

И. П. МОКРЕЦОВА

НОВЫЕ ДАННЫЕ О МИНИАТЮРАХ ЕВАНГЕЛИЯ ГРЕЧ. 101  
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПУБЛИЧНОЙ  
БИБЛИОТЕКИ ИМ. М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА  
В ЛЕНИНГРАДЕ

В 1968 г. во Всесоюзную центральную научно-исследовательскую лабораторию по консервации и реставрации музейных художественных ценностей (ВЦНИЛКР) поступила на реставрацию одна из наиболее известных рукописей собрания Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (ГПБ) — евангелие греч. 101 (первый том).

Причиной, вызвавшей необходимость реставрации, явилась общая почти для всех греческих рукописей беда — значительные и непрекращающиеся осыпи красочного слоя. Так как в данном случае причиной плохой сохранности миниатюр была также деформация их основания — пергамена, рукопись была расплетена. Пергаменные листы с живописью (19 листов) — миниатюрами, заставками и орнаментальными рамками — поступили во ВЦНИЛКР; листы с текстом оставались в Ленинграде, где они должны были быть распрямлены в отделе реставрации ГПБ. Вследствие этого появилась редкая возможность для изучения и сопоставления миниатюр рукописи, находящейся в расплетенном состоянии.

Реставрации миниатюр предшествовало их всестороннее, по мере возможности, исследование, позволившее сделать ряд важных наблюдений, касающихся как атрибуции рукописи, так и методов работы византийских художников-миниатюристов.

Атрибуция миниатюр этой рукописи посвящена статья В. Н. Лазарева<sup>1</sup>. В ней автор убедительно доказывает принадлежность этих миниатюр константинопольской школе конца XIII в., оспаривая точку зрения палеографов, относящих рукопись к XII в. Так как выводы В. Н. Лазарева кажутся бесспорными, то единодушное мнение палеографов настоятельно требует, тем более, что в последнем каталоге греческих рукописей ГПБ его составитель Е. Э. Гранстрем по-прежнему относит это евангелие к XII в.<sup>2</sup>

Художественные достоинства миниатюр рукописи также оцениваются исследователями по-разному. Если для В. Н. Лазарева эта живопись представляет известный интерес именно с художественной точки зрения, то по Н. П. Кондакову это — нечто «режущее глаза дисгармониею бликов и теней»<sup>3</sup>.

Нашей задачей не является определение художественной значимости этой рукописи, равно как и ее точная атрибуция. Мы хотим представить результаты исследований, которые, быть может, позволят специалистам сделать определенные выводы.

<sup>1</sup> В. Н. Лазарев. Новый памятник константинопольской миниатюры XIII в. — ВВ, V, 1952, стр. 178—190.

<sup>2</sup> Е. Э. Гранстрем. Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ, IV. Рукописи XII в. — ВВ, XXIII, 1963, стр. 185—186.

<sup>3</sup> Н. П. Кондаков. История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей. Одесса, 1876, стр. 155.

Для реставрации и исследований мы имели 19 листов из первого тома рукописи (18 листов двоянных и один одинарный): четыре листа — с миниатюрами, изображающими сидящих евангелистов, остальные листы — с таблицами канонов в орнаментальных рамках и сравнительно большими заставками, из которых три — чисто орнаментальные, а последняя, предшествующая евангелию от Иоанна, включает в себе погрудное изображение благословляющего Христа и маленькую фигурку Иоанна.

Сведения о характере и содержании живописи обоих томов рукописи мы приводим из уже упомянутой статьи В. Н. Лазарева <sup>4</sup>.

### 1. Четвероевангелие.

- л. 5—9 — каноны обычного типа, довольно посредственной работы.
- л. 10 об. — сидящий евангелист Матфей (рис. 1); на его коленях лежит раскрытое евангелие; справа стоит стол с письменными принадлежностями, слева возвышается простое здание, перекрытое двухскатной крышей; над евангелистом изображен в голубом овале восседающий Христос; вокруг Христа — четыре символа евангелистов (ангел, орел, лев и бык). . . Палитра яркая и пестрая. Преобладают лиловые, красные, синие и коричневые цвета.
- л. 11 — заставка.
- л. 50 об. — сидящий евангелист Марк, позади которого стоит апостол Петр (рис. 2) <sup>5</sup>; Марк придерживает правой рукой свиток, лежащий на наложнике; слева и справа два повернутых под углом здания, соединенных сплошной стеной. . . Колорит строится на сочетании бледно-зеленых, синих, красных и розовато-коричневых цветов.
- л. 51 — заставка.
- л. 76 об. — сидящий евангелист Лука, перед которым стоит благословляющий апостол Павел (рис. 3) <sup>6</sup>. Лука пишет евангелие, лежащее на его коленях; слева возвышается здание, от которого вправо тянется стена.
- л. 77 — заставка.
- л. 116 об. — сидящий евангелист Иоанн Богослов (рис. 4); на его коленях лежит евангелие; подле евангелиста сидит на низкой скамеечке Прохор, поддерживающий полураскрытое евангелие, в которое он вписывает первые слова <sup>7</sup>. . . На втором плане виднеется стена и две колонны, между которыми перекинут *velum*. Колористическая гамма пестрая и яркая, построена на сочетании лиловых, голубых, красных и розовато-коричневых тонов.
- л. 117 — заставка с полуфигурой Пантократора в медальоне и фигурой Иоанна в инициале.

<sup>4</sup> В. Н. Лазарев. Указ. соч., стр. 179—181. Примечания, относящиеся к цитируемому тексту, заимствованы из той же статьи. Нумерация иллюстраций в статье соответствует нашей нумерации.

<sup>5</sup> Ср. иконографический тип в евангелии XIV в. Афинской национальной библиотеки № 151, л. 38 об.; см. P. Buberl. Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen. — «Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien, Philosophisch-historische Klasse», 60/2, 1917, S. 23—25, Taf. XXXI—89.

<sup>6</sup> Ср. иконографический тип в евангелии XII в. Иерусалимской Патриаршей библиотеки Тафос 56, л. 105 об. и в евангелии XIV в. Афинской Национальной библиотеки № 151, л. 143 об.; см. W. H. P. Hatch. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem. Cambridge, Mass., 1931, p. 87, pl. XXX; P. Buberl. Op. cit., S. 24—25.

<sup>7</sup> Обычно диктующий Иоанн изображается стоящим, но иногда его фигура дается и сидящей: см. л. 158 евангелия XIV в. Афинской Национальной библиотеки № 71; ср. P. Buberl. Op. cit., S. 23, Taf. XXIV—81.

## 2. Апостол.

- л. 1, об. — сидящий евангелист Лука, пишущий Деяния апостольские (рис. 5); справа стоит столик с налойчиком, с которого свешивается свиток, исписанный неразборчивым текстом; на втором плане возвышается здание с тянущейся от него вправо стеной. . . Среди красок преобладают бледно-зеленые, голубые, красные и розовато-коричневые цвета.
- л. 2 — заставка.
- л. 34 — стоящий апостол Иаков, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 6); правой рукой Иаков благословляет, в левой держит свиток со словами своего Послания. . . Сочетание розовато-красных и синих цветов.
- л. 38 — стоящий апостол Петр, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 7); правой рукой Петр благословляет, а левой держит свиток со словами своего Послания. . .<sup>8</sup> Сочетание блекло-зеленых и голубых цветов.
- л. 44 — стоящий евангелист Иоанн Богослов, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 8); правой рукой Иоанн благословляет, а левой держит свиток. . . Сочетание розовато-красных и серовато-зеленых цветов.
- л. 49 — стоящий апостол Иуда, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 9); правая рука приподнята, левая держит свиток с начальными словами Послания Иуды. . . Сочетание фиолетовых и голубых цветов.
- л. 51 — стоящий апостол Павел, фигура которого обрамлена аркой, входящей в состав заставки (рис. 10); правая поднятая рука приложена к груди, левая держит свиток с осыпавшимися почти целиком начальными словами Послания Павла к римлянам. . . Сочетание голубых и лиловых цветов.

Сразу же надо отметить, что иконография портретов евангелистов из первого тома является довольно редкой. Те немногие, буквально единичные примеры, на которые ссылается В. Н. Лазарев, относятся к провинциальным школам, и их исполнение находится на более низком техническом уровне, чем живопись нашей рукописи.

Самый беглый осмотр рукописи выявляет безусловное различие в исполнении миниатюр и орнамента. Это становится особенно ясным при сопоставлении расплетенных листов с живописью. В этих условиях обычное визуальное исследование позволяет убедиться не только в том, что миниатюры и заставки написаны разными художниками, обладающими различной степенью мастерства, но и в том, что они являются работами различных стилей, а следовательно, и различных способов их выражения. Исполнение заставок, орнамента, а также одной миниатюры из второго тома (Иоанн Богослов) находится вместе с тем на более низком техническом уровне, чем портретные миниатюры, и это нельзя отнести только за счет того, что они, предположим, были выполнены разными художниками.

Миниатюры с четырьмя евангелистами из первого тома и изображение Луки из второго тома (для удобства будем впредь называть их «большими» миниатюрами) являются, видимо, типичной продукцией константинопольской школы XIII в., выполненной на «высоком среднем» уровне. Эти миниатюры являются собой пример блестящей, типично византийской живописной техники, которая характерна для лучших образцов всех видов живописи

<sup>8</sup> Для типа Петра ср. евангелие раннего XIV в. Венской Национальной библиотеки theol. gr. 300, л. 182 об.; см. P. Buberl und H. Gerstinger. Die byzantinischen Handschriften, 2. Die Handschriften der X—XVIII. Jahrhunderts. Leipzig, 1938, S. 67, Taf. XXXI—4.

того времени — и фресковой, и станковой, и книжной. Лица, руки, складки одежды, отдельные детали выполнены с виртуозным мастерством. Следует отметить удивительную объемность этой живописи, отсутствие жестких контуров, особенно свойственных некоторым провинциальным греческим школам XI—XII вв. Эти миниатюры (вернее, отдельные детали их) выдерживают почти любое увеличение; что особенно наглядно при исследовании их под лупой (рис. 11, 12).

Совсем иное впечатление производит живопись орнамента. Если не принимать во внимание «содержание» орнаментальных мотивов рукописи (декоративные рамки в таблицах канонов, орнамент в заставках, арки, обрамляющие стоящих апостолов из второго тома), являющихся традиционными и нетипичными для какой-нибудь определенной эпохи (во всяком случае, для интересующего нас периода XII—XIII вв.), то для сопоставления с «большими» миниатюрами остается другой материал. Это — изображение Пантократора в заставке (л. 117) и там же маленькая фигурка Иоанна Богослова на полях (рис. 13), а также стоящий Иоанн из второго тома рукописи (рис. 8). Даже при учете более низкого художественного уровня исполнения этой живописи бросаются в глаза технические приемы художника или художников, резко отличные от живописи «больших» миниатюр: лицам и фигурам уже не свойственна объемная моделировка, отсутствуют тоновые нюансы в пределах одного цвета, почти нет пробелов. Все детали рисунка очерчены жесткой черной линией, с одной стороны, придающей миниатюре, быть может, более декоративный характер, с другой стороны, исключающей возможность объемной трактовки изображений. Сам по себе рисунок лишен виртуозной уверенности и точности, свойственной «большим» миниатюрам. В этом отношении особенно наглядным примером является Иоанн из второго тома, для которого характерны приземистые пропорции и грубоватый рисунок.

Что же касается орнамента, то, не принимая во внимание художественно-стилистические особенности, необходимо отметить его грубоватое и неряшливое исполнение по сравнению с живописью «больших» миниатюр (рис. 14). Учитывая даже распространенное среди художников средневековья разделение труда (т. е. в данном случае выполнение орнамента «специальными» художниками), ясно, что такое несоответствие художественного уровня исполнения вряд ли было допустимо для художников константинопольской школы.

Несколько архаичны для конца XIII в. изображения стоящих апостолов, помещенных в полуциркульные арки (второй том)<sup>9</sup>. Арки украшены орнаментом, стилистически и по цвету схожим с декором заставок и рамок.

Таким образом, уже на основании предварительного осмотра миниатюр и орнамента появляются сомнения относительно одновременности их исполнения.

Следующим этапом явилось более обстоятельное визуальное исследование каждой миниатюры с точки зрения ее сохранности и технологии.

*I миниатюра* — Евангелист Матфей (л. 10 об.). Несколько утрат на золотом фоне миниатюры выявили наличие другого золотого фона — нижележащего, а в верхней части слева можно увидеть узкую полуциркульную полосу голубоватого, почти белого цвета. На отдельных осыпавшихся участках можно различить следы рисунка, не совпадающие своими очертаниями с сохранившейся живописью (например, правая рука евангелиста или ноги Христа). Но, учитывая особенности технических приемов византийских миниатюристов (частичное несоблюдение ими

<sup>9</sup> Традиция иконографии стоящих пророков и апостолов со свитками прослеживается в работе: А. М. Friend. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. — «Art Studies», V, 1927, p. 115—146. После XII в. изображения стоящих и сидящих фигур в арках встречаются очень редко.

первоначального рисунка), никаких определенных выводов из последнего наблюдения мы пока сделать не можем. На тыльной стороне листа различаются контуры очертаний полуциркульной арки, сделанные острием. Вышеупомянутая узкая полуциркульная полоса светло-голубого цвета совпадает своим направлением и очертаниями с этой аркой<sup>10</sup>.

*II миниатюра* — Марк и Петр (л. 50 об.). Под утратами золотого фона и красочного слоя можно увидеть другой золотой фон, а в нижней части миниатюры — в утратах — виден рисунок, сделанный черными чернилами, не совпадающий с живописью, и остатки розового подмалевка или краски, впитавшейся глубоко в пергамен. С левой стороны, по краю, из-под осыпавшегося красочного слоя выявился до половины высоты рисунок колонны, сделанный розовато-красными чернилами, включающий базу и капитель. На оборотной стороне листа можно различить контуры полуциркульной арки.

*III миниатюра* — Лука и Павел (л. 76 об.). Золотой фон в этой миниатюре сохранился лучше, чем в остальных. Нижележащий золотой фон просматривается лишь слева. Слева же, по краю миниатюры, видны контуры колонны (снизу вверх по капители), сделанные красными чернилами, местами покрытыми золотом. В правом нижнем углу — ниже рамки, ограничивающей миниатюру, — виднеется база колонны, находящаяся на более низком уровне, чем симметричная ей база колонны слева, частично скрытая красочным слоем (рамкой). Кое-где, в утратах, на чистом пергамене виден рисунок, сделанный черными чернилами (складки гиматия Павла). С сохранившимся изображением они не совпадают. На оборотной стороне листа так же, как и на предыдущих миниатюрах, заметны контуры полуциркульной арки.

*IV миниатюра* — Иоанн и Прохор (л. 116 об.). Из-под золотого фона кое-где, в утратах, просматривается другой золотой фон. Осыпи красочного слоя (на архитектурном фоне) обнаружили остатки рисунка, сделанного черными чернилами, и светло-голубой подмалевок (либо голубую краску, впитавшуюся глубоко в пергамен). Следы рисунка видны еще в нескольких утратах красочного слоя и золота. Очертания колонн, сделанные красными чернилами, просматриваются в нескольких утратах по краю миниатюры с левой и правой стороны. Хорошо видна часть капители справа и частично слева. Следы рисунка красными чернилами видны и в утрате в средней части миниатюры (на колонне, поддерживающей велум). Самая интересная особенность этой миниатюры заключается в том, что на оборотной стороне листа, вместо одной полуциркульной арки, можно различить очертания двух арок, вернее, одной двойной арки. При этом красные чернила, которыми были обведены продавленные острием контуры арок, впитались в пергамен настолько глубоко, что их местами можно различить на оборотной стороне листа.

*V миниатюра* — Евангелист Лука (второй том). В этой миниатюре при относительно хорошей сохранности золотого фона наблюдаются значительные осыпи красочного слоя (в левой части миниатюры и по рамке). Эти осыпи выявили рисунок фигуры евангелиста, не совпадающий по контурам с сохранившейся живописью: в «старом» рисунке фигура Луки сдвинута немного левее (рис. 5). На утратах по рамке также просматриваются элементы рисунка колонн.

Об остальных миниатюрах второго тома (стоящие в арках апостолы) пока можно сказать следующее: живопись изображений апостолов и золотые фоны (за исключением Иоанна) идентична по живописи и технике исполнения пяти «большим» миниатюрам, в то время как арки, обрамляю-

<sup>10</sup> Все «большие» миниатюры написаны на листах пергамена, обратная сторона которых не заполнена текстом, что позволяет сравнительно легко увидеть очертания арок.

щие эти изображения, золотой фон и орнамент их, а также целиком вся миниатюра с изображением Иоанна Богослова по технике исполнения и колориту вполне соответствует орнаменту и заставке с Пантократором и Иоанном из первого тома.

Таким образом, в первую очередь бросается в глаза существенное отличие золотого фона «больших» миниатюр от золота заставок и орнаментальных рамок канонов. Золото «больших» миниатюр наложено на толстый грунт темно-розового цвета (что просматривается в некоторых утратах и на потертых участках). Золото же заставок, орнаментальных рамок и арок совсем иное по фактуре; оно наложено на пергамен непосредственно, без специального грунта, видимо, просто на какой-нибудь клеевой состав. Отсутствие толстого слоя грунта не дало возможности хорошо отполировать золотой лист, и поэтому его фактура производит впечатление твореного золота. Именно такое золото и просматривается в местах утрат золотого фона в «больших» миниатюрах.

Примерно то же можно сказать и о красочном слое: если в орнаменте и заставках краски лежат так же, как и золото, непосредственно на пергамене, то в «больших» миниатюрах они наложены на тот же толстый грунт, что и золото. Поначалу создается впечатление, что «большие» миниатюры написаны очень пастозно, и лишь внимательное изучение их позволило увидеть (в особенности в местах утрат и потертостей), что тонкий живописный слой (в свою очередь также состоящий из нескольких слоев красок) лежит на толстом темно-розовом грунте.

При сопоставлении миниатюр и орнаментальной живописи становится очевидным использование художниками разных красок. В «больших» миниатюрах первое впечатление богатого и изысканного колорита достигается в основном за счет пробелов и тонкой нюансировки одних и тех же (в общем немногочисленных) цветов. Но при длительном изучении миниатюр колорит их начинает утомлять глаз своим однообразием и даже некоторым безвкусием — особенно назойливым сочетанием розовых и коричневых тонов (видимо, это и вызвало раздражение Н. П. Кондакова).

Напротив, орнамент и заставки, несмотря на неуклюжий и грубоватый, с точки зрения техники, рисунок, отличаются удивительно свежим и красивым колоритом. Особенно хороши синие, зеленые и розовато-красные краски чистых и звонких тонов <sup>11</sup>.

На первый взгляд кажется, что палитра всех «больших» миниатюр одна и та же, но более пристальное изучение их позволяет сделать иные выводы. Например, можно выделить миниатюру с изображением Марка и Петра, где гиматий Петра написан тускловатой синей краской, больше нигде не встречающейся в нашей рукописи. Учитывая то обстоятельство, что средневековый художник обычно пользовался одной палитрой — во всяком случае, в пределах одной рукописи, — может возникнуть предположение, что эта миниатюра выполнена другим мастером. Мало этого: несмотря на кажущуюся идентичность техники исполнения лиц, рук, складок одежды, не исключена возможность принадлежности этих миниатюр разным художникам одной школы или монастырской мастерской, где индивидуальность художника, если он не был выдающимся

<sup>11</sup> Химический анализ пробы синего пигмента, взятой с орнаментальной рамки таблицы канонов, определил его как ляпис-лазурь, или ультрамарин. Это тем более интересно, что английский химик и историк технологии живописи А. Лоури в своих работах (например: *A. P. Laurie. Ancient Pigments and their Identification in Works of Art.* — «*Archaeologia*», LXIV, 1913, p. 315—335), исходя из многолетних наблюдений, неоднократно указывал, что ультрамарин чистых тонов был типичен для западноевропейской живописи средневековья, но не для византийской миниатюры, где ультрамарин всегда сохранял тусклый сероватый оттенок, так как греческие художники не владели секретами его очистки. Ультрамарин же в таблицах канонов нашего евангелия отличается как раз той чистотой тона этого пигмента, которая свойственна западноевропейским (особенно французским) средневековым миниатюрам.



Рис. 1. Матфей



Рис. 2. Марк и Петр



Рис. 3. Лука и Павел



Рис. 4. Иоанн и Прохор

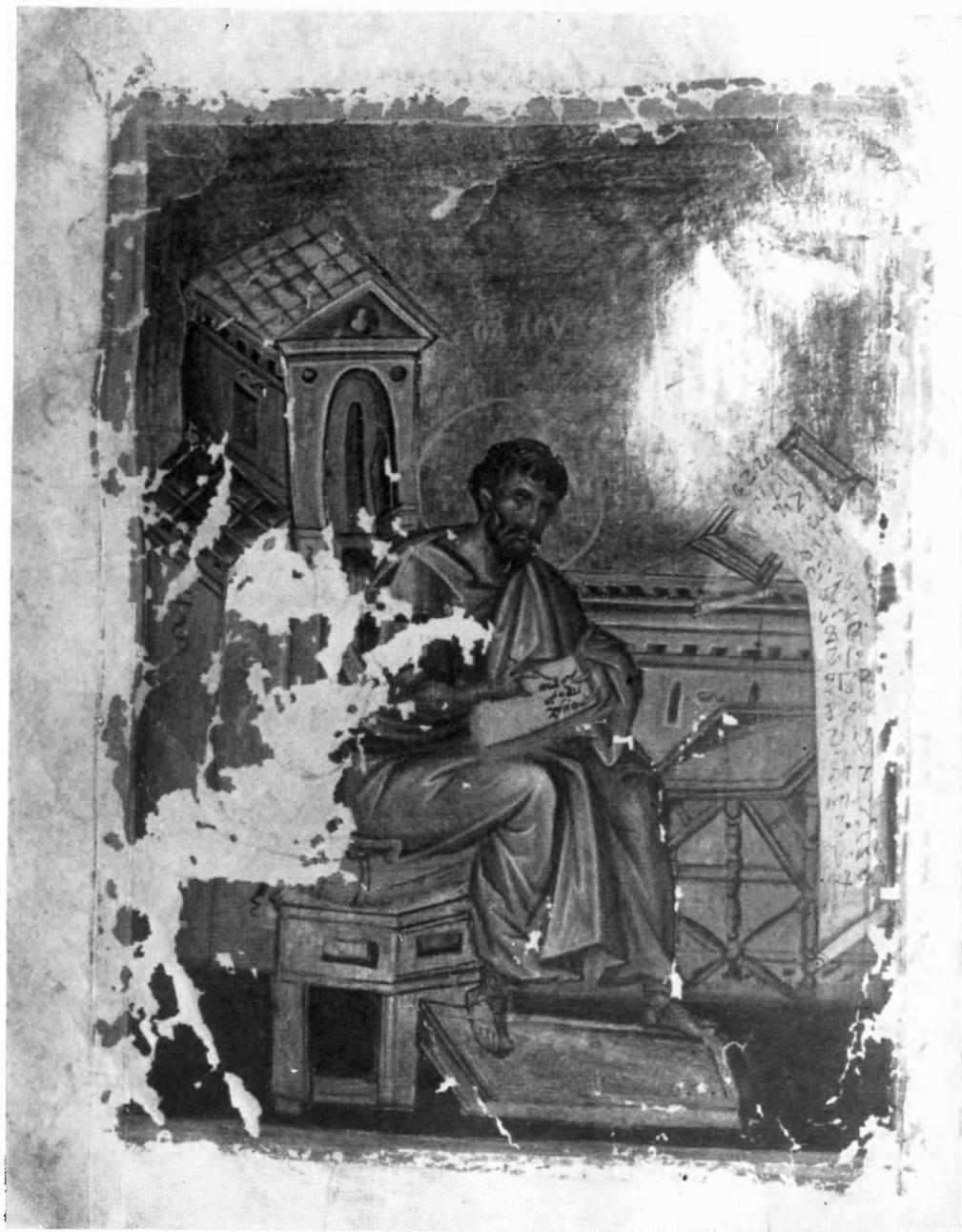


Рис. 5. Лука



Рис. 6. Иаков



✠ ΕΠΙΘΑ ΨΑΛΜΟΥΣ ΠΕΤΡΟΥ

Ἐπὶ τὸν ἀπὸ τοῦ ἰσχυροῦ καὶ τοῦ δυνατοῦ  
 ἀπορᾶς τῶν γαλιλαίων καὶ κατὰ τὴν ἑκείνου  
 καὶ ἐπιπέσει καὶ τὰ πρὸς τὸν ἰσχυρὸν ἀπορᾶς  
 εἰς τὸν καὶ καὶ βασιλεῖα αἰμάτων ἰσχυρῶν καὶ  
 εἰρήνην καὶ εὐχρηστοῦ καὶ τῶν κυρίων  
 ἰσχυρῶν

Рис. 7. Петр

Περὶ θεολογίας ἡσὺν ἐν δόξῃ πρὸς καὶ περὶ νίκης τῆς κατὰ τοῦ  
 ποταμοῦ Λαυραίων ἡσὺν ἡμεῖς ζῶντες  
 Περὶ ἀπὸ τῆς ἰσχυρῆς τῆς ἀρετῆς καὶ ἀδελφῶν Λαυραίων πρὸς εὐχὰς  
 καὶ περὶ τῆς μακαρίας τῆς ἐκείνης ἐκείνης περὶ ἀπορίας λαμνικόνσε βασιλεῖς



✠ ΕΠΙΣΤΑ. ΦΑΚΟΥ. ΙΟΥ. ΤΟΥ. ΘΕΟΛΟΓΟΥ

Ἰωάννης

ἡν ἀναστὰς ἡσὺν ὁ αἰκὴ κόσμῳ ἐξ ἑσθρῶν καὶ μὲν τοῖς ὀφθαλμοῖς  
 ἡμῶν· ὁ δὲ θῶπι σάμβου· καὶ αἱ χεῖρες ἡμῶν ἐψημάθησαν· πῶς

ἡμῶν μαί· ὡ· ἡ τὸν ἁγίου ἰωάννου τοῦ θεολόγου ἀπόστολος

Рис. 8. Иоанн



Рис. 9. Иуда



Рис. 10. Павел



Рис. 11. Голова Луки (л. 76 об.)

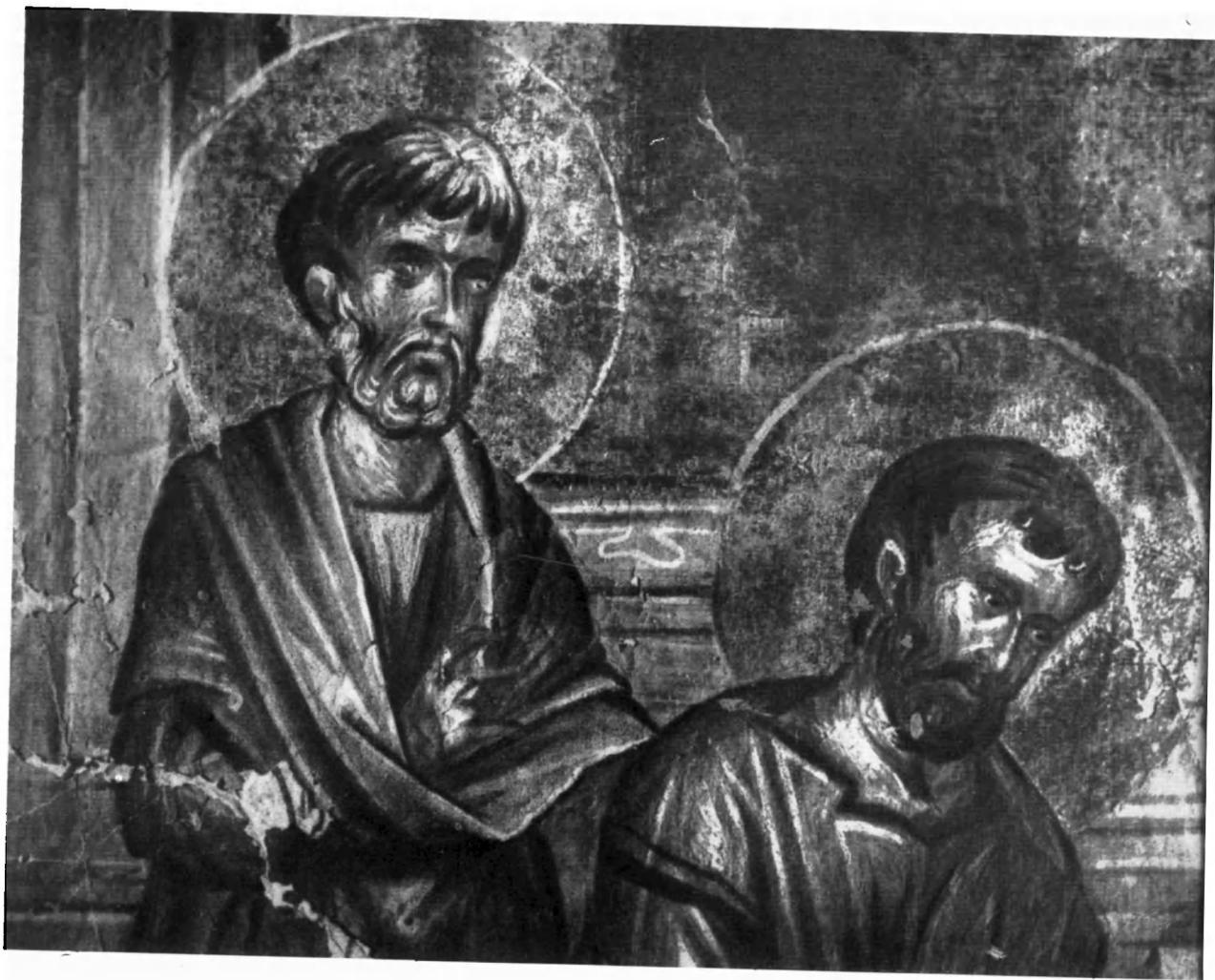


Рис. 12. Марк и Петр (л. 50 об.)



ΤΟ ΚΑΤΑ ΠΑΡΑΚΛΗΤΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ ΚΑΙ ΔΕ

ΗΜΕΣ ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΕΣ ΚΑΙ ΟΜΟΛΟΓΟΥΜΕΝ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΚΥΡΙΟΝ  
 ΘΕΟΝ ΟΤΙ ΟΥΤΟΣ ΕΣΤΙΝ Ο ΑΡΧΙΕΠΙΣΤΟΛΟΣ ΤΩΝ  
 ΠΑΙΔΩΝ ΑΥΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΣ ΚΑΙ ΧΩΡΙΣ ΑΥΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΔΕ ΔΕΥΤΕΡΟΥ  
 ΓΟΝΕΝ ΔΕ ΑΥΤΩ ΙΩΑΝΝΗΝ ΚΑΙ Η ΓΡΑΜΜΗ ΤΟ ΦΩΣ ΤΩΝ ΑΓΓΕΛΩΝ ΚΑΙ  
 ΤΟ ΦΩΣ ΟΥ ΑΠΕΣΚΟΤΕΙ ΑΥΤΑΙ ΜΕΙ ΚΑΙ ΗΣΚΟΤΙΣΑΙ ΤΩΣ ΑΥΤΩΝ  
 ΛΑΜΒΑΝΟΥΝΤΕΣ ΑΥΤΟ ΥΠΕΡ ΤΗ ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΑ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΟΜΟΛΟΓΟΥΜΕΝ

Рис. 13. Заставка (л. 117)





Рис. 15. Марк и Петр (рентгенограмма)



Рис. 16. Иоанн и Прохор (рентгенограмма)

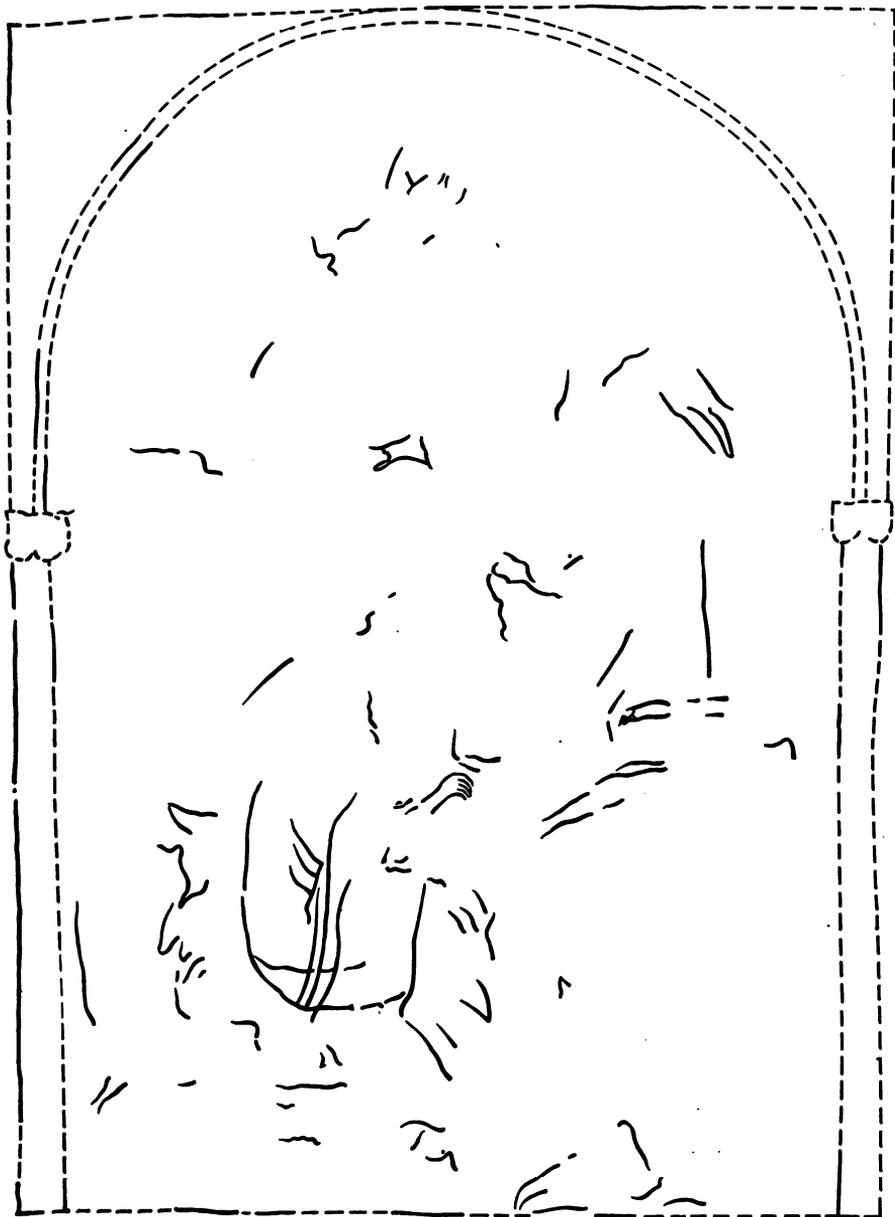


Рис. 17. Матфей (схема)

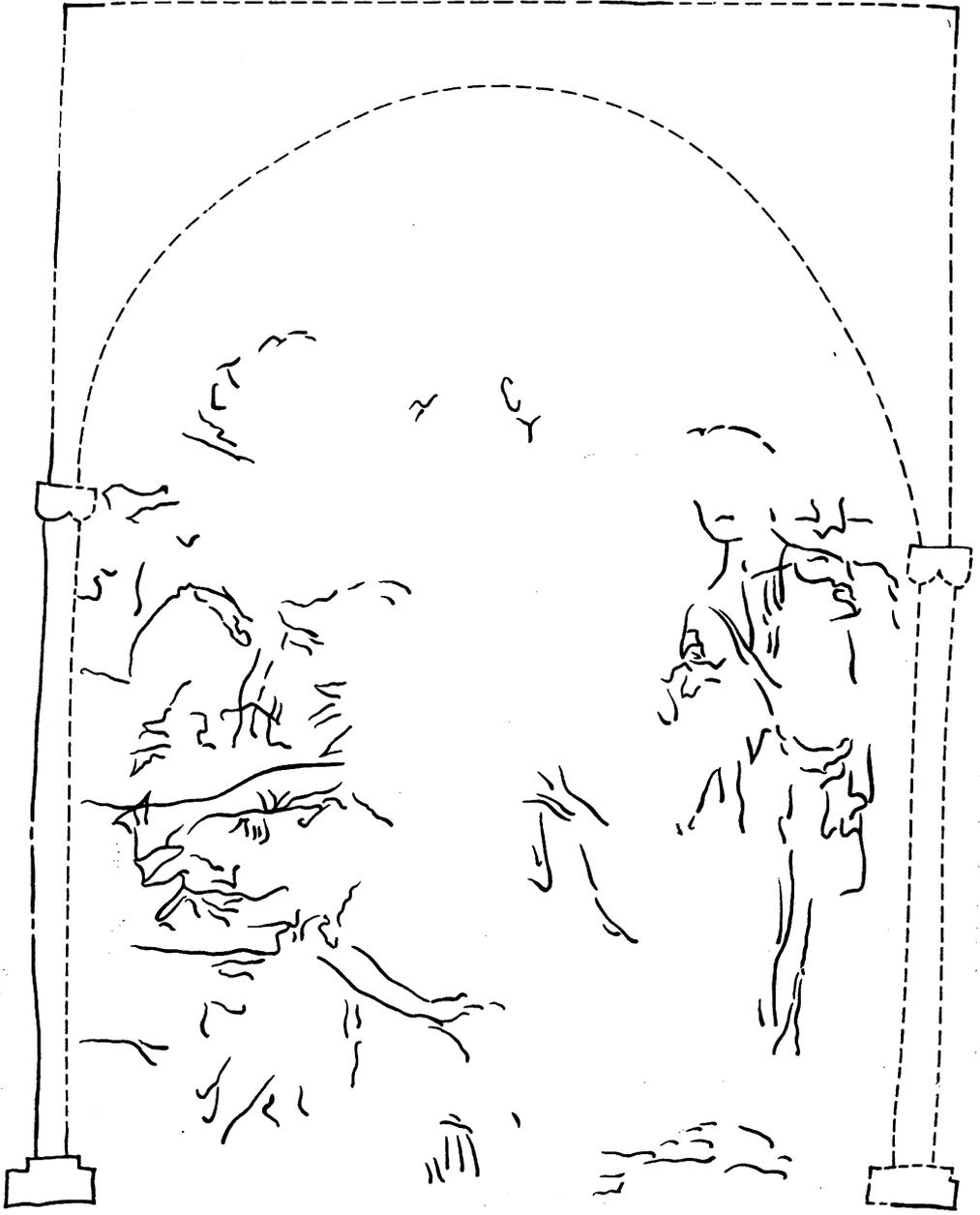


Рис. 18. Марк и Петр (схема)



Рис. 19. Лука и Павел (схема)

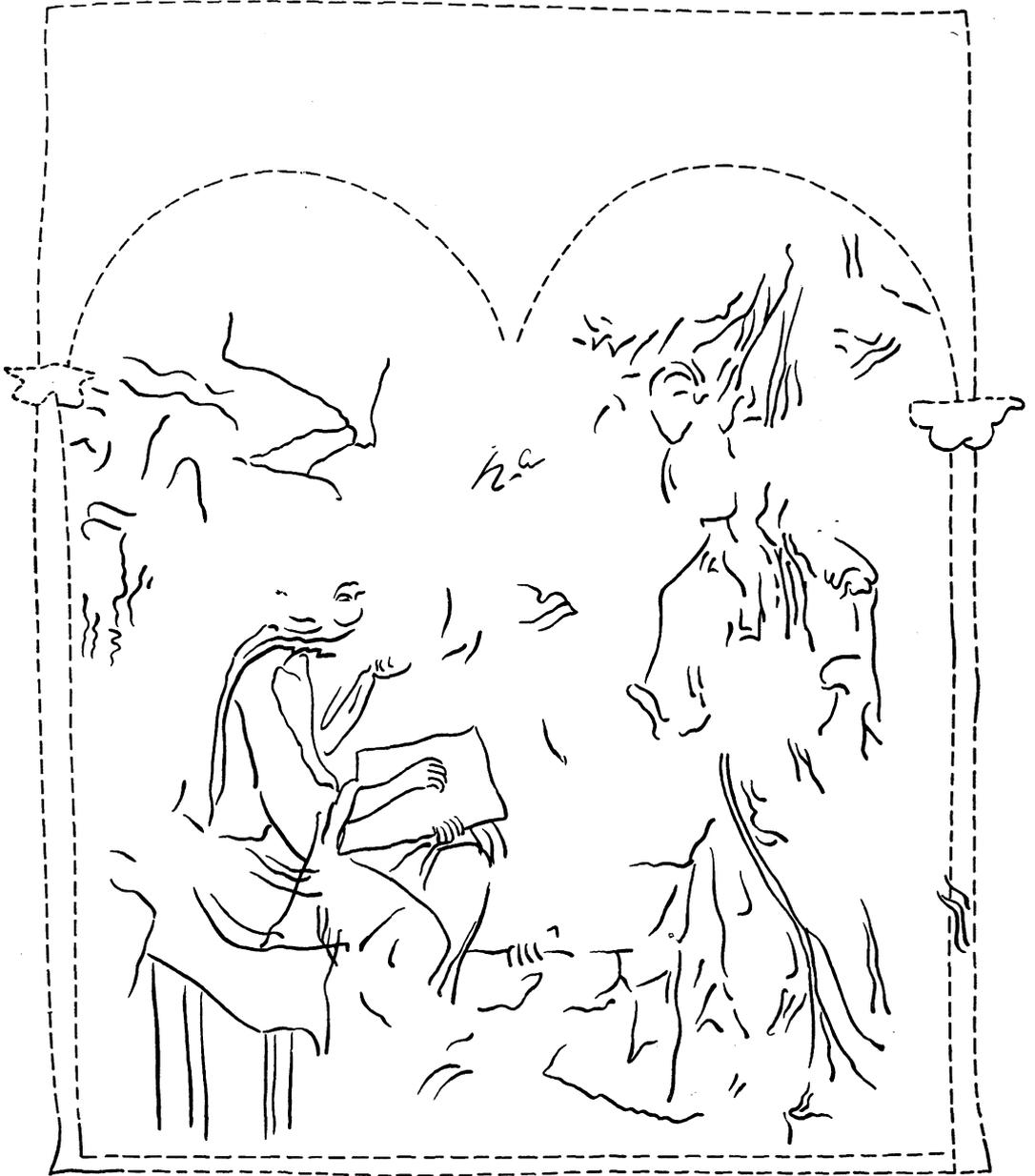


Рис. 20. Иоанн и Прохор (схема)

мастером, терялась, подчиняясь определенным художественно-техническим принципам. Предположение об участии в работе над миниатюрами различных художников может также возникнуть при сопоставлении «портретов» Луки из первого и второго томов. Иконографически Лука из второго тома гораздо ближе Марку из первого тома, чем Луке. Вряд ли один художник такого класса, как автор миниатюр нашей рукописи (если он был один), стал бы пользоваться одним иконографическим типом для изображения разных персонажей в пределах одной и той же рукописи. Эти соображения были в дальнейшем в значительной мере подтверждены исследованиями в рентгеновских лучах.

Для подтверждения наших предположений, вытекающих из визуального изучения рукописи, мы прибегли затем к физическим методам исследования. Миниатюры были просмотрены в инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, при свете натриевой лампы, в рентгеновских лучах и в «проходящем свете». Целью этих исследований была возможность выявления нижележащего красочного слоя или рисунка, если таковые имелись.

Просмотр миниатюр в инфракрасных лучах не дал никаких результатов. Возможно, причиной этому явился толстый слой краснокоричневого грунта, на который наложены золото и красочный слой.

Натриевая лампа лишь более четко выявила рисунок сохранившихся миниатюр, но никаких данных о нижележащем слое дать не смогла.

Ультрафиолетовые лучи оказались более результативными: они, хотя и не смогли проникнуть сквозь толщу красочного слоя и грунта, четко выявили участки, с которых осыпался красочный слой, например декоративные листочки по углам рамок (на чистом пергамене).

Еще большие результаты показала съемка миниатюр в рентгеновских лучах. Рентген выявил отдельные сохранившиеся участки красочного слоя записанных миниатюр (кстати, частично видимых в утратах). Сами по себе рентгенограммы, конечно, не могут дать полного представления о записанных миниатюрах, но в сочетании с остальными данными они явились дополнительными доказательствами существования записей и смогли помочь в значительной степени получить представление о записанных миниатюрах. Наиболее результативными в этом отношении явились миниатюры с изображением Петра и Марка (рис. 15) и особенно Иоанна и Прохора (рис. 16). Кроме того, рентген подтвердил наши предположения о принадлежности «больших» миниатюр разным авторам. На снимках отчетливо виден «почерк» каждого художника, особенно ярко и наглядно проявившийся в различной трактовке пробелов на одеждах персонажей.

И совсем неожиданно — данные, подтверждающие нашу гипотезу о существовании записи, доставило исследование и съемка миниатюр в «проходящем свете» или «на просвет». Этот вид исследования заключался в том, что пергаменный лист с миниатюрой был помещен между двумя стеклами; на некотором расстоянии от этой установки с тыльной стороны листа помещался источник света. Таким образом были сделаны фотографии; дальнейшее исследование проводилось по полученным снимкам.

На всех четырех фотографиях, в первую очередь, оказался прекрасно выявленным неоднократно упомянутый выше слой толстого грунта, на который наложено золото и краски «больших» миниатюр. Он просматривается особенно ясно потому, что был наложен неравномерными мазками, видимо, широкой кистью в самых различных направлениях (это явление можно наблюдать, даже просто установив лист с миниатюрой против дневного света, не прибегая к дополнительным источникам света). Именно характер и направление этих мазков, абсолютно не совпадающих с живописным слоем миниатюр, особенно наглядно указали на обманчивость впечатления пастозности красочного слоя. То, что казалось на первый взгляд пастозным слоем, на деле оказалось сочетанием толстого грунта

и тонкого красочного слоя, наложенного в несколько приемов согласно принятой у византийских художников техники.

Как ни странно, контуры «верхнего» рисунка, т. е. авторского рисунка «больших» миниатюр, просматриваются далеко не так четко, как этого следовало ожидать. Хорошо видны только отдельные детали, обведенные черным контуром.

Арки, рельефные очертания которых заметны на оборотной стороне каждого листа с миниатюрой, совсем не просматриваются на полученных фотографиях. Объясните это можно тем, что, вероятно, при проходящем свете более или менее хорошо виден рисунок, сделанный черными или коричневыми чернилами, а арки, включая колонны, на которые они опираются, написаны довольно жидкими красными чернилами.

На всех четырех фотографиях можно увидеть также мелкие темные точки — на одних больше, на других меньше. Наши соображения о них мы выскажем ниже.

Фотография первой миниатюры (рис. 17, Матфей) в «проходящем свете», к сожалению, является наименее показательной. На снимке хорошо видны многочисленные утраты красочного слоя и золота с грунтом, не так заметные на обычных фотографиях и на оригинале из-за нижележащего слоя золота. Зато по всей поверхности видны многочисленные точки. Особенно большое скопление их вверху, на фигуре Христа в мандорле. Лишь в нижней части миниатюры различимы какие-то линии, не совпадающие с сохранившимся рисунком. Причиной таких неясных изображений на этой фотографии, вероятно, явилось то, что миниатюра написана на более плотном, по сравнению с остальными, листе пергамента, где, в свою очередь, нижележащая живопись была покрыта, видимо, более густым слоем грунта.

Фотография второй миниатюры (рис. 18, Марк и Петр) в «проходящем свете» дала более интересные результаты. Помимо хорошо заметных «мазков», получившихся при наложении грунта, выявился и ранний рисунок: можно различить фигуру, стоящую справа от сидящего евангелиста. Судя по всему, фигура Марка на этом раннем рисунке была сдвинута левее — ближе к рамке, а стоящий Петр, помещенный на поздней миниатюре за креслом Марка, находился справа — перед евангелистом. На этой же фотографии имеются упомянутые выше точки, но все они расположены в пределах фигуры Марка и частично Петра.

В третьей миниатюре (рис. 19, Лука и Павел) хорошо видны продольные «мазки» грунта и контуры рисунка «верхней» миниатюры. Но в нижней части выявился также рисунок старой композиции, из которого следует, что сидящая фигура Луки была помещена чуть ниже. Голова Павла и, следовательно, его фигура были также расположены ниже, чем в сохранившейся миниатюре (т. е. в позднем варианте); ее очертания хорошо видны на фотографии. Точки на этом снимке встречаются значительно реже, чем на остальных фотографиях.

Исследование фотографии четвертой миниатюры (рис. 20, Иоанн и Прохор) дало наиболее интересные результаты. Видимо, от того, что гиматий Иоанна написан розовой краской (возможно, органического происхождения), через которую легко прошли лучи электрической лампы, четко выявился старый рисунок. По старой композиции фигура сидящего Прохора была помещена слева — на месте Иоанна поздней миниатюры, а Иоанн, очертания фигуры которого хорошо видны, стоял справа.

Может вызвать недоумение отсутствие подготовительного рисунка для «верхних» миниатюр, который должен был быть нанесен на грунт и хоть где-то просматриваться. В данном случае самым вероятным предположением является следующее: непонятные точки являются не чем иным, как остатками припороха, нанесенного на темно-красный грунт. Это предположение становится особенно убедительным при внимательном изу-

чении фотографии в «проходящем свете» миниатюры с изображениями Марка и Петра: в ней точки находятся строго в пределах фигуры Марка и даже точно следуют очертаниям правой ноги евангелиста. Беспорядочное расположение этих точек в остальных миниатюрах можно отчасти объяснить тем, что сухой пигмент, которым был нанесен припорох, просто «рассыпался» по поверхности грунта.

В результате всех вышеизложенных наблюдений становится очевидным, что под миниатюрами XIII в. находятся остатки других миниатюр, более ранних по времени.

Этот случай не уникален: записи в византийских миниатюрах, по всей вероятности, были явлением достаточно распространенным. Возможно, что это было обусловлено в какой-то степени плохой сохранностью греческих миниатюр, краски которых начинали осыпаться вскоре после их написания из-за плохого сцепления с обработанным особым образом лощеным пергаменом.

Время от времени встречаются миниатюры, «подреставрированные», вероятно, несколько сот лет тому назад. «Реставрация» эта заключалась в тонировке, как правило весьма приблизительной, участков, с которых осыпался красочный слой<sup>12</sup>. Причины подобной реставрации вполне ясны. Несколько иначе обстоит дело с записями. Вероятно, чаще всего это вызывалось невозможностью или нежеланием восстановить первоначальную живопись. В таких случаях по желанию владельца книги старая миниатюра (или ее остатки) записывалась иногда совершенно новой по тематике композицией<sup>13</sup>, либо какими-то обновленными вариантами прежних миниатюр (портреты евангелистов в Евангелиях, безусловно, исключают возможность помещения иных по содержанию миниатюр).

Что же касается нашей рукописи, то соображения по поводу причины ее записи могут быть самыми различными. Сомнительно, чтобы в данном случае играла роль только сохранность миниатюр; ведь между временем исполнения старой и новой живописи прошло вряд ли более ста — ста пятидесяти лет, срок, который византийская миниатюра вполне выдерживала. К тому же орнаментальная часть оформления рукописи и изображение стоящего Иоанна, видимо современные записанным миниатюрам, находятся в совсем неплохой сохранности. Самой вероятной причиной записи в данном случае явились, вероятно, изменившиеся художественные вкусы владельцев рукописи конца XIII в. — современников находившегося на подъеме раннепалеологовского искусства. Их уже не устраивала несколько примитивная, линейно-плоскостная манера письма художников XII в.<sup>14</sup>; поэтому миниатюры были переписаны.

С точки зрения технологии, исполнение каждой миниатюры и ее последующая запись происходили, вероятно, следующим образом<sup>15</sup>: вна-

<sup>12</sup> Например, в евангелии ГПБ греч. 118 в группе миниатюр, изображающих евангелистов, на отдельных участках встречаются подобные тонировки.

<sup>13</sup> В знаменитых Словах Григория Назианзина из Парижской Национальной библиотеки (гр. 510, между 880 и 886 гг.) имеется любопытный пример подобной записи (см.: *H. Omont. Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1929, pl. XVII*), где композиция, изображавшая императора Василия Македонянина, увенчиваемого короной архангелом Гавриилом, была перекрыта изображением символического креста.

<sup>14</sup> Не исключено, что рукопись была написана и оформлена в каком-нибудь провинциальном монастыре. Это подтверждают художественно-стилистические особенности и техника сохранившейся старой живописи.

<sup>15</sup> Надо отметить хорошую традицию искусствоведов и историков конца прошлого и начала нынешнего века, уделявших несравненно больше внимания технике византийской миниатюры, чем современные исследователи. Объяснить это можно их особым интересом к археологии и «археологической технологии», а также тем, что, вероятно, из-за недостаточного развития фотографии в те времена, ученые изучали, в основном, оригиналы рукописей, что и заставляло их делать соответствующие наблюдения и выводы о сохранности и технике миниатюры, многие из которых подтвер-

чале на пергамен красными чернилами были нанесены очертания арок, предварительно намеченные острием. Судя по аналогиям (арки из второго тома и орнамент из первого), рисунок внутри арок был частично проработан также красными чернилами (рисунок достаточно подробный, если судить по тому, что выявилось при фотографировании в «проходящем свете»). Далее следовал обычный как для византийской, так и для западноевропейской живописи процесс золочения. Хотя самым распространенным способом золочения являлось накладывание золотого листа на специально подготовленный грунт, в данном случае золото было наложено непосредственно на пергамен с помощью какого-то клея<sup>16</sup>. Золото накладывалось не только на необходимые участки в пределах миниатюры или заставки, но также и на текст, где это требовалось. Этот текст так же, как и элементы орнамента (включая рисунок арок и заставок), был написан красными чернилами (возможно, киноварь на каком-нибудь жидком связующем) — обычный прием греческих миниатюристов и каллиграфов при письме золотом<sup>17</sup>. После этого, согласно принятым у греческих художников техническим приемам, в несколько слоев накладывались краски. Отдельные детали были прописаны белилами, что в данном случае никак не усиливало впечатления объемности, так как пробела в этих миниатюрах (судя по сохранившейся заставке с Пантократором) носили графический декоративный характер. Заключительным этапом работы над миниатюрами явилась обводка почти всех контуров рисунка черными чернилами, что еще больше придавало этой живописи плоскостной характер<sup>18</sup>. С точки зрения техники известный интерес представляет также маленькая фигурка Иоанна (л. 117, первый том): его одежда написана твореным золотом.

Процесс записи, видимо, происходил следующим образом: старая живопись была по возможности удалена<sup>19</sup>. Сохранился только старый золотой фон, просматривающийся сейчас на многих разрушившихся участках верхнего красочного слоя или золота<sup>20</sup>, а также краски, слишком

---

ждаются современными исследованиями. Подобные сведения, являющиеся главным образом результатом изучения именно осыпавшихся участков красочного слоя, встречаются у Бордье (*H. Bordier. Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1883, p. 25—26*), Дэлтона (*A. M. Dalton. East Christian Art. Oxford, 1925, p. 298—299*), Дили (*Ch. Diehl. Manuel de l'art byzantin, t. 2. Paris, 1926, p. 600—601*), Н. В. Покровского («Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских». СПб., 1892, стр. XX). Покровский и Диль пользуются, в основном, соображениями Бордье по этому вопросу. Что же касается Дэлтона, то его сведения основаны на работах видного английского специалиста по технике живописи А. Лоури, который высказывал правильные соображения относительно плохой сохранности миниатур византийских и хорошей — западноевропейских, что, по его мнению, было связано с особенностями обработки пергамена. В дальнейшем эти же соображения были приведены в кн.: *E. C. Colwell and H. R. Willoughby. The Four Gospels of Karahissar, II. Chicago, 1936, p. 91*. Позже почему-то ни специалистами по технике живописи, ни историками искусства, ни реставраторами эти высказывания не принимались во внимание.

<sup>16</sup> При исследовании этих участков со старой позолотой с помощью бинокулярной лупы сразу бросается в глаза большое количество связующего.

<sup>17</sup> Дэлтон (*A. M. Dalton. Op. cit., p. 29*) сообщает, что в качестве подготовки под золото византийские миниатюристы применяли также фуксиновые красители.

<sup>18</sup> Больше намеков на объем можно увидеть в миниатюре на л. 202 (второй том, Иоанн) — прежде всего в лице апостола и отчасти в его одежде.

<sup>19</sup> Удалить красочный слой с пергамена в византийских рукописях не представляет особого труда. Скорей всего это делалось при помощи какого-нибудь лезвия. Вряд ли для этой цели использовалась пемза: при самом осторожном ее применении пемза не только удалит краски или чернила, но и разрыхлит поверхность пергамена, чего греческие художники и каллиграфы, при их пристрастии к гладкой и лощеной поверхности этого материала, никак не могли бы допустить. Пемза вообще применялась лишь на определенных — начальных — этапах изготовления пергамена.

<sup>20</sup> Возможно, что старое золото было сохранено отчасти из-за психологических, отчасти из-за экономических соображений: это был слишком дорогой материал, чтобы его уничтожать; к тому же старый золотой фон в общем совпадал с новым.

глубоко впитавшиеся в пергамен (например розовая — явно какой-нибудь органический краситель, просматривающаяся в утратах на л. 50 об.), и рисунок, сделанный черными чернилами и красными, также достаточно глубоко впитавшимися в пергамен. Далее вся площадь старой миниатюры была покрыта толстым слоем темного красно-коричневого грунта<sup>21</sup>. Как указывалось выше, грунт был нанесен неравномерными размашистыми мазками в самых различных направлениях. Рисунок новой композиции был исполнен, вероятно, посредством припороха. Далее на соответствующие участки было наложено и отполировано листовое золото<sup>22</sup>. Затем уже началась работа красками — несравненно более сложная и трудоемкая, чем в ранней живописи. При этом следует отметить предпочтение художниками составных тонов. Например, то, что на первый взгляд представляется светлой охрой (архитектурные декорации на л. 116 об.), на деле оказывается сложным составом, куда, между прочим, входит также и малахит, зеленые частички которого хорошо видны в бинокулярную лупу.

Что же касается миниатюр второго тома, изображающих стоящих апостолов, то с ними поступили несколько иначе. Они являются по существу заставками, и композиционно все пять миниатюр этого цикла построены одинаково: стоящий апостол с развернутым свитком в левой руке изображен на абстрактном золотом фоне, обрамленном аркой, опирающейся на двойные колонки. Арка украшена растительным орнаментом, несколько различным в каждом случае, но сохраняющим один характер и колорит — использовались только синие, красные и белые цвета. Колонки и их базы на всех пяти миниатюрах — тускловатого зеленовато-серого цвета, а капители — красно-розовые. Все это проработано схематичным штриховым рисунком белилами. Из всех пяти миниатюр наиболее цельное впечатление производит третья, изображающая Иоанна Богослова. Выполненная в той же технике и в том же стиле, что и орнамент из первого тома, она явно относится к тому же времени, что и записанные миниатюры. Это подтверждают не только ее стилистические особенности, но и технические приемы, в которых она выполнена, — прежде всего золотой фон, представляющий собой тонкий плохо отполированный золотой лист, наложенный непосредственно на пергамен<sup>23</sup>. Так же, как и ранняя живопись из первого тома, миниатюра с Иоанном написана удивительно красивыми и свежими красками, несмотря на неуклюжий и примитивный рисунок. Почему решили сохранить в неприкосновенности эту миниатюру, неясно, так как остальные миниатюры этого цикла подверглись весьма своеобразной обработке: последняя миниатюра этого цикла (Павел, рис. 10) была записана при помощи тех

<sup>21</sup> Состав его, вероятно, аналогичен обычному грунту под золото, применявшемуся средневековыми художниками. В него входили армянский болус или какой-нибудь красный пигмент, мел или свинцовые белила и связующее (видимо, крепкие клеи большой концентрации — рыбий или пергаменный, гораздо реже — камедь или белок).

<sup>22</sup> Как уже говорилось, технология миниатюрной живописи предусматривала золочение пергамена после нанесения рисунка и перед работой красками. Иногда при этом из-за механического подхода миниатюристов к своей работе получались разного рода просчеты. Например, в миниатюре на л. 76 об. (Лука и Павел) в нижней ее части был наложен золотой лист соответствующей формы (на нем должны были изображаться кресло евангелиста и стол). Из-за какого-то технического или экономического просчета лист своими размерами не совпал с авторским рисунком — оказался меньше по площади, чем это требовалось. Поэтому ножки столика, написанного на этом листе, оказались значительно выше уровня ног Павла, стоящего за ним. И хотя позже художник пытался исправить этот дефект, дорисовав ножки стола чернилами уже на фоне позема, эта несуразность так и сохранилась, заставляя зрителя предполагать, что художник просто механически скопировал какой-то образец, примитивно восприняв его перспективу (что отчасти также имело место).

<sup>23</sup> На этом раннем золотом фоне сохранились хорошо видимые отпечатки защитной ткани.

же приемов, что и миниатюры первого тома, т. е. вся целиком покрыта толстым слоем грунта и заново переписана. Но в данном случае была сохранена не только старая композиция, но и характер и колорит орнамента в арке. Остальные три миниатюры (Иаков, Иуда, Петр) были записаны лишь частично: были сохранены старые арки, середина же покрыта все тем же грунтом, на котором были вновь написаны фигуры апостолов. Это легко увидеть, установив лист с миниатюрой с тыльной стороны против света: сразу хорошо становится видна граница между старой живописью на тонком золотом листе и пастозный слой позднего грунта. Кроме того, в осыпях можно увидеть сохранившийся рисунок старых композиций, никак не совпадающий с новыми.

В заключение следует остановиться на «археологическом» моменте, т. е. на попытке восстановить в какой-то мере хотя бы схему записанных миниатюр. Это удалось сделать, сняв кальки с фотографий, полученных в «проходящем свете», и дополнив их элементами рисунка записанных миниатюр, хорошо видимыми в утратах оригиналов и, следовательно, на обычных фотографиях<sup>24</sup>, а также учитывая данные, полученные при других исследованиях.

#### *I миниатюра (Матфей, рис. 21).*

Композиция этой миниатюры не претерпела принципиальных изменений, если не считать того, что раньше вся композиция была заключена в полуциркульную арку. Фигура евангелиста была представлена почти в том же ракурсе, что и в позднем варианте, но помещалась несколько ниже. Фигура восседающего Христа, судя по различным фрагментам в утратах старого рисунка (ноги), была представлена в более крупных пропорциях и также помещалась ниже, чем в записи. Видимо, отсутствие арки в новой композиции позволило художнику поднять мандорлу с Христом и окружающие ее символы евангелистов выше. Пока остается неясным, существовали ли в первоначальной композиции миниатюры эти символы. Кроме того, рентген выявил какой-то непонятный прямоугольный предмет, помещавшийся, вероятно, на столике с письменными принадлежностями.

#### *II миниатюра (Марк и Петр, рис. 22).*

Как уже указывалось, композиция этой миниатюры была иной. Петр стоял не за креслом евангелиста, а перед ним — справа. Сидящий в кресле Марк был сдвинут значительно левее. Под живописью рентген обнаружил на нескольких участках остатки нижележащего красочного слоя, своим расположением соответствующие старому рисунку, выявленному при фотографировании в «проходящих лучах». Вся композиция была заключена в полуциркульную арку.

#### *III миниатюра (Лука и Павел, рис. 23).*

Старая композиция этой миниатюры соответствовала поздней записи с той лишь разницей, что фигуры были более приземисты и помещены ниже. Миниатюра была обрамлена полуциркульной аркой.

#### *IV миниатюра (Иоанн и Прохор, рис. 24).*

Фотография в «проходящем свете» выявила совсем иную первоначальную композицию. Фигура стоящего Прохора более крупных пропорций была помещена слева, Иоанн представлен был стоящим справа с головой, обращенной к небесам, с благословляющим жестом правой руки (весьма распространенная композиция в византийской живописи). В отличие от трех предыдущих миниатюр, эта была заключена в двойную полуциркульную арку.

Вероятно, во всех четырех миниатюрах либо отсутствовал, либо был сведен до минимума архитектурный фон, который наблюдается в поздних

<sup>24</sup> На фотографиях, сделанных в «проходящем свете», эти элементы старого рисунка пропадают.

композициях. Во всяком случае, никаких определенных намеков на его наличие при проведении физических исследований усмотреть не удалось. Скорее всего, фигуры святых со сравнительно небольшим количеством аксессуаров (кресла, подножия, столики с письменными принадлежностями) были изображены просто на нейтральном золотом фоне, оживленном полуциркульной аркой, опирающейся на тонкие колонки с капителями. Представление об этих арках могут дать арки, обрамляющие стоящих апостолов из второго тома. Конечно, имелись и отличия между ними: арки из второго тома опирались на двойные колонны, арки записанных «больших» миниатюр — на одинарные. Судя по всему, арки этих миниатюр украшены были более скромно, иначе бы в утратах просматривались остатки красок на золотом фоне. Арки были нарисованы от руки без помощи циркуля или линейки. Художника, видимо, мало беспокоило то, что капители колонн каждой арки или базы находятся на разных уровнях — настолько разных, что художникам XIII в., записывавших эти миниатюры, подчас удается скрыть декоративной рамкой только одну базу, оставляя вторую выступать ниже этой рамки (см. рис. 3). Вообще же старые миниатюры по формату были несколько меньше поздних записей — в основном за счет рамки с орнаментальными уголками, заменившей в этом позднем варианте полуциркульную арку.

О колорите записанных миниатюр можно сказать следующее: судя по остаткам красочного слоя, различимым в бинокулярную лупу, колонки всех полуциркульных арок были тускловатого сине-зеленого цвета, капители — розово-красного (эти краски мы видим в таблицах канонов). Позем в миниатюрах был сине-зеленого цвета, близкого по тону поздней живописи. Об одежде персонажей пока ничего определенного сказать нельзя, кроме того, что одежда Иоанна была, вероятно, синего цвета, Прохора — розового.

Таким образом, можно сделать окончательный вывод: под сохранившейся живописью, датированной В. Н. Лазаревым последней третью XIII в., сохранились остатки более ранних миниатюр. Еще раз подчеркиваем, что нашей задачей не являлась точная атрибуция записанных миниатюр, но все же мы считаем наиболее вероятным, что эти миниатюры были написаны одновременно с текстом рукописи и выполнены, в отличие от новых изображений, не в столичных мастерских, а, вероятно, мастерами какой-нибудь провинциальной школы<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> В исследованиях и реставрации миниатюр рукописи принимали участие сотрудники ВПНИЛКР Г. З. Быкова, М. П. Виктурина, Л. И. Гладкова, Ю. И. Гренберг, А. Л. Дуб, З. М. Желнинская, А. В. Иванова, Е. А. Степанов.