был не случайно получившимся, но явно осознанным, удачно найденным и примененным для сходного замысла.

Подобная гладкость материи, кроме эффекта ее нечувственности, обладает еще и большой изысканностью, и это последнее качество – не только особенность таланта и вкуса мастера, но свойство культуры раннекомниновской эпохи. Очевидно, что появились черты рафинированности, совершенно не свойственные искусству предшествующего позднемакедонского времени, где ценились другие понятия – мощь образов и проповедническая активность, и соответственно этому – яркая художественная эффектность, масштабность форм, большая обобщенность, расчет на сильное всеобщее

<sup>14</sup> См. примеч. 13.

<sup>15</sup> Oriente Cristiano e Santità. Figure e storie di santi tra Bisanzio e l'Occidente. Catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 2 lug.–14 nov. 1998 / A cura di S. Gentile. S.l., 1998. P. 156, 159; *Орецкая И.А.* О миниатюрах...

<sup>16</sup> I Vangeli dei popoli... N 48. P. 231–233.

воздействие, а не на утонченное личное восприятие. Миниатюры Евангелия 1061 г. свидетельствуют о значительной перемене вкусов и установок, об ориентации на интеллектуальную среду, на индивидуальное восприятие образов, на внимание к красоте художественного языка. Черты стиля этих миниатюр рассказывают о том, что на смену пришел иной тип культуры, чем в предшествующий период.

Уже говорилось об особом способе появления света в этих миниатюрах, когда он виден только через цвет, высветляет, разбеляет цвет, придает ему особое качество светоносности. Это – самое неуловимое проявление света, какое использовалось в византийской живописи. Сам свет почти невидим, он не появляется даже в виде легких лессировок, не говоря о каких-либо сильных проявлениях; виден лишь результат его воздействия – видоизменение материи.

Однако этот прием – не единственный. Мастер этих листов применяет и более привычный способ, распространенный в византийском искусстве во все времена, – это существование света в виде тех или иных белых или светлых лучей всевозможных форм. Обычно геометричные, упорядоченные, образующие подчас чрезвычайно жесткие схемы, такие света иногда составляли основной каркас фигуры, без которого она могла бы, кажется, рассыпаться. Чем сильнее проявлялись аскетические устремления, чем более символичным, менее натуроподобным становился стиль, тем более активной в системе художественных средств была роль такого зрительно явленного и при этом появляющегося в абстрактных формах света. Напротив, чем привлекательнее для мастеров и заказчиков была классическая система ценностей, тем менее мощными, менее заметными среди художественных приемов становились такие геометрические света. Так, например, в мозаиках Дафни их гораздо меньше, чем в мозаиках Осиос Лукас. Более того, не они определяют выразительность стиля ансамбля Дафни, но другие его компоненты, такие, как классическая идеальность пропорций, гибкость фигур, плавность ритмов, мягкость движений, правильность поз и др. Вместе с тем, в руках мастеров Осиос Лукас именно пробела, могучие, широкие и геометрически жесткие, были едва ли не самым важным инструментом для создания аскетического характера образов и соответствующего этому крайне обобщенного стиля.

Миниатюры Евангелия 1061 г., возникшие в следующих после Осиос Лукас десятилетиях, обладают совершенно иным художественным языком. Их мастер как будто полностью отвергает стилистику предшествующего времени. Он – последовательный приверженец новой системы живописных средств. Другие произведения того же времени не обладают столь принципиальным отвержением старых понятий и столь последовательными поисками нового стиля. Во всех них – немало новшеств, но вместе с тем очевидна привязанность к традиции, к чертам искусства предшествующего времени. Отношение к свету, к формам его изображения – среди именно таких черт. В миниатюрах рукописей 50–60-х годов, таких, например, как Евангелие Екатерины Комнины 1063 г.<sup>17</sup>, как Толкование Иоанна Златоуста на Евангелие

---

<sup>17</sup> См. примеч. 5.

от Матфея 1042–1050 гг.<sup>18</sup>, еще используются крупные пробела, призванные моделировать форму, т.е. обозначать свето-цвето-теневые соотношения в ней, соответствующие ее трехмерному объему. Однако роль их – больше такой задачи, ибо, фактически, именно они по-прежнему структурируют форму, определяют ее конструкцию.

Ничего подобного нет в миниатюрах Евангелия 1061 г. Привычные пробела мастер этих миниатюр почти не употребляет; он применяет их только в фигуре евангелиста Луки, где они освещают ткани и к тому же несколько варьируют их складки, но и здесь они выглядят совсем не так, как прежде. Тонкослойные, почти прозрачные, составленные скорее из небольших белых штрихов, чем из широких белильных полос, не образующие важных конструктивных узлов, не склонные к геометрическим схемам, они разнообразят поверхность частым и тонким рисунком. Тем самым старый прием сохраняется, но видоизменяется к большей гибкости и хрупкости. На смену мощи света приходит мелькание по поверхности мелких разнообразных его проявлений.

Однако все это – только в миниатюре с евангелистом Лукой. В трех других изображениях нет вообще никаких воспоминаний о геометрических пробелах, вместо них – тоненькие белые света, похожие на светящиеся нити, своими изгибами повторяющие движения складок. Прежней силы в них нет, зато есть большая изысканность. Свою роль и для обозначения драпировок, и для создания объема, и для получения эффекта свечения они выполняют, однако совершенно иначе, чем в предыдущий период. Их светлая сеть, кажется, сливается с формой, с тканями, будто являясь частью их структуры. Это совсем не похоже на сильный и властный свет, попавший на форму извне и ее себе подчинивший, как было раньше; это – явление материи во всем ее великолепии, материи натуральной, естественно воспринявшей Божественный свет и потому ставшей легкой, одухотворенной.

Впрочем, все пробела на всех тканях – прозрачны, какую бы форму они ни имели – белые линии или белые линии с постепенным ослаблением силы света, как бы “тающие” световые полосы (на бедре), или даже треугольные, т.е. старинные, как в первой половине XI в. абстрактные формы, структурирующие материю светом. Но все равно все они – легкие и прозрачные, никакие из них не определяют фигуру, пропорции, ткани, а только моделируют их.

Моделирование одежд тоненькими линиями свойственно византийской живописи именно 50–60-х годов XI в. Этот особый прием, призванный снизить плотность формы, сделать ее более невесомой, применялся в разных вариантах. Это мог быть золотой ассист, как, например, в рукописях Студийского монастыря<sup>19</sup>. Это могли быть цветные, в тон одеяний линии, обри-

<sup>18</sup> См. примеч. 2.

<sup>19</sup> Например, в миниатюрах Четвероевангелия 1058/1059 г. из Национальной библиотеки в Париже (Gr. 74); в Псалтири Феодора 1066 г. из Британской библиотеки (Add. 19352); в Псалтири Барберини из Ватиканской библиотеки, Barb. gr. 372, 1060 г.; в литургическом свитке из БАН в Санкт-Петербурге (см.: *Hutter. Theodoros...*; *Omont H. Evangiles avec peintures byzantines du XI siècle. Reproduction des 361 miniatures du manuscrit Grec 74 de la Bibliothèque Nationale. P., 1909; The Theodore Psalter (British Library Add. 19352): a CD-ROM facsimile / Ed. C. Barber. Urbana; Chicago, 2000; Anderson G., Canart P., Walter C. The Barberini Psalter. Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372. New York; Zürich, 1988; Искусство Византии...*

совывающие все основные складки, как в Евангелии 1061 г. Это могли быть простые, черные или темного цвета вертикали, прорисовывающие форму во всю ее длину, так, что ее объем будто вовсе не существует, а цвет всего лишь раскрашивает плоские поверхности, остающиеся между такими линиями-вертикалями<sup>20</sup>. Во всех этих случаях у художников была общая цель – уменьшить ощущение реальной тяжести, сделать так, чтобы не возникало сравнение изображенного с физической материей, которое могло бы помешать восприятию ее метафизической природы.

Среди всех подобных приемов мелкий золотой ассист был, несомненно, самым оригинальным и самым эффектным. Линейные моделировки, которыми пользуется мастер миниатюр Евангелия 1061 г., как световые (белые), так и цветные, – не столь необыкновенны, однако выполняют примерно ту же роль и применяются в тех же целях. Они являют собой наиболее спокойный и наиболее классичный вариант в кругу поисков новых художественных приемов такого типа.

Подобный же художественный баланс есть и в линиях, очерчивающих одежды. Их складки словно обточены тонкими контурами. В фигуре Иоанна, например, все одежды – очень светлые, а все линии, их обрисовывающие, – темные, коричневые. Контраст задуман, несомненно, специально; получающийся эффект многозначен. Чрезвычайная легкость светлых одежд и всей формы будто сдерживается темным рисунком контуров, дающих некое ограничение ускользящей имматериальности тканей, ограничение “таянию” прозрачной нереальной материи. Тем самым в основу положены понятия конкретного и классического, обеспечивающие достоверность и осязаемость форм.

Итак, миниатюры Евангелия 1061 г. по особенностям стиля представляют собой произведение искусства раннекомниновского времени, сильно отличающегося от художественных созданий предшествующего периода. Почти во всем очевидна стилистика нового этапа, совсем другая, чем та, что доминировала в 30–40-х годах XI в. Однако не полностью; еще остаются некоторые проявления вкусов позднемакедонского времени. Они видны как в мелких нюансах, так и в более существенных чертах.

К числу первых относится, например, прием изображения света в фигуре Марка в виде закручивающейся спиралью белой линии (на бедре). Правда, в

---

№ 507. С. 52–53). См. также историзованные инициалы в рукописи 1062 г. Гомиллий св. Григория Назианзина Vat. Gr. 463 из Ватиканской библиотеки (*Anderson J.C. Cod. Vat. Gr. 463 and an Eleventh-Century Byzantine Painting Center // DOP. 1978. Vol. 32. P. 177–196*).

<sup>20</sup> См., например, Евангелие-апракос *Megale Panagia 1* в библиотеке Иерусалимского патриархата (*Vokotopoulos P.L. Byzantine illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem. Athens; Jerusalem, 2002. N 1. P. 24–27. Fig. 1*) или менологии из издания 1055/1056 г. (*Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago; London, 1984. P. 11–26*); gr. 580 из Национальной библиотеки в Париже (Byzance. *L'art byzantin dans les collections publiques françaises. Musée du Louvre, 3 novembre 1992 – 1er février 1993. P., 1992. N 269. P. 358*); Hist. gr. 6 из Национальной библиотеки в Вене (*Mazal O. Byzanz... Nr. 198. S. 273–274. Abb. 10*); cod. 512 из монастыря св. Екатерины на Синае (*Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery... N 27. P. 70–73. Pl. XV*); Varocci 230 из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (*Hutter I. Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Bd. 1. Oxford Bodleian Library. Stuttgart, 1977. Nr. 34. S. 49–51. Abb. 172*).

живописи первой половины XI в. такой же формой обладал широкий мощный белильный пробел<sup>21</sup>; здесь он заменен тоненькой хрупкой белой линией, как это стало принято в искусстве 50–60-х годов. Однако геометрическая, совершенно абстрактная форма такого света наводит на воспоминания о стиле прошлого. Столь схематичные ненатуральные формы были характерны для аскетического искусства второй четверти XI в. Выразительность такого приема, хотя и условно, но весьма акцентировано усиливающего конструкцию бедра, видимо, оценили и применяли его в другую эпоху, в раннем XII в., причем придали этому мотиву повышенную архитектурную важность и вместе с тем художественную утрированность (мозаики Михайловского монастыря в Киеве<sup>22</sup>, фрески Мавриотиссы в Касторье<sup>23</sup> и др.).

К числу столь же малых старых примет относится и такая деталь, как пробела в одеждах Луки, более традиционные, чем легкие, имитирующие свет росчерки в трех других миниатюрах.

Из того же ряда признаков – и то, как изображены столы, тумбы и пюпитры. Все они – темного глухого коричневого цвета, с просто раскрашенными поверхностями, без всяких нюансировок; только у одного Марка небольшая сеть темных линий намекает на объемную форму подушки. Между тем в миниатюрах второй половины XI в. любили изображать мелочи, и предметы обстановки обычно имели более рафинированные поверхности. Простота таких поверхностей была принадлежностью искусства более строгого, чем в раннекомниновские времена.

В фигуре Иоанна нет полноты классических признаков: ноги сильно раздвинуты, в изображении левой ноги бросается в глаза анатомическая неправильность, на правой ноге одежда образует резкий изгиб в колене, из-за чего получается чрезмерно укрупненная моделировка, которая из-за гладкости тканей выглядит как два больших, геометрически очерченных массива, что придает тканям и формам условность, утяжеляет их, лишает их легкости. Все это – не из-за неумения художника (в это поверить невозможно, ибо виртуозность его руки проявляется во множестве деталей), а из-за желания подчеркнуть скульптурность формы, причем пользуясь для этого не классическими соотношениями величин, а утяжелением малодифференцированного объема.

Воспоминания об искусстве предшествующего периода вызывают и два образа (из четырех) в Евангелии 1061 г. – Луки и Марка. В их ликах с крупными чертами есть сходство с физиогномикой, почитавшейся в искусстве второй четверти XI в., хотя по общей выразительности они выглядят более спокойными и конкретными. На живописной поверхности лика Луки – много мелких осыпей краски, у Марка их еще больше, но при этом оба они видны вполне отчетливо (лик Луки просматривается немного лучше).

<sup>21</sup> См., например, мозаики Неа Мони 1049–1055 гг. (*Mouriki D. The Mosaics of Nea Moni on Chios. Vol. 2. Athens, 1985. Fig. 104*).

<sup>22</sup> *Лазарев В.Н.* Михайловские мозаики. М., 1966. Табл. 19; *Попова О.С.* Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве и византийское искусство конца XI – начала XII века // *Она же.* Проблемы... С. 297–352. Ил. 245.

<sup>23</sup> *Pelekanidis S., Chatzidakis M.* Kastoria. Athens, 1985. P. 66–83. Fig. 11, 12, 18; *Захарова А.В.* Фрески церкви Панагии Мавриотиссы в Касторье // ВВ. 2000. Т. 59. С. 189–197.

Физиогномический тип Луки – не характерно комниновский; его черты наделены массивностью, ценившейся в искусстве примерно 20 лет назад; кажется, будто он пришел из искусства македонской эпохи. Однако и отличия велики. В “портрете” Луки нет специфического для образов типа Оснос Лукас и Софии Киевской неподвижного состояния и застылого выражения. Все в его изображении более умеренно, более нейтрально. Точно так же и в облике Марка подчеркнута укрупненность черт, напоминающая типологию обликов македонского времени, но нет столь отрешенной выразительности, как там, как, впрочем, нет и эмоциональной подвижности и интеллектуальной тонкости комниновского типа; главная интонация в его “портрете” – нейтральность. При сохранении физиогномической типологии позднемакедонского искусства этот образ не имеет свойственных последнему напряжения и власти. При этом выразительность обликов обоих евангелистов, Луки и Марка, немало отличается и от образов следующего периода, начиная с 70-х годов XI в., утонченных, в меру эмоциональных, нередко наделенных какими-либо психологическими оттенками<sup>24</sup>.

Разумеется, всегда, во все периоды, возникали и более простые варианты, и разнообразные промежуточные варианты. Кажется, для ситуации в искусстве 60-х годов характерна как раз промежуточность между установками в искусстве двух столь разных этапов, как вторая четверть XI в. и десятилетия начиная примерно с 70-х годов XI в.

Нечто аналогичное можно увидеть в технических и стилистических приемах живописи лиц. В лике Иоанна красочная поверхность – плотная, без особых нюансов, по общей цветовой тональности довольно темная. Оттенков цвета – совсем немного: оливковый санкирь, темные охры, более светлые охры в высветлениях, красноватый тон. Основной телесный цвет – коричневый с зеленоватым оттенком, со многими оливковыми тенями. Румяна проступают только чуть-чуть, но все же создают небольшое разнообразие в этой в целом однородной темноватой гамме, обладающей большой слитностью. Черты лица очерчены тонким коричневым рисунком, тем самым форма обточена. Выпуклость лба (как полушарие!) отмечена белым пятном света вверху и тонкими черточками морщин. Светлые отметины на лбу сделаны не белилами, но коричневым цветом, тем же, что является основным в колорите, только сильно разбеленным. Ни в чем нет ничего резкого или контрастного. Живопись – полностью сплавленная и при этом – темноватая, глухая, плотная. Своей сдержанностью и плавностью она следует стилю искусства уже комниновского периода, однако еще заметно отличается от того письма, которое так любили в комниновском искусстве следующих десятилетий XI в., с более светлой общей тональностью и гораздо большим разнообразием оттенков.

<sup>24</sup> См., например, миниатюры Евангелия cod. 57 из Национальной библиотеки в Афинах (*Marava-Chatzizicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue ...* N 26, P. 108–117. Fig. 216–231); Евангелия Син. гр. 518 из ГИМ в Москве (*Попова О.С. Византийская рукопись (Четвероевангелие) второй половины XI в. в Государственном Историческом музее (Син. гр. 518) // Она же. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С. 28–44. Табл. II–III. Ил. 23–34*); Евангелия Vat. gr. 756 из Ватиканской библиотеки (*I Vangeli dei popoli... N 55. P. 248–255*); Евангелия Auct. T. inf. 2.7 из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (*Hutter I. Corpus... Nr. 42. S. 72–75. Abb. 275–278*) и др.

По тем же законам выполнены лики Матфея и Марка. У Матфея – сосредоточенный и вдохновенный облик, причем ничего внешне эффектного нет, выражение его – это только внутреннее углубление, без малейшего напряжения. Письмо гладкое, слитное, пригнанное, похожее на иконное – послонно, очень деликатно, без всякой фактурности. По сравнению со светлой гаммой одежд лик выглядит темным – зеленоватый санкирь, охры, чуть-чуть положены румяна; света почти не видны, на них намекают только легчайшие лессировки. Все нужные моделировки – и оливковые тени, и небольшие высветления – учтены и применены, письмо сложное, отнюдь не упрощенное. Однако все краски так сплавлены, что доминирует некий единый коричневый тон, немного тяжелый, как бы мало проницаемый, далекий от понятий прозрачности и утонченности. Таковую темноватую плотную живопись в ликах предпочитали в 60-е годы<sup>25</sup>, точно так же, как и особый тип ликов (например, Марк), несколько тяжеловесных, напоминающих о позднемакедонском искусстве круга Софии Киевской, Осисос Лукас, Неа Мони и др.

Сочетание похожих приемов можно видеть в миниатюрах и других рукописей 60-х годов XI в., хотя во всех них аналогичные приметы имеют разное пропорциональное соотношение с новыми особенностями, уже свойственными искусству этого нового периода. Это – миниатюры в Евангелии-апракос Екатерины Комнины 1063 г. из Кливленда<sup>26</sup> (рис. 7), в Евангелии-апракос из Афинской национальной библиотеки cod. 163<sup>27</sup> (рис. 8), в Евангелии из Венской библиотеки theol. gr. 154<sup>28</sup> (рис. 9). К чуть более раннему времени относятся Комментарии Иоанна Златоуста на Евангелие от Матфея из монастыря св. Екатерины на Синае, cod. 364 (1042–1050)<sup>29</sup>.

В миниатюрах всех этих манускриптов есть ряд общих особенностей, отличающих их от листов в Евангелии 1061 г. Все они, особенно в трех рукописях из Кливленда, Афин и Вены, выглядят как крупные монументальные изображения, хотя реальный масштаб их не всегда этому соответствует: иногда миниатюра окружена очень большими пергаменными полями. В Евангелии 1061 г. – именно такие поля, но масштаб, в отличие от других рукописей, воспринимается как более камерный.

Во всех этих миниатюрах облики персонажей впечатляют силой, иногда даже мощью. При этом выразительность их – разная. Она может быть отрешенной (Матфей в афинском Евангелии<sup>30</sup>), может быть психологически окрашенной (Иоанн Златоуст и Матфей в синайской рукописи<sup>31</sup>; Матфей в кливлендской<sup>32</sup>), иногда даже с сильно выраженным драматическим оттенком (евангелисты венского евангелия<sup>33</sup>; Лука из афинского<sup>34</sup>). Но во всех слу-

<sup>25</sup> См., например, лики евангелистов в Евангелии Екатерины Комнины (примеч. 5) и в Евангелии cod. 163 из Национальной библиотеки в Афинах (примеч. 6).

<sup>26</sup> См. примеч. 5.

<sup>27</sup> См. примеч. 6.

<sup>28</sup> См. примеч. 8.

<sup>29</sup> См. примеч. 3.

<sup>30</sup> *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue... Fig. 483.*

<sup>31</sup> *Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery... Pl. XIV.*

<sup>32</sup> *Greek Manuscripts... Pl. 24; The Glory of Byzantium. N 58. P. 103–104. Pl. 58A.*

<sup>33</sup> См. примеч. 8.

<sup>34</sup> *Marava-Chatzinicolaou A., Toufexi-Paschou Chr. Catalogue... Fig. 485.*

чаях их выразительность далека от характера образов в Евангелии 1061 г., главные черты которых – это равновесие и интеллектуальная тонкость, что соответствует более созерцательному типу духовного существования, иному, чем напряженное, требующее большой внутренней сосредоточенности и уходу от всех эмоциональных впечатлений, которое так полно было воплощено в образах искусства второй четверти XI в. типа ансамблей Оснос Лукас и Софии Киевской.

В миниатюрах, современных Евангелию 1061 г., есть и другие черты, как будто пришедшие из стилистики живописи предыдущей эпохи, такие, как большие красные румяна в лицах (Евангелие Екатерины Комнины), или активная структура крупных пробелов (то же Евангелие Екатерины Комнины; Евангелие из Афинской национальной библиотеки cod. 163), создающих условную схему света, как было принято в искусстве 30–40-х годов XI в. Всего этого в миниатюрах Евангелия 1061 г. уже нет. Все это заменено на средства более мягкие и тонкие: сплавленность и постепенная тонированность в письме лиц, легкие, типа штрихов, росчерки для моделирования тканей, не сильный, будто скольльзящий свет.

Однако такие остаточные архаические приемы – только детали в стилистической структуре миниатюр этого времени; во всех них новаций все же больше, чем воспоминаний о прошлом, точно так же и общности с миниатюрами Евангелия 1061 г. не меньше, чем различий. У многих из них одеяния на фигурах – столь же гладкие, светлые, скольльзящие, будто излучающие мягкое свечение; цвета обладают столь же нежными оттенками, а красочный слой – такой же прозрачностью; моделировки создаются похожими тоненькими линиями и короткими штрихами. Все это способствует иллюзионистическому видению формы, все это пришло из мира классических представлений. Общего во всех них, созданных в одно время, очень много, хотя есть и различия. Главное и весьма существенное среди таких различий – это характер образов, где в одном случае доминирует ориентация на нечто великое и отрешенное, а в другом – на более камерное и индивидуальное.

Впрочем, в одной рукописи могут быть образы разного характера. Так, в облике евангелиста Иоанна в Евангелии-апракос из Афин (cod. 163)<sup>35</sup> воплощен классический комниновский тип, весьма похожий на изображения в Евангелии 1061 г.: удлинённый овал, преувеличенно большой лоб при сбалансированности других черт, отсутствие какой-либо пронзительности в выражении. Портреты Матфея и Луки<sup>36</sup> в афинском кодексе не имеют такой гармонической уравновешенности, предстают как мощные, тяжелые (Матфей), иногда чрезмерно напряженные (Лука), в том и другом случае – пронзительные. Подобные контрасты есть и в других группах миниатюр, находящихся в каком-либо из перечисленных манускриптов.

По сравнению со всеми этими рукописями в миниатюрах Евангелия 1061 г. гораздо меньше таких черт, которые напоминают об искусстве предыдущей эпохи, отдалившемся от классики, полном стилистических условностей. Однако, как мы видели, такие черты все же и в них есть. Дальше, примерно с 70-х годов, их почти совсем не будет.

<sup>35</sup> Ibid. Fig. 481.

<sup>36</sup> Ibid. Fig. 483, 485.

Итак, судя по миниатюрам сохранившихся рукописей, искусство 60-х годов было своего рода промежуточком между двумя ярко выраженными эпохами в истории художественного стиля. Одновременно, в этот же период, было создано искусство нового типа; оно родилось сразу, почти без всякой особой “переходности”. Ему не мешали отдельные мелкие старые черты, которые в нем чуть-чуть заметны. Кажется, что 1061 г. – слишком ранняя для такого искусства и такой образности дата. Однако это – факт, засвидетельствованный подписью писца. Значит, можно сказать, что искусство, уже совсем иное, чем во второй четверти и в середине XI в., возникло к началу 60-х годов, раз существует такая рукопись.

В сущности, если вдуматься, описанный здесь феномен – не удивителен. Все новое всегда рождается сразу, а не постепенно. Смешанность черт старого и нового, которая обычно обозначается понятием переходного периода, происходит, возможно, не из-за процесса постепенной эволюции, а из-за того, что родившееся новое отнюдь не сразу и не всеми усваивается, для страстания с ним нужна привычка. Такое явление можно наблюдать и в искусстве, и в жизни.

Подведем некоторые итоги. Рукопись 1061 г., представляющая собой Четвероевангелие с комментариями разных авторов, содержит обильные толкования, свидетельствующие об образованности писца и о его интеллектуальных интересах. Рукопись эта – скорее ученая, чем великолепная, какими бывают кодексы, сделанные в императорской мастерской или по какому-либо высокородному заказу. Она – не очень богатая, в ней нет пышных или особенно изысканных орнаментов, все они – обычные для своего времени и притом воплощенные в достаточно скромном варианте. Зато сопровождающие ее миниатюры – это создания, очень важные для понимания художественных процессов второй половины XI в. Они обладают стилем зрелого искусства, в большой мере и разными способами спиритуализированного. Это искусство – иное, чем не только в Осие Лукас и в Софии Киевской, но и в Неа Мони, и в Софии Охридской.

Этот стиль воплощен в миниатюрах Евангелия 1061 г. в качественном варианте; его утонченность и чуть холодноватое совершенство свидетельствуют о большой продуманности его новых черт; интеллектуальная составляющая в нем – сильнее, чем в других иллюстрированных кодексах этого времени. Именно в этот период было создано много приемов для воплощения образов искусства, адекватного иной, чем при Константине Мономахе и тем более при Михаиле IV, элитной среде, в которой немалую роль играли ученые книжные люди. У такого стиля было большое будущее. Он стал основным в искусстве второй половины XI в. и сохранялся в искусстве XII в., в разные его периоды, вплоть до конца века, хотя уже не был главным<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> См.: *Попова О.С.* Мозаики Михайловского Златоверхого монастыря... С. 297–352; *Она же.* Фрески Дмитриевского собора во Владимире и византийская живопись XII века // *Она же.* Проблемы... С. 353–404.