

Г. И. ВЗДОРНОВ

НЕОВИЗАНТИЙСКИЙ ОРНАМЕНТ В ЮЖНОСЛАВЯНСКИХ И РУССКИХ РУКОПИСНЫХ КНИГАХ ДО НАЧАЛА XV в.

Известно, что в системе художественного оформления русской рукописной книги древнейшего периода очень широко применялись декоративные композиции византийского происхождения. Даже беглое сопоставление типичных заставок и инициалов из русских рукописей XI—XII вв. с инициалами и заставками из византийских выдает явное стремление русских мастеров подражать роскошной орнаментике греческих манускриптов. Но так как русское искусство эволюционировало по пути все большего обособления от греческого и других иноземных влияний, в XIII—XIV вв. русские художники сумели создать совершенно новые, очень свежие и оригинальные декоративные формы. Это был период широчайшего распространения в рукописях так называемого тератологического орнамента, основанного в своих классических образцах на слиянии животных и растительных мотивов. Тератологический орнамент превосходно отвечал вкусам широких народных масс и вследствие замедленного развития народного искусства существовал очень долго. Лишь на рубеже XIV—XV вв. мы замечаем явные признаки разложения этого орнамента, и на страницах отдельных русских рукописей вновь появляются декоративные элементы византийского типа.

Возрождение византийского рукописного орнамента в XIV—XV вв. не является, однако, фактом истории исключительно русской рукописной книги. Аналогичная картина наблюдается и в других славянских искусствах — в болгарском и сербском. На Балканах этот процесс начался даже несколько раньше, чем на Руси. Но как в Болгарии и Сербском государстве, так и на Руси вторичное появление византийского рукописного орнамента сопровождалось заметными изменениями его стилевых особенностей. Хотя главные элементы и характерные признаки этой орнаментики заимствуются из греческих рукописей, они используются славянскими художниками не механически, а в несколько переработанных, новых формах и в новых комбинациях. Поэтому такой орнамент называется не просто византийским, а новым, или неовизантийским. Термины «неовизантийский орнамент», «неовизантийский стиль» очень хорошо выражают разные стороны этого понятия. Они означают в одно и то же время, что этот орнамент существовал в новых исторических условиях и что он имел, в отличие от прежнего, новые эстетические качества.

Для неовизантийского орнамента характерно широкое использование сильно стилизованных изображений цветов, листьев и растительных побегов, сочетающихся с условными геометрическими фигурами и всегда заключенных в строгую обрамляющую рамку. Инициалы и заставки неовизантийского стиля не имеют ничего общего с тератологическими иници-

циалами и заставками. Здесь отсутствуют изображения зверей, сложное ленточное плетение, фантастический дух целого. В неовизантийском орнаменте хорошо прослеживаются эллинистические мотивы. Здесь господствуют ясные линии, образующие не менее ясные и понятные детали. Обилие ярких и чистых красок, а также золота сообщает неовизантийскому орнаменту радостное, мажорное звучание. Рукописи, украшенные этим орнаментом, всегда имеют исключительный, индивидуальный характер¹.

Самой ранней датированной славянской рукописью, украшенной орнаментом неовизантийского стиля, является, по-видимому, Евангелие 1354 г., изготовленное по приказанию Иакова, митрополита Серрского, клириком серрской митрополичьей соборной церкви св. Феодора Тирона и Феодора Стратилата расодером Каллистом. Евангелие было найдено английским путешественником Робертом Керзоном в 1837 г. в Павловском монастыре на Афоне и поступило затем в Британский музей (Add. 39629). Рукопись² написана каллиграфическим крупным полууставным почерком на сербском языке с незначительными признаками болгарского произношения, что, впрочем, не должно возбуждать особого внимания, учитывая македонское происхождение памятника. Она украшена большими заставками в начале каждого Евангелия (рис. 1), рисованными красочными инициалами и миниатюрой, на которой изображен заказчик, подносящий написанное им Евангелие Христу; по сторонам от фигуры донатора написано: «смъренны митрополит Сѣра града и странамъ его кир Иаковъ сии Четвероблаговесникъ приношу ти въ даръ владыко мои Христе».

Орнаментальные мотивы рукописи обнаруживают чрезвычайно высокое мастерство исполнения. Художник свободно владеет композицией, умело распределяет отдельные декоративные элементы на плоскости заставки, легко сочетает геометрические и растительные фигуры, оживляя кое-где рисунок изображениями сидящих на ветках птиц. В колорите наряду с обильно примененным золотом господствуют холодные голубые и зеленые тона, как нельзя лучше подходящие к несколько жестковатой, отточенной манере выполнения орнамента в целом.

Митрополит Иаков, для которого написана эта рукопись, — примечательная историческая личность³. Он начал свою духовную карьеру

¹ По истории неовизантийского орнамента в южнославянских и русских рукописных книгах XIV—XV вв. имеются только две специальные работы: *Т. Б. Ухова*. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века. — Сб. «Андрей Рублев и его эпоха». М., 1971; стр. 222—244 (с илл.); *М. Харисијадиц*. Раскошни византијски стил у орнаментацији јужнословенских рукописа из XIV и XV века. — Сб. «Моравска школа и њено доба». Београд, 1972, стр. 211—227. Термин «неовизантийский орнамент» введен в науку В. Н. Щепкиным, которому принадлежит краткая характеристика этого орнамента и сведения по истории его возникновения и развития. См. *В. Н. Щепкин*. Учебник русской палеографии. М., 1918 (на обложке: 1920), стр. 55—57.

² См. о ней: *Ф. Успенский*. О некоторых славянских и по-славянски писанных рукописях, хранящихся в Лондоне и Оксфорде. — ЖМНП, 1878, сентябрь, стр. 6—9, 13—15 (здесь изложена история приобретения рукописи Керзоном по изданному им в 1849 г. описанию его путешествия на Афон); *Л. А. Сырку*. Славянские и русские рукописи Британского музея. Посмертный труд, изданный под наблюдением и с предисловием А. И. Яцимирского. — «Сборник ОРЯС имп. Академии наук», т. LXXXIV, № 4. СПб., 1908, стр. 34—39 (под № 3); *М. Пурковић*. Календар расодера Каллиста. — «Гласник Српске православне цркве», год XXX (1951), бр. 7—8, стр. 100—101; *М. Харисијадиц*. Les miniatures du Tétraévangile du métropolitain Jacob de Serres. — «Actes du XII^e Congrès International d'études byzantines. Ochride, 10—16 Septembre 1961», t. III. Beograd, 1964, p. 121—130, fig. 1—6; *С. Радојчић*. Хиландарска повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству. — «Хиландарски зборник», 1. Београд, 1966, стр. 44, 47 (с илл.); *М. Харисијадиц*. Указ. соч., стр. 214, сл. 1.

³ См. о нем: *Ст. Станоевич*. Серский митрополит Иаков. — «Анналы Института имени Н. П. Кондакова (Seminarium Kondakovianum)», X. Prague, 1938, стр. 95—98;

как игумен монастыря св. Архангелов около Призрена — задужбины царя Стефана Душана, создававшейся в 1343—1349 гг.⁴ Несомненно, Стефан Душан благоволил к Иакову, и когда ранней весной 1345 г. сербский царь завоевал у греков Македонию и взял второй по значению после Фессалоники македонский город Серры, он поставил Иакова в серрские митрополиты. Любитель книжной мудрости и, вероятно, человек с большими административными способностями, Иаков быстро наладил при своей кафедре славянское книгописание, привлекая с этой целью сербских писцов и греческих художников, которые должны были ему достаться вместе с клиром серрской соборной церкви и митрополии. Обширная похвала Иакову в послесловии к Евангелию 1354 г. называет его совершителем многих благих и добрых дел, и в частности «исправителем», т. е. создателем, этой замечательной рукописи, украшенной «яко небо съ звездами красно есть по написанному». Известны и другие рукописные книги, изготовленные по приказанию Иакова, находящиеся, например, на Синае, с сербской колонией которого его связывали какие-то отношения⁵. Иаков был не чужд и литературному творчеству — церковной гимнографии: ему приписывается канон в честь богородицы, записанный в двух синайских рукописях перед послесловиями писцов.

Для какой церкви было написано расодером Каллистом Евангелие 1354 г., мы не знаем. Возможно, это была серрская митрополичья церковь, подвергшаяся перестройке в период правления Иакова. Но это, впрочем, и не так важно. Гораздо существенней, что Евангелие датировано, что нам известны место его происхождения, имена заказчика и писца, обстоятельства возникновения. А это позволяет уточнить некоторые факты из истории других рукописей.

Вторая интересующая нас сербская рукопись — Евангелие Николы Станевича, хранящееся в Хиландарском монастыре на Афоне (под № 14). Оно имеет вкладную запись⁶, к сожалению, недатированную и не дающую, как можно было бы ожидать, сведений о личности вкладчика и о рукописи. С. Н. Радойчиц, суммируя свои впечатления от художественных памятников Хиландарской лавры, которым он посвятил специальную статью, замечает⁷, что краски, которыми выполнены большие заставки Евангелия Николы Станевича, несколько грубее по тону, чем краски заставок еще одной рукописи хиландарской библиотеки — Евангелия патриарха Саввы. Но отсюда преждевременно делать вывод о незначительности украшений Евангелия Николы Станевича. Евангелие патриарха Саввы — шедевр сербского книжного искусства, и Евангелие Николы Станевича, естественно, остается все же в числе весьма редких произведений. И действительно, все заставки и крупные инициалы Евангелия Николы

Б. Сп. Радойчиц. Яков Серски, књигољубац и песник српски XIV века. — «Летопис Матице Српске», књ. 390, св. 4. Нови Сад, 1962, стр. 327—332, сл. 1—2 (перепечатано в кн.: *Б. Радойчиц.* Творци и дела старе српске књижевности. Титоград, 1963, стр. 125—130, сл. 4); *Г. Острогорски.* О серском митрополиту Јакову. — «Зборник Филозофског факултета Београдског универзитета», књ. X (1). Београд, 1968, стр. 219—226.

⁴ Величественные остатки этого монастыря, разрушенного в турецкое время, подверглись недавно раскопкам, консервации и архитектурному исследованию. См. *С. М. Ненадовић.* Душанова задужбина манастир Светих Арханђела код Призрена. Београд, 1967 (на обложке: 1966).

⁵ См.: *М. Н. Сперанский.* Славянская письменность XI—XIV вв. на Синае и в Палестине. — «Известия ОРЯС Академии наук СССР», т. XXXII. Л., 1927, стр. 55—56, 69, и 106—108 (под № 23 и 24).

⁶ См.: *Леонид*, архим. Славяно-сербские книгохранилища на Святой Афонской Горе, в монастырях Хиландаре и святом Павле. — ЧОИДР, 1875, кн. 1, отд. V, стр. 4—5 (под № 4); *Н. Дуичић*, архим. Старине Хиландарске. — «Гласник Српског ученог друштва», књ. 56. У Београду, 1884, стр. 103—104 (под № 8).

⁷ *Св. Радойчић.* Уметнички споменици манастира Хиландара. — «Зборник радова САН», књ. XLIV. Византолошки институт, књ. 3. Београд, 1955, стр. 168.

Станевича⁸ выполнены на самом высоком профессиональном уровне, причем рисунок заставки отнюдь не подражает какой-либо другой рукописи из родственной группы памятников. Добавим, что отрывок из этой рукописи, находившийся ранее в собрании Порфирия Успенского и принадлежащий ныне ленинградской Публичной библиотеке (F° п I 86)⁹, привлек в свое время внимание выдающегося специалиста по южнославянской палеографии П. А. Лаврова, который отметил¹⁰ превосходное уставное письмо Евангелия, изящные начертания знаков, обозначающих ударения и придыхания, и писанные золотом крупные точки — деталь, хорошо знакомую русским исследователям по Киевской Псалтири, Евангелию Хитрово и Евангелию из Успенского собора Московского Кремля.

Никола Станевич¹¹, давший Хиландарскому монастырю описанное Евангелие, известен в сербской истории как великий воевода царя Душана и его наследника царя Уроша. Несомненно, он принимал активное участие в завоевании у византийцев Македонии. Здесь он получил в качестве пожалования за воинские заслуги богатое поместье — село Кончу с прилегающими к нему другими селами, находившееся в окрестностях Струмицы, примерно в 50 км от Серр. В Конче он выстроил каменную церковь, где и был похоронен. Дата смерти Никола Станевича неизвестна, но так как в 1366 г. царь Урош дал монахам Хиландарского монастыря подтверждающую грамоту на села, завещанные воеводой монастырю¹², то отсюда следует, что он умер до 1366 г. и что Евангелие послано им на Афон также до середины 60-х годов XIV в. Иначе говоря, оно современно или почти современно Евангелию митрополита Якова, и, может быть, эта рукопись, написанная иноком Феокистом, была заказана воеводой Николой в тех же серрских мастерских, где работал и расодер Каллист.

Еще одна рукопись, орнаментированная заставками неовизантийского типа, — это уже упоминавшееся Евангелие патриарха Саввы из библиотеки Хиландарского монастыря (№ 13)¹³. Его оформление отличается особенно тонким, рафинированным стилем. Каждая из четырех больших заставок, предшествующих соответственно сочинениям четырех евангелистов, скомпонована из декоративной рамки и крошечной миниатюры. Для миниатюр выбраны поля различных форм: квадрифолий, круг, прямоугольник. Евангелисты изображены пишущими, в сопровождении жен-

⁸ См.: *Р. М. Грујић*. Археолошке и историске белешке из Македоније, [II]. Задужбина великог војеводе Николе Стањевића у Кончи код Струмице. — «Старинар», нова серија, књ. III—IV (1952—1953). Београд, 1955, стр. 210—211 (сл. 11—13); *В. Мошин*. Орнаментика неовизантиског и «балканског» стила. — «Научно дрнštvo NR Rosne i Hercegovine. Godišnjak», кп. 1. Sarajevo, 1956, стр. 323, сл. 27; *С. Радојчић*. Старо српско сликарство. Београд, 1966, стр. 163, табл. 8 (в цвете).

⁹ Отчет имп. Публичной библиотеки за 1883 год. СПб., 1885, стр. 54 (под № 7); *Е. Э. Гранстрем*. Описание русских и славянских пергаменных рукописей [Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина]. Л., 1953, стр. 104 (один лист).

¹⁰ *П. А. Лавров*. Палеографическое обозрение кирилловского письма. — В кн.: «Энциклопедия славянской филологии», вып. 4₁₋₂. Изд. ОРЯС имп. Академии наук, под ред. И. В. Ягича. Пг., 1915 (на титуле: 1914), стр. 224—225. Ср.: «Энциклопедия славянской филологии», приложение к вып. 4₁₋₄. Альбом снимков с юго-славянских рукописей болгарского и сербского письма П. А. Лаврова. Пг., 1916, фото 61; *В. Мошин*. Палеографски албум на јужнословенскогo кирилско писмо. Скопје, 1966, табл. 122.

¹¹ См. о нем: *Р. М. Грујић*. Археолошке и историске белешке из Македоније, [III]. Задужбина великог војеводе Николе Стањевића у Кончи код Струмице, стр. 205—209.

¹² См.: *Б. Радојчић*. Творци и дела старе српске књижевности, стр. 133—134.

¹³ См. о нем: *Н. Brockhaus*. Die Kunst in den Athos-Klöstern. Leipzig, 1924, S. 234—235 (с неправильной датировкой 1219—1236 гг.), Taf. 28; *С. Радојчић*. Stare srpske miniature. Beograd, 1950, str. 31, tabl. XII; *С. Радојчић*. Уметнички споменици манастира Хиландара, стр. 167—168, сл. 12; *В. Мошин*. Орнаментика неовизантиског и «балканског» стила, стр. 313—314, 326, сл. 17, 18; *С. Радојчић*. Старо српско сликарство, сл. XXV, XXVI и 9 (в цвете); *idem*. Geschichte der serbischen Kunst. Berlin, 1969, S. 90, Abb. 46; *М. Харисијадис*. Указ. соч., стр. 218—219, сл. 7—8.

ских фигур, олицетворяющих Софию, Премудрость Божию. Являясь составной частью заставок, миниатюры, однако, играют не главную, как можно было бы ожидать, а второстепенную роль, подчиняясь декоративному эффекту больших, пышных и на редкость тщательно выполненных орнаментальных обрамлений.

Владелец этой замечательной рукописи Савва занимал в середине XIV в. место игумена Хиландарского монастыря (с конца 1347 или начала 1348 г.)¹⁴. Затем, как это вообще было свойственно сербской церкви, рассматривавшей Хиландарскую лавру в качестве поставщика лиц для занятия высших церковных должностей в государстве, Савва стал сербским патриархом¹⁵. Это случилось на государственном соборе в Серах в 1354 г. Савва прославился тем, что незадолго до его кончины было достигнуто примирение между византийской и сербской церквями, находившимися во враждебных отношениях с 1346 г., когда, сразу после провозглашения автономии сербской церкви, константинопольский патриарх предал ее, а следовательно, и всех сербов, анафеме. Умер Савва в 1375 г. (вероятно, в Пече — традиционном центре пребывания сербских патриархов).

К сожалению, высокое положение патриарха Саввы мало способствует выяснению художественного центра, где было заказано и выполнено принадлежавшее ему Евангелие. Рукопись лишена приписок, которые бы могли пролить свет на время и обстоятельства ее создания. Даже былая принадлежность Евангелия Савве зафиксирована здесь несколько необычным, полутайным, способом — в виде таблицы-идеограммы, где буквы, читаемые в определенном порядке, составляют краткую фразу: «Савы патриарха тетраеуаггел»¹⁶. Небезынтересно, что подобную таблицу мы находим и в лондонском Евангелии Иоанна-Александра¹⁷ — с той только разницей, что таблица лондонской рукописи содержит имя болгарского царя. Одинаковые таблицы с владельческими записями косвенно свидетельствуют о каких-то общих импульсах, определивших художественное оформление сербского и болгарского манускриптов. По-видимому, это были греческие рукописи, где встречаются подобные таблицы с именами их заказчиков.

Заставками и инициалами неовизантийского стиля декорировались не только сербские, но и болгарские рукописи. Болгарских памятников сохранилось меньше, но они дают исследователю материал, существенно дополняющий группу сербских манускриптов. Особо выделяются две болгарские рукописи: Евангелие 1356 г. из Британского музея в Лондоне (Add. 39627) и Псалтирь Томича, не имеющая точной даты, из Государственного Исторического музея в Москве (Муз. 2752).

Лондонское Евангелие 1356 г.¹⁸ было изготовлено по специальному заказу болгарского царя Иоанна-Александра — современника Стефана Ду-

¹⁴ В. А. Мошин, М. А. Пурковий. Хиландарски игумани средњег века. Скопље, 1940, стр. 72—74.

¹⁵ См.: К. Јиречек — Ј. Радонић. Историја Срба, I. Београд, 1952, стр. 235 и II. Београд, 1952, стр. 393; Ст. Станојевић. Народна енциклопедија српско-хрватско-словенацка, књ. IV. Загреб, 1929, стр. 4; М. А. Пурковий. Српски патријарси средњег века. — «Гласник Скопског научног друштва», књ. XV—XVI. Одељење друштвених наука, 9—10. Скопље, 1936, стр. 307—310; Н. Радојчић. Српски државни сабори у Средњем веку. Београд, 1940, стр. 139.

¹⁶ См.: Н. Brockhaus. Die Kunst in den Athos-Klöstern, Taf. 28; В. Мошин. Орнамента неовизантијског и «балканског» стила, сл. 18.

¹⁷ См.: К. Грот. Лондонские заметки. Славянские рукописи Британского музея. — РФВ, т. XVII. Варшава, 1887, стр. 5—6.

¹⁸ Эта рукопись, подобно Евангелию митрополита Иакова, была найдена в Павловском монастыре на Афоне Робертом Керзоном и вывезена в 1837 г. в Англию. См. о ней: Ф. Успенский. О некоторых славянских и по-славянски писанных рукописях, хранящихся в Лондоне и Оксфорде, стр. 9—12, 13—15, 16—21; R. Scholvin. Einleitung in das Johann-Alexander-Evangelium. — «Archiv für slavische Philologie», Bd. VII

шана, блестящего полководца и выдающегося государя (1331—1371). В начале и конце рукопись имеет миниатюры с изображениями царя и членов его семьи, чем доказывается бывшая принадлежность рукописи царскому двору. Текст украшен многочисленными иллюстрациями, относящимися к событиям евангельской истории. В рукописи имеются также четыре большие заставки неовизантийского стиля¹⁹, сочетающие, в соответствии с греческой традицией XI—XII вв., орнаментальные мотивы с фигурными сценами в медальонах, которые вмонтированы в общую декоративную плоскость заставок (рис. 2). Формы орнамента крупные, и в этом отношении заставки Евангелия 1356 г. отличаются от заставок сербских рукописей, зато приближаются к русским. Колорит яркий, насыщенный глубокими синими тонами. Синий цвет — характерная примета южнославянского рукописного орнамента, в отличие от русского, где синий систематически заменяется голубым, красный — розовым, темно-зеленый — свежей яркой зеленью и т. д. и т. п.

Евангелие 1356 г. не содержит в послесловии указания на место его изготовления. Предполагается, что оно было написано и украшено в Тырнове — главном городе Восточной Болгарии, который служил политическим центром державы Иоанна-Александра и местопребыванием болгарского патриарха²⁰. Такое предположение более чем вероятно. Писец — монах Симеон — в витиеватых и лестных для царя Иоанна выражениях сообщает, что при создании Евангелия было использовано греческое Евангелие, долгое время находившееся в царской казне и открытое заказчиком. Хотя он говорит о переводе текста, будто бы исполненном заново для болгарского царя и украшенном затем «животворными образы влад[ы]чными» в красках и золотом, И. С. Дуйчев справедливо замечает, что речь идет, вероятно, лишь о повторении в болгарской книге иллюстраций древней греческой рукописи²¹. Не подлежит сомнению, что и заставки Лондонского Евангелия восходят в своей основе к этой же неизвестной нам греческой рукописи.

Другая болгарская книга — хорошо известная русскому читателю Псалтирь Томича, недавно опубликованная М. В. Щепкиной²². Псалтирь Томича написана на бумаге, водяные знаки которой позволяют датировать рукопись 60-ми годами XIV столетия. Подобно Лондонскому

(1884), Нф. 1, S. 1—56, Taf. I—III, Нф. 2, S. 161—221; *К. Грот*. Лондонские заметки. Славянские рукописи Британского музея, стр. 4—15; *П. Т. Гудев*. Болгарски рукописи въ библиотеката на лорд Зауче. — «Сборник за народни умотворения, наука и книжнина», кн. VII. София, 1892, стр. 158—223, с 2 таблицами; *П. Сырку*. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1. Время и жизнь патриарха Евфимия Терновского. СПб., 1898 («Записки историко-филологического факультета имп. С. Петербургского университета»), ч. XXV, вып. 1. СПб., 1899), стр. 432—437; *его же*. Славянские и русские рукописи Британского музея в Лондоне, стр. 1—22 (под № 1); *B. Filow*. Die Miniaturen des Evangeliums Iwan Alexander's in London. — *Byz.*, IV (1927—1928), 1929, S. 313—319, Abb. 1—3; *Б. Д. Филов*. Миниатюрите на Лондонското Евангелие на царь Иван Александра. София, 1934 (в серии «Monumenta Artis Bulgariae», vol. III); *И. Дуйчев*. Из старата българска книжнина, II. Книжовни и исторически паметници от Второто Българско царство. София, [1943], № 611, стр. 150—152 (напечатано послесловие к рукописи); *М. Харисиџадис*. Указ. соч., стр. 215, сл. 3.

¹⁹ См.: *Б. Д. Филов*. Миниатюрите на Лондонското Евангелие на царь Иван Александра, табл. 3, 42, 67 и 101 (лл. 6, 83, 137 и 213); на табл. 139 — цветное воспроизведение заставки в л. 213.

²⁰ Тырнов — один из наиболее выдающихся славянских городов на Балканах в XIV столетии. Болгарские книжники называли его «царьградом», конечно, не без умысла подчеркнуть значение болгарской столицы сравнительно с Константинополем. См.: *П. Сырку*. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1, стр. 390—397.

²¹ *И. С. Дуйчев*. Болгарские лицевые рукописи XIV века. — В кн.: *М. В. Щепкина*. Болгарская миниатюра XIV века. Исследование Псалтири Томича. М., 1964, стр. 12—13.

²² *М. В. Щепкина*. Болгарская миниатюра XIV века.

Евангелию Псалтирь Томича разукрашена лицевыми изображениями. Но если в стиле миниатюр Евангелия, несмотря на их стереотипный и скучный характер, все же хорошо прослеживается влияние старого византийского оригинала, то в Псалтири это совсем не улавливается. Зато все заставки — две большие (рис. 3) и две малые — выдают прекрасное знание рисовальщиком-декоратором Псалтири Томича греческой орнаментации комниновской эпохи. Восходит ли это знание непосредственно к первоисточнику, т. е. к византийским рукописям X—XII вв., или получено из вторых рук, т. е. из болгарских и сербских рукописей середины XIV столетия, — это в конечном счете не слишком существенно, поскольку декоративные композиции Псалтири Томича отличаются весьма высокими техническими качествами исполнения и превосходным чувством стиля. Не впадая в преувеличение, можно сказать, что орнаментальные композиции этой рукописи выполнены с большим вкусом и мастерством, чем ее иллюстрации.

М. В. Щепкина полагает, что Псалтирь Томича, как и Лондонское Евангелие, была изготовлена также для царя Иоанна-Александра²³. Никаких обоснований в пользу этой атрибуции ему, однако, не приведено. Имеющееся свидетельство о нахождении Псалтири в 1802 г. на Афоне в монастыре св. Павла, где хранилось и Евангелие 1356 г., не может, конечно, служить такого рода аргументом²⁴. Библиотека Павловского монастыря заключала в себе множество разнообразных памятников письменности — греческих, сербских и болгарских. Недаром отсюда, как из сокровищницы, брал уникальные древние книги посланный с этой целью в XVII в. на Афон Арсений Суханов. Отсутствие в Псалтири Томича посвященной миниатюры с изображением царя Иоанна-Александра, имеющейся в двух других рукописях, написанных для него (в ватиканской Летописи Манассии 1345 г.²⁵ и в Лондонском Евангелии), говорит как будто против предположения М. В. Щепкиной. И. С. Дуйчев воздерживается поэтому от определения художественного центра, где появилась Псалтирь Томича. Палеографические признаки письма, язык и стилистические особенности миниатюр Псалтири свидетельствуют о принадлежности рукописи к болгарской школе, но она создавалась, вероятно, отдельно от царских манускриптов. По стилю и достаточно высокому качеству выполнения ее иллюстрации²⁶ отличаются от примитивных иллюстраций Летописи Манассии и не имеют ничего общего с миниатюрами Лондонского Евангелия. Несомненно все же, что эта рукопись изготовлена по заказу очень высокопоставленного лица, имевшего достаточные средства, чтобы оплатить подобную работу, или даже просто приказавшего ее выполнить.

Мы намеренно охарактеризовали самые ранние и в художественном отношении наиболее выдающиеся славянские рукописи, украшенные неовизантийским орнаментом. Но общее количество подобных памятников не исчерпывается, конечно, перечисленными манускриптами. Много интересных рукописей обнаружено на Афоне. С. Н. Радойчич в своем обзоре художественных ценностей Хиландарского монастыря называет, кроме Евангелий патриарха Саввы и воеводы Николы Станевича, еще несколько рукописей с неовизантийской орнаментацией: Евангелие № 16,

²³ М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 5, 35, 122, 160, 164.

²⁴ Там же, стр. 30—31.

²⁵ Б. Филов. Портретът на Ив. Александра. — «Зборник в чест на В. Н. Златарски». София, 1925, стр. 499—504; *его же*. Миниатюрите на Манасиевата хроника въ Ватиканската библиотека. София, 1927; И. Дуйчев. Миниатюрите на Манасиевата летопис. София, 1962.

²⁶ Мы имеем в виду прежде всего те миниатюры Псалтири Томича, которые не подвергались реставрации XVII в., что установлено М. В. Щепкиной в отношении многих иллюстраций рукописи; ею же указаны миниатюры, мало поновленные в XVII в. (М. В. Щепкина. Болгарская миниатюра XIV века, стр. 116, 117).

Апостол 1365 г. № 46 и литургический свиток № 1. Все эти рукописи, исключая Евангелие воеводы Николы, выполнены, как он утверждает, едва ли не одной и той же рукой²⁷. Превосходный образец рукописи, декорированной в неовизантийском стиле, представляет собою также хиландарское Евангелие № 21, датируемое проф. С. Н. Радойчичем 70-ми годами XIV столетия²⁸. Но до специальной, исчерпывающей публикации сведений о художественно оформленных рукописях хиландарской библиотеки мы не считаем возможным использовать наблюдения С. Н. Радойчича и других ученых, посещавших Афон, в качестве надежного исторического материала для суждений о месте происхождения и времени написания этих рукописей. Они могут оказаться несколько более поздними, чем описанная нами группа памятников. Эту группу следует пока рассматривать как начальное звено большого ряда аналогичных манускриптов.

Мы выделили передовые для XIV в. художественно оформленные рукописи, чтобы, во-первых, иметь возможность установить, когда произошло зарождение неовизантийского стиля в книжном орнаменте, и, во-вторых, ясно представить себе, где протекал процесс его формирования и первоначального развития.

Все перечисленные сербские и болгарские рукописи появились на свет не ранее 50-х и 60-х годов XIV столетия. Рукописей с неовизантийскими заставками и инициалами, которые бы датировались временем до середины XIV в., пока не обнаружено. Очень вероятно, что до Евангелия митрополита Иакова Серрского, а также Евангелия Иоанна-Александра их не существовало. Многочисленные болгарские рукописи 30-х и 40-х годов XIV столетия, в частности книги, изготовленные специально для болгарского царя²⁹, не выделяются своими украшениями из общей массы южнославянских кодексов того времени. Аналогичная картина наблюдается и в сербской письменности. Если сербские рукописи, возникшие на протяжении второй четверти XIV столетия³⁰, украшены более тщательно, чем болгарские, то очевидно все же, что их орнамент, где преобладают плетеные мотивы, не имеет ничего общего с орнаментом неовизантийского стиля. Убедительный пример — фронтиспис известной Минеи 1342 г., написанной для великого деспота Оливера в Лесновском монастыре близ Штипа³¹. А ведь заказчик в данном случае занимал такое же видное положение в сербском феодальном обществе, как и вкладчик Евангелия Хиландарского монастыря Никола Станевич. От памятника, связанного с его именем, можно было бы ожидать близкого художественного стиля, который, однако, отсутствует. Это лишний раз убеждает, что неовизантийский стиль орнамента в южнославянских рукописных книгах сложился в очень определенный период — в 50-е годы XIV в. Но он появился не только в определенное время, но и в конкретных культурных центрах, причем по инициативе или при поддержке четко вырисовывающихся кругов общества.

²⁷ *Св. Радойчић*. Уметнички споменици манастира Хиландара, стр. 167—168.

²⁸ Там же, стр. 168, сл. 14.

²⁹ Общий обзор датированных и недатированных болгарских книг XIV века см.: *П. Сырку*. К истории исправления книг в Болгарии в XIV веке, т. I, вып. 1, стр. 416—494; *П. А. Лавров*. Палеографическое обозрение кирилловского письма, стр. 137—166, рис. 131—163; *его же*. Альбом снимков с южнославянских рукописей болгарского и сербского письма, табл.

³⁰ О сербских рукописях этого времени см.: *П. А. Лавров*. Палеографическое обозрение кирилловского письма, стр. 216—218; *его же*. Альбом снимков с южнославянских рукописей болгарского и сербского письма, табл. 54—56.

³¹ См. *М. Харисиџадис*. Илуминирани рукописи старе Народне библиотеке у Београду. — «Старинар», XIX (1968). Београд, 1969, стр. 253—254 (под № 9), табл. III (сл. 7). Великий воевода и деспот Иоанн-Оливер упоминается как ктитор лесновского монастыря Михаила Архангела также в приписке болгарского Паренесиса 1353 года (*И. Иванов*. Български старини из Македония. София, 1931, стр. 162—164, под № 27 и 28).

Особенностью орнамента неовизантийского стиля было то, что он возник в среде со смешанной культурой, где греческие художественные традиции и технические навыки образовали нечто общее с элементами славянского искусства и славянскими эстетическими воззрениями.

Давно и хорошо известно, что подобная культурная среда существовала, и притом длительное время, на Афоне. А так как лучшие рукописи, украшенные неовизантийским орнаментом, были найдены в книгохранилищах Афона, вопрос о первоначальном центре их производства чаще всего решается в пользу именно афонских книжных мастерских. Если В. А. Мошин в своей статье, посвященной эволюции неовизантийского и балканского орнамента, указывает на вероятное зарождение неовизантийского орнамента в скрипториях Стефана Душана и Ивана-Александра³², то С. Н. Радойчич прямо связывает появление таких рукописей, как Евангелие патриарха Саввы, с расцветом декоративного искусства в Хиландарской лавре³³.

Монастыри, особенно афонские и константинопольские, действительно служили очагами профессионального книжного искусства. Здесь не только переписывались в огромных количествах рукописи самого разнообразного исторического и духовного содержания, но и вырабатывались каллиграфические почерки, оттачивались некоторые общие принципы декоративного оформления рукописной книги. Вероятно, афонским писцам принадлежит заслуга деятельного распространения балканского стиля орнамента, получившего на рубеже XIV—XV вв. широчайшее признание в славянской книгописной практике — от крайних южных центров славянского просвещения до северных русских монастырей. Но было бы ошибкой связывать все выдающиеся явления в области искусства славянской рукописной книги исключительно с Афоном. Не на Афоне, как нам представляется, появился и неовизантийский орнамент.

В середине XIV столетия видным центром греко-славянского сотрудничества в области художественного творчества была Македония. Поскольку лучшие и наиболее ранние рукописи, украшенные неовизантийским орнаментом, — Евангелие Иакова Серрского и Евангелие Николы Станевича — были созданы в Македонии, можно предположить, что областью его первоначального распространения была именно Македония, завоеванная в 1345 г. сербами у византийцев и находившаяся до 1371 г. в составе Сербского царства.

Население Македонии издавна состояло, кроме греков, из большого числа славян³⁴. Это не могло не наложить своеобразного отпечатка на местную культуру³⁵. В период сербского господства, когда, наряду с византийцами³⁶, важнейшие административные должности и высшие церковные посты в Македонии усиленно замещались лицами славянского происхождения, проводившими и соответствующую политику³⁷, процесс ассимиляции греческой и славянской культур должен был протекать в особенно благоприятных условиях. Частным следствием этого и было

³² В. Мошин. Орнаментика неовизантийского и «балканского» стиля, стр. 316.

³³ Св. Радойчич. Уметнички споменици манастира Хиландара, стр. 167.

³⁴ Г. Острогорски. Серска област после Душанове смрти. Београд, 1965, стр. 42—56.

³⁵ Ср. В. Н. Лазарев. Живопись XI—XII веков в Македонии. Belgrade—Ochride, 1961 («Rapports de XII^e Congrès International des études byzantines. Ochride, 1961», V).

³⁶ См. А. В. Солoviev. Греческие архонты в Сербском царстве XIV века. — «Byzantinoslavica», год. II, sv. 2. Praha, 1930, str. 275—287 (о греческой знати, преимущественно в Серрах, находившейся в середине XIV века на службе у Стефана Душана); Г. Острогорски. О сербском митрополиту Якову, стр. 224; *idem*. Problèmes des relations byzantino-serbe au XIV^e siècle. — «Proceedings of the XIIth International Congress of Byzantine Studies. Oxford, 5—10 September 1966». London, 1967, p. 47.

³⁷ Г. Острогорски. Серска област после Душанове смрти, стр. 80—103; *idem*. Problèmes. . . , p. 48—52.

возникновение неовизантийского стиля в славянском книжном орнаменте. Слияние двух культур получило особенно яркую, наглядную форму. Чисто византийская практика декоративного оформления рукописей, клонившаяся к упадку, была уже не способна на смелые творческие эксперименты, а для чисто славянской требовались бы исторически подготовленные импульсы и обилие соответствующих образцов — старых и новых греческих рукописей, — которые отсутствовали в книгохранилищах сербских, болгарских и русских городов и монастырей. Македонские же культурные центры обладали этими двумя необходимыми условиями. Вот почему новый декоративный стиль должен был появиться именно в македонских книжных мастерских³⁸.

Была еще одна область, где книжная орнаментация неовизантийского стиля могла зародиться столь же самостоятельно, как и в македонских городах, завоеванных сербами, — Болгария. Сербского и болгарского царей связывали тесные династические узы и одинаковые притязания на расширение государственных границ за счет соседних областей Византийской империи, а сербскую и болгарскую церкви объединяла общая цель создания прочной независимости от константинопольского патриарха. На этой почве как в Сербии, так и в Болгарии в середине XIV в. возникло много родственных явлений в политической и культурной жизни. Неовизантийский орнамент в болгарских рукописях мог поэтому восходить к тем же источникам, что и в сербских, и процесс его образования протекал, вероятно, так же, как и у сербов. Царь Иоанн-Александр вел активную военную и дипломатическую борьбу с Византией. Ему принадлежали многие населенные греками области. Как и Стефан Душан, он гордо называл себя царем не только болгар, но и греков. В Болгарии, несомненно, существовали условия для изучения местными художниками греческих оригиналов (как это и случилось, когда создавалось по заказу царя Евангелие 1356 г.), а также условия для прямого сотрудничества болгарских писцов-каллиграфов с греческими живописцами. Иначе говоря, здесь, как и в Македонии, имелись предпосылки для самостоятельных творческих поисков и собственных художественных открытий.

Отрицательный ответ на афонскую теорию происхождения неовизантийского орнамента подсказывается, кроме общих соображений, социальным составом заказчиков рукописей. Это не монахи и не игумены, и среди лучших манускриптов нет рукописей, записи которых свидетельствовали бы, что они изготовлены членами той или иной общины для монастырских книгохранилищ. Неовизантийский стиль требовал, кроме изощренного художественного вкуса, также дорогих красок, драгоценного золота. Монастырское искусство, в целом бедное, не могло систематически обращаться к использованию этого орнамента. Изящные, художественно оформленные кодексы попадают на Афон как вклады богатых людей, заботящихся об увековечении своих имен, а также случайно — как остатки выморочного имущества этих лиц. Заказчики рукописей — деятели с очень высоким положением на иерархической лестнице светской и церковной власти: царь, патриарх, митрополит, воевода. Только придворные — царские или княжеские — художники и мастера, подвизавшиеся при митрополичьих и епископских кафедрах, имели условия систематически изготавливать рукописи, декорированные неовизантийским орнаментом, поддерживать и развивать этот роскошный стиль в искусстве средневековой рукописной книги.

³⁸ Ведущую роль играли, вероятно, мастерские в Серрах — крупнейшем после Салоник македонском городе. Кроме митрополита Иакова, в Серрах во второй половине XIV столетия подвизался еще один замечательный деятель книжной культуры — монах Исая, автор известной повести о разорении Македонии турками в 1371 г., переводчик и дипломат (см. о нем: *Б. Ст. Ангелов. Из старата българска, руска и сръбска литература*, кн. II. София, 1967, стр. 148—161).

Возрождение византийского орнаментального стиля в славянских рукописных книгах обещало такие желанные художественные перспективы, что уже во второй половине XIV столетия рукописи, украшенные этим орнаментом, стали возникать на Балканах, как грибы после дождя. Из Македонии и Болгарии неовизантийский стиль быстро распространился на Афон, в Южную Сербию, в Молдавию и Валахию. Сербским памятником македонского происхождения является великолепное Евангелие, найденное в 60-х годах XIX в. архимандритом Антонином (Капустинным) в Румелии, одной из областей Западной Македонии (ГПБ, F^o п I 114)³⁹. Оно украшено миниатюрами и роскошными заставками неовизантийского стиля на золотом фоне, написанными характерными для сербских рукописей ярко-синей, тускло-зеленой и розовой красками. Отметим еще две прекрасные рукописи из русских собраний: они, как нам думается, вышли из одной мастерской, функционировавшей на Афоне. Это Служебник в ленинградской Публичной библиотеке (Погод. 37), найденный В. И. Григоровичем в 1844 г. в афонском скиту св. Троицы⁴⁰, и небольшая Псалтирь из бывшей коллекции известного исследователя афонских древностей П. И. Севастьянова, принадлежащая ныне Государственной библиотеке СССР им. В. И. Ленина (ф. 270, Севаст., № 1434)⁴¹. Служебник, согласно имеющейся в этой рукописи заметке писца Симона (или Симеона), написан на Святой Горе, возможно, как предполагал Г. А. Ильинский, для церкви св. Саввы Сербского в Карее. Речь идет об административном центре Афона, расположенном поблизости от Хиландарского монастыря. В своем определении места написания книги Г. А. Ильинский исходил из другой приписки, сделанной почерком, близким почерку Симеона, и сообщающей что Служебник был собственностью «с(вя)т(а)го Савы сръбскаго оу пиргоу». Эта приписка допускает, однако, и мнение о написании книги непосредственно в Хиландарском монастыре, где существовала (и существует по сей день) башня св. Саввы Сербского (ὁ πύργος τοῦ ἁγίου Σάββα). Если это так, то в Хиландарском монастыре изготовлена и севастьяновская Псалтирь.

Обе рукописи (рис. 4, 5) писаны красивым каллиграфическим полууставом на тонком белом пергамене и разукрашены цветистыми вызолоченными заставками и инициалами — чудесными по изобретательности форм, по мастерству исполнения и общему чувству стиля.

Из рукописей, находящихся в Югославии, выделяется в свою очередь Добротолюбие — сборник сочинений о нравственности и морали — в библиотеке Дечанского монастыря. Эта рукопись переписана неким Иоанном Грамматиком⁴². В дечанском Добротолюбии две заставки: одна

³⁹ См. о нем: Отчет имп. Публичной библиотеки за 1899 год. СПб., 1903, стр. 30 (приобретено по завещанию архим. Антонина в 1899 г.); *Е. Э. Гранстрем*. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. . . , стр. 102; *В. Мошин*. Палеографски албум. . . , табл. 120 (снимок разворота с одной из двух больших заставок).

⁴⁰ *Г. Ильинский*. Об одном афонском Служебнике в Погодинском древлехранилище имп. Публичной библиотеки. — «Русский филологический вестник», 1904, № 3—4, стр. 207—223; *Е. Э. Гранстрем*. Описание русских и славянских пергаменных рукописей. . . , стр. 106, табл. 19. См. также: *В. В. Стасов*. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, табл. XXXVII (с неправильным определением рукописи как памятника XVI в. молдо-влахийского происхождения); *П. А. Лавров*. Альбом снимков с юго-славянских рукописей болгарского и сербского письма, табл., 63, 64; *Е. Ф. Карский*. Славянская кирилловская палеография, Л., 1928, стр. 406, 407 (снимки); *В. Мошин*. Палеографски албум. . . , табл. 119.

⁴¹ *В. Срезневский*. Древний славянский перевод Псалтири. Исследование его текста и языка по рукописям XI—XIV вв. СПб., 1877, стр. 69—70; *А. Викторов*. Собрание рукописей П. И. Севастьянова. М., 1881, стр. 39, под № 5 (1434); *П. А. Лавров*. Палеографическое обозрение кирилловского письма, стр. 228—230; *S. Radojčić*. Geschichte der serbischen Kunst, Abb. 54.

⁴² *М. Теодоровић-Шагота*. Јован Граматик — преписувач и илуминатор једне дечанске књиге. — «Саопштења Завода за заштиту и научно проучавање споменика

выполнена в неовизантийском, а другая в балканском стиле. Отсутствие стилистического единства в декорации книги характерно для рукописей переходного периода. Поэтому датировка дечанского экземпляра Добротолубия рубежом XIV—XV вв., предложенная автором публикации памятника Мирьяной Теодорович-Шаконой, представляется нам правильной. К сожалению, не совсем ясно, где выполнено дечанское Добротолубие. Весьма вероятно, что Иоанн Грамматик был уроженцем Сербии и постоянно работал в Дечанах или близлежащей Печской патриархии.

Наконец, еще одна замечательная рукопись, украшенная неовизантийским орнаментом, была создана в Валахии. Это Евангелие 1404—1405 гг., хранящееся ныне в Музее искусств в Бухаресте. Оно написано (и украшено?) попом Никодимом⁴³. Послесловие писца, указавшего, что он написал Евангелие не на родине, а «на Оугрьющей земли», и сербское правописание рукописи свидетельствуют о путях распространения неовизантийских декоративных форм в румынские области именно из сербских, возможно, из Македонии, бывшей на протяжении XIV столетия источником множества художественных новинок.

Неовизантийский стиль не имел бы права на самостоятельное название, если бы его создатели воспроизводили греческие образцы со скрупулезной точностью, столь хорошо знакомой, например, науке и художественной практике «архиволюбивого» XIX в. К счастью, у средневековых мастеров отсутствовало педантичное стремление к воспроизведению оригинала в его подлинном виде. Они всегда умели, используя готовую форму, наполнить ее новым содержанием, прибегая к незаметным, на поверхностный взгляд, изменениям художественного образа. Так было и с украшениями в рукописях XIV в. Если в Евангелиях Иакова Серрского и патриарха Саввы византийский образец дает о себе знать еще чрезвычайно сильно (как в общей рафинированности внешнего облика этих книг, так и в типологических элементах их декорации), то в болгарских рукописях сходство уже заметно стирается. Болгарские художники трансформируют изящные, иногда микроскопически мелкие, каллиграфически отточенные, полные блеска и изысканного колорита византийские заставки и инициалы в крупные, яркие и пышные композиции. А это уже преимущественно славянская черта, присутствие которой легко ощущается и в орнаменте русских памятников, о которых пойдет речь дальше.

Славянские писцы-рисовальщики неистощимы в изобретении новых орнаментальных форм и даже целых композиций. Поэтому параллельно с неовизантийским типом орнамента, т. е. в одно время с переработкой готовых орнаментальных форм, заимствованных из греческих рукописей, в славянских книгописных мастерских создается оригинальный декоративный стиль, получивший наименование балканского. Типичные образцы балканского орнамента — это красочные заставки из пересекающихся кругов и красочные инициалы решетчатой конструкции, состоящие из тонкой ленты, которая имеет повторяющиеся утолщения-завитки и образует сложное, но вместе с тем очень ясное в своих основных схемах кружево-плетение. Особенно богата подобными ленточно-решетчатыми инициалами Псалтирь Томича. Отличие балканского инициала от неовизантийского (а также и старовизантийского) заключается в том, что неовизантийская форма легко разлагается на составляющие ее малые элементы, тогда как в инициале балканского стиля все его части представляют собой неразрывное целое: здесь ленточное плетение создает лишь обманчивую множественность форм, а в сложном рисунке буквы по существу

культуре Народне Републике Србије», кн. I. Конзерваторски и испитивачки радови. Београд, 1956, стр. 172—173, сл. 1.

⁴³ I. R. Mircea. Cel mai vechi manuscris miniat din tara românească: Tetraevangheliul popii Nicodim (1404—1405). — «Romanoslavica», XIII, 1966, p. 203—221, fig. 1—7.

различаются лишь начало и конец одной бесконечно извивающейся и переплетающейся линии.

Новые художественные качества орнамента неовизантийского стиля в славянских рукописях особенно бросаются в глаза, когда от сербских и болгарских памятников середины XIV столетия мы переходим к русским, хронологически следующим непосредственно за южнославянскими.

Сохранилось несколько ранних русских рукописных книг, декорированных заставками и инициалами неовизантийского стиля. Одна из них ⁴⁴ — точно датированная Киевская Псалтирь 1397 г. — свидетельствует о времени появления на Руси нового стиля книжных украшений в середине 90-х годов XIV в.

На заглавном листе Киевской Псалтири (ГПБ, ОЛДП F° 6) ⁴⁵ помещен эффектный рисунок трехглавой церкви, внутренняя часть которой отведена для портрета царя Давида. Стены, арки и купола воображаемого храма орнаментированы большими цветочными бутонами в медальонах и разноцветными листьями. Крупные членения рисунка, а также преобладание в расцветке синих и зеленых тонов на золотом фоне придают композиции фронтисписа пышный и несколько тяжеловесный вид, вполне отвечающий, впрочем, задаче торжественной выходной миниатюры. В аналогичном духе выполнена и единственная в рукописи заставка, состоящая

⁴⁴ Я не упоминаю здесь об Онежской Псалтири 1395 г. из Государственного Исторического музея в Москве (ГИМ, Муз. 4040). Среди множества разностильных заставок этой рукописи заставки на лл. 74, 90 об., 103 об. и 129 об. выполнены в византийских формах, отличающихся, однако, от форм, использованных в Киевской Псалтири и других памятниках этой группы. Онежская Псалтирь написана «рукою грешного инока Лоуки смолянина». Специальное указание писца на свою родину свидетельствует, что он работал не в Смоленске, а в другом городе. Вероятно, это была Москва. Об Онежской Псалтири см.: Г. К. Бугославский. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV в. и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания. — «Древности. Труды Московского Археологического общества», т. XXI, вып. 1. М., 1906, стр. 77—88, табл. XII—XX.

⁴⁵ Большая часть рукописи издана фотолитографическим способом: Лицевая Псалтирь 1397 г., принадлежащая имп. Обществу любителей древней письменности [№ 1252, F° VI] (корректированные листы). СПб., 1890. К сожалению, это издание выполнено настолько грубо, что не дает никакого представления о красотах письма, миниатюр и прочих украшений книги. О Киевской Псалтири, ожидающей нового, полного и качественного издания, существует обширная литература. См., в частности: П. Янковский. Древняя харатейная псалтирь Виленской св. Николаевской церкви. — «Литовские епархиальные ведомости», 1866, № 21, стр. 914—916; [И. Ф.] Скимборович. Рукопись Псалтири XIV столетия. — «Труды III Археологического съезда в России, бывшего в Киеве в августе 1874 года», т. II. Киев, 1878, стр. 147—150; В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени, табл. XLV; А. И. Успенский. Очерки по истории русского искусства, т. I. Русская живопись до XV века включительно. М., 1910, стр. 297—299; А. I. Nekrasov. Les frontispices architecturaux dans les manuscrits russes avant l'époque de l'imprimerie. — «L'art byzantin chez les slaves», II. Paris, 1932, p. 268—269, fig. 88; А. Н. Свириц. Древнерусская миниатюра. М., 1950, стр. 8, 21—22, 73—74 и илл. на стр. 16, 17 и 19; Е. Э. Гранстрем. Описание русских и славянских пергаменных рукописей, стр. 36—37; В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа. М., 1961, стр. 84; Я. П. Запаско. Орнаментальные оформления украинской рукописной книги. Київ, 1960, стор. 52; П. М. Жолтовский. Київські мініатюри 1397 р. — «Матеріали з етнографії та мистецтвознавства», вип. VI. Київ, 1961, стор. 125—143; Г. Логвин. Украинское искусство X—XVIII вв. М., 1963, стр. 109—110, рис. 56, 57; А. Н. Свириц. Искусство книги Древней Руси. М., 1964, стр. 14—15, 22, 59, 91—93 и илл. на стр. 218—222; Н. Н. Розов. Древнерусский миниатюрист за чтением Псалтири. — ТОДРЛ, XXII. М.—Л., 1966, стр. 65—82, рис. 1—3; П. М. Жолтовский. Миниатюра XIV — первой половины XVII столетия. — «Історія українського мистецтва», т. II. Київ, 1967, стор. 322—324, 326 и рис. 223—226; Т. Б. Угова. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 232—234; В. Д. Лихачева. Особенности оформления древнерусских рукописей. — В кн.: В. Д. Лихачева, Д. С. Лихачев. Художественное наследие Древней Руси и современность. Л., 1971, стр. 40—42, рис. 19—23; Г. Н. Логвин. Київська Псалтир. — «Українське мистецтвознавство», вип. 5. Київ, 1971, стор. 179—199; В. Д. Лихачева. Миниатюры Киевской Псалтири и их византийские источники. — Сб. «Книга и графика». М., 1972, стр. 38—47.

из широкой прямоугольной рамки и вкомпонованной в нее миниатюры с изображением семичастного полуфигурного деисуса (рис. 6). Так как рукопись была задумана в качестве роскошного, возможно подносного, экземпляра, она написана выразительным литургическим уставным почерком, монументальные формы которого внушают невольное благоговение читателю. Подобно пестрым свежим цветам рукопись оживляют сотни изящных миниатюр, прихотливо разбросанных на полях, и массивные инициалы, повторяющие в своем стиле черты, заданные рисовальщиком на выходных листах. Большой формат, великолепный по выделке пергамен, чистое и красивое письмо, изобилие чудесных по отделке и сюжетной изобретательности миниатюр, фронтиспис и заставка делают Киевскую Псалтирь уникальнейшим произведением русского книжного искусства. Это, несомненно, капитальный памятник, выполнение которого было поручено лучшим писцам и художникам.

Хотя инициалы и особенно письмо выдают чисто русское происхождение рукописи, ее иллюстрации своим стилем и системой их размещения не в тексте, а на полях книги дают ясно понять, что создатели Киевской Псалтири пользовались оригиналом, по всей вероятности, греческого происхождения. Миниатюры в удивительной чистоте воспроизводят византийский образец позднего XI или раннего XII в.⁴⁶, когда книжное искусство империи достигло своего наивысшего расцвета.

Название Псалтири 1397 г. «Киевская» не совсем точно определяет ее происхождение. Так как важно установить ее принадлежность к художественной школе, необходимо сделать соответствующие разъяснения.

В записи писца рукописи протодиакона Спиридония сообщается, что книга была «списана» им по повелению владыки Михаила «в граде в Киеве». На этом основании некоторые новейшие украинские исследователи, некритически пользующиеся свидетельствами источников, зачисляют Псалтирь в произведения киевского мастерства, квалифицируя ее, совершенно бездоказательно, как памятник средневекового украинского искусства (Я. П. Запаско, П. М. Жолтовский, Г. М. Логвиц). Между тем давно замечено, что язык писца Спиридония не обнаруживает каких-либо проявлений малорусского диалекта, типичных для украинских рукописей рубежа XIV—XV вв., зато он полон явственно выраженных великорусских черт. Исходя из этих данных, известный лингвист и историк русского языка А. И. Соболевский в свое время сделал вывод, что население Киева в конце XIV столетия говорило по-великорусски, т. е. так же, как и население в районе Москвы или Владимира.

Гораздо ближе к истине подошли, однако, те ученые (особенно Н. П. Дашкевич), которые предположили, что Спиридоний не был уроженцем Киева или даже его постоянным жителем, а оказался здесь случайно: вероятно, он сопровождал московского митрополита Киприана, который с весны 1396 по начало осени 1397 г., объезжая обширную русскую митрополию, временно проживал в Киеве, а затем вместе со всем своим клиром вернулся обратно в Москву⁴⁷. Соображения Н. П. Дашкевича были настолько убедительными, что непрочное сопротивление А. И. Со-

⁴⁶ Предполагается, что иллюстративная часть Киевской Псалтири в точности повторяет неизвестную нам греческую Псалтирь (несомненно константинопольского происхождения), послужившую также оригиналом для Псалтири (около 1100 г.), хранящейся ныне в Уолтерс Арт Галлери (Балтимор, США). См. *D. E. Miner. The «monastic» Psalter of the Walters Art Gallery. — «Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Mathias Friend, Jr.»*. Princeton, 1955, p. 232—253 (особенно 242—253).

⁴⁷ См. реферат А. И. Соболевского «Как говорили в Киеве в XIV и XV вв.?» и выступление Н. П. Дашкевича «Несколько данных из истории Киева, Киевской земли и киевских исторических памятников в XIV—XV вв.» при обсуждении этого реферата на заседании киевского Исторического общества Нестора-летописца 20 ноября 1883 г. — «Чтения в Историческом обществе Нестора-летописца», кн. 2. Киев, 1888, стр. 216 и 223—224 (ср. возражения А. И. Соболевского Н. П. Дашкевичу на стр. 224—225).

болевого было очень скоро сломлено, и он безоговорочно присоединился к единственно правильной, на наш взгляд, гипотезе, согласно которой писец Киевской Псалтири был москвичом и работал при кафедре московского митрополита⁴⁸. Московская гипотеза происхождения писца Спиридония вскоре была косвенно подтверждена разысканиями В. В. Майкова, которому удалось неопровержимо установить⁴⁹, что упоминаемый в записи Киевской Псалтири ее заказчик владыка Михаил был уроженцем Москвы: поставленный в 1383 г. епископом в Смоленск, он после недолгого пребывания на смоленской кафедре, вероятно со второй половины 80-х годов, вернулся в Москву и вплоть до своей кончины в 1402 г. выполнял роль дипломатического представителя в сношениях московской митрополии с константинопольским патриархатом. Русские летописи прямо сообщают⁵⁰, что владыка Михаил в 1396—1397 гг. выезжал вместе с Киприаном из Москвы и жил в Киеве в течение полутора лет.

Запись писца Спиридония о написании Псалтири в 1397 г. фиксирует, видимо, лишь его собственную долю труда по изготовлению книги — переписку текста, «черное письмо». Поскольку выполнение миниатюр, инициалов и заставок в роскошных кодексах поручалось иным лицам — специалистам в своем деле, — дата чисто художественной части книги остается под вопросом. Эта работа могла быть произведена непосредственно в Киеве, т. е. тоже в 1397 г., либо, что очень возможно, она сделана уже после возвращения Киприана с его свитой в Москву. Так или иначе, мы должны рассматривать Киевскую Псалтирь, несмотря на запись, удостоверяющую, что она появилась в Киеве, как произведение московской школы книжного искусства: у нас нет никаких оснований, учитывая многолюдный состав митрополичьего клира, предполагать, что к украшению Псалтири были привлечены местные киевские художники, а не живописцы из мастерских при митрополичьей кафедре.

Несомненно, в конце XIV в. было написано также Евангелие из бывшего собрания Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, хранящееся ныне в московском Историческом музее (ГИМ, Воскр. 2)⁵¹. Эту рукопись при беглом осмотре легко принять за памятник переходного типа, так как в системе ее оформления только три заставки выполнены в неовизантийском стиле, а три больших фронтисписа и многочисленные инициалы еще выдержаны в тератологических формах. В действительности же, как выясняется при внимательном обследовании Евангелия Воскр. 2, оно в существующем виде является произведением двух различных эпох. Тогда как уставное письмо, большие фронтисписы и все инициалы должны датироваться концом XIV столетия, три заставки

⁴⁸ А. И. Соболевский. Новый труд г. Стасова [рецензия на издание: В. Стасов. Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1884—1887]. — [Киевские] Университетские известия, 1887, № 5 (май), отдел «Критика и библиография», стр. 56; *его же*. Лекции по истории русского языка. Изд. 4-е. М., 1907, стр. 17.

⁴⁹ В. Майков. О владыке Михаиле, упомянутом в записи лицевой Псалтири 1397 года. — Сб. «Памяти Л. Н. Майкова». СПб., 1902, стр. 99—107.

⁵⁰ ПСРЛ, т. XI, стр. 36—39.

⁵¹ См. о нем: [Амфилохий, архим.]. Описание рукописей Воскресенского ставропигиального первоклассного, именуемого Новый Иерусалим, монастыря, писанных на пергамене и бумаге. — «Известия Второго отделения имп. Академии наук», т. VII, вып. 3. СПб., 1858, стб. 259 (под № 2); Леонид, архим. Описание славяно-русских рукописей книгохранилища ставропигиального Воскресенского, Новый Иерусалим именуемого, монастыря. М., 1871, стр. 15—16 (под № 1); Амфилохий, архим. Описание Воскресенской Новоиерусалимской библиотеки. М., 1876, стр. 4—5; М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюгина, В. С. Гольмшенко. Описание русских пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи. — Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, стр. 191. В старых описаниях и каталогах Евангелие Воскр. 2 датировалось первой половиной XIV в.; в новейших правильно указывается, что оно написано в конце XIV столетия.

неовизантийского стиля в красках (рис. 7), несомненно, являются произведениями несколько более позднего периода: они написаны на месте тщательно выскобленных тератологических заставок, слабые следы которых в виде далеко отходящих верхних и нижних киноварных линий просматриваются невооруженным глазом на 42 и 123 лл. Вторичные заставки, явившиеся, безусловно, данью новой художественной моде, выдержаны в чистых и звучных тонах, где господствуют золото и яркий синий цвет.

Воскресенское Евангелие — малоисследованный памятник. Никто, в частности, не задавался целью определить, хотя бы условно, место его происхождения. А это очень важно для правильного решения поставленной нами задачи. В рукописи нет никаких записей. Былая принадлежность манускрипта знаменитой библиотеке Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря под Москвой, основанного патриархом Никоном в середине XVII в., также ничего не выясняет, поскольку Никон собирал рукописи со всех концов России, получая сотни ценнейших памятников из Новгорода, Пскова, Ростова и других старых русских городов. Остается принять к сведению стилистические приметы украшений книги при всей вытекающей, однако, отсюда непрочности выводов. Обратим внимание на инициалы рукописи. Они выполнены киноварью на синем фоне. Но в малых инициалах часто используется фон малахитово-зеленого цвета. Эта свежая зеленая краска видна и в больших инициалах, где она лежит под синей, являющейся, возможно, указанием на еще одну реставрацию книги. Зеленый фон оттенка размельченного в порошок малахита — признак рукописей, написанных в Северо-Восточной Руси, преимущественно в Москве. Он встречается в инициалах знаменитого Сийского Евангелия 1339—1340 гг. (БАН, Арх. ком. 338), Евангелия великого князя Симеона Гордого начала 40-х годов XIV в. (в серебряном окладе 1344 г. — ГБЛ, ф. 304, М. 8653), Переславль-Залесского Евангелия 1354 г. (ГИМ, Син. 67), Московского Евангелия 1358 г. (ГИМ, Син. 69) и в других рукописях. В книжном искусстве Новгорода и даже в таких недалеких от Москвы городах, как Ростов и Ярославль, подобная расцветка инициалов не была принята. Это означает, что Воскресенское Евангелие, вероятно, изготовлено в Москве или, если быть осторожным в более точных определениях, связано с московской школой книжной орнаментики.

Для исследования сложной истории неовизантийской орнаментики в русских рукописных книгах рубежа XIV—XV вв. особое значение имеет Евангелие Кошки (ГБЛ, ф. 304, М. 8654). Название этого памятника связано с именем видного московского боярина Федора Андреевича Кошки, которому приписывается заслуга его создания⁵². Поскольку, однако, в надписи на драгоценном окладном переплете книги её заказчик назван только по имени, без прозвища, а в Москве в это время проживало по меньшей мере два боярина Федора Андреевича — Кошка и Свибл, трудно настаивать на преимуществе одного в ущерб другому⁵³. Используя поэтому привычное название рукописи — Евангелие Кошки, мы отнюдь не склоняемся в пользу традиционного определения, а лишь стремимся избежать еще одного названия, которое может оказаться в будущем не менее условным и еще более спорным.

В надписи, вырезанной на окладе Евангелия Кошки⁵⁴, сообщается, что оно украшено этим окладом в 6800 (1392) г. Но дата не внушает дове-

⁵² В. К. Трутовский. Федор Кошка. — Сб. статей, посвященных Л. М. Савелову. М., 1915, стр. 290—299.

⁵³ Выдающийся знаток истории старых русских аристократических родов С. Б. Веселовский не исключал вероятности того, что рукопись была заказана Федором Андреевичем Свиблом (С. Б. Веселовский. Исследования по истории класса служилых землевладельцев. М., 1969, стр. 147, прим. 24; см. стр. 401).

⁵⁴ О Евангелии Кошки имеется обширная литература, большая часть которой посвящена его окладному переплету. См.: Леонид, архим. Славянские рукописи, храня-

рия, поскольку существуют еще несколько русских рукописей, также датированных 6800 (1392) г., но в действительности написанных, видимо, в разные годы XIV и XV вв. Причины столь странного явления, на которое обратил внимание известный славист А. И. Яцимирский⁵⁵, до сих пор не выяснены. Нельзя принять для уточнения даты оклада и указанный в той же надписи 31 индикт, ибо индикт — счет времени по пятнадцатилетним циклам. Остается, следовательно, учесть только то, что оклад сделан при митрополите Киприане, занимавшем русскую кафедру с 1390 по 1407 г.

Подобно Воскресенскому Евангелию, Евангелие Кошки подверглось переделке. В своем первоначальном виде оно представляло искусно написанную книгу, украшенную, однако, ничем не примечательными кинноварными инициалами. Через некоторое время все эти инициалы, а также две заставки рукописи были счищены или забелены, подготовленные таким образом пустые места загрунтованы и на этих местах написаны новые композиции⁵⁶. Возможно, к моменту реставрации книги и было приурочено изготовление ее драгоценного оклада, на котором выгравировали имя его заказчика.

Инициалы Евангелия Кошки представляют собой совсем необычное явление как в русской и южнославянской, так и в византийской книжной культуре (рис. 8). Они скомбинированы либо из «рогов изобилия», либо из толстых растительных побегов, либо из этих побегов и изображений животных, либо, наконец, только из фигурок животных (дельфин, дракон, сокол, змея). Все композиции выполнены рукою опытного мастера. Линии гибкие и упругие, формы насыщены внутренней силой, фигурки живых существ лишены всякой отвлеченности и выглядят, как прямые соответствия подлинным земным и морским тварям. Но при всей своей наблюдательности автор рисунков далек от примитивного следования природе и ее созданиям: он формирует собственный художественный мир; каждая зарисовка проникнута духом яркой фантастики, в ней занима-

щиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры. — ЧОИДР, 1880, кн. 4, стр. 19—21 (под № 4); «Собрание изображений окладов на русских богословных книгах XII—XVIII столетий». Собрал и приготовил к изданию Павел Симоны. Вып. первый, I. Древнейшие церковные оклады XII—XIV столетий. Изд. ОЛДП, СХХVII. [СПб.], 1910, стр. 5—6, табл. II (2), III (2—4); Ю. Олсуфьев. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры. Издание Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Сергиев, 1921, стр. 10—11; В. А. Никольский. Древнерусское декоративное искусство. Пг., 1923, стр. 36—39, рис. 2; Ю. А. Олсуфьев. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века). Сергиев, 1926, стр. VII, XI, XXI—XXII, 149—155, табл. I, VIII; Б. А. Рыбаков. Ремесло Древней Руси. [М.], 1948, стр. 628, рис. 136; А. Н. Свириин. Древнерусская миниатюра, стр. 9, 68—69; В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 71—75, табл. 61—65; С. А. Клепиков. Из истории русского художественного переплета. — Сб. «Книга. Исследования и материалы», I. М., 1959, стр. 104—105, рис. 2; М. М. Постникова-Лосева и Ф. Я. Мишуков. Изделия из драгоценных металлов. — «Русское декоративное искусство», т. 1. М., 1962, стр. 349, рис. 240; М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. — Сб. «Древнерусское искусство XV—начала XVI веков». М., 1963, стр. 149, 152—154; Б. А. Рыбаков. Русские датированные надписи XI—XIV веков. М., 1964, стр. 47—48 (под № 55), табл. XLIII (рис. 1, 2); А. Н. Свириин. Искусство книги Древней Руси, стр. 30, 31, 88—89, илл. на стр. 212 и 213; Т. В. Николаева. Древнерусская мелкая пластика XI—XVI веков. М., 1968, стр. 21—22, рис. 51; Т. Б. Улова. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой трети XV века, стр. 225—226, рис. 84, 92.

⁵⁵ А. И. Яцимирский. Григорий Цамблак. Очерк его жизни, административной и книжной деятельности. СПб., 1904, стр. 117 (см. также полный критический обзор славянских памятников с датами, не имеющими десятков и единиц, на стр. 117—120).

⁵⁶ Факт изменения первоначального художественного замысла Евангелия Кошки впервые был отмечен Т. Н. Протасьевой. См. М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века, стр. 153, прим. 26.

тельно сочетаются животные и растительные мотивы. Средством художественного претворения окружающего его мира служит и чисто живописная отделка инициалов. Здесь преобладают густые, насыщенные тона: темно-зеленый, коричневый, синий, интенсивно-желтый и красный. Контуры проведены толстыми золотыми линиями, невольно вызывающими воспоминание о золотых перегородках прославленных византийских эмалей. Это впечатление еще больше усиливается благодаря некоторой жесткости, чеканной строгости и точности рисунков.

Инициалы Евангелия Кошки не находят прямых аналогий в современных ему славянских рукописных книгах, за исключением нескольких русских манускриптов, связанных с ним общностью происхождения и выполненных в ближайшие годы после создания этой рукописи. Гораздо больше типологических соответствий мы находим в греческой книжной декорации. Но и здесь, несмотря на пристрастие византийских художников к зооморфным мотивам, нет ни одного памятника, в котором была бы развернута столь же широкая галерея образов живых существ. Несколько близких композиций мы находим лишь в литургическом свитке из библиотеки монастыря Иоанна Богослова на острове Патмосе (cod. 2) ⁵⁷. Свиток точно датируется 1429 г., и его создание приходится на эпоху заката византийского искусства, испытавшего в это время сильнейшее воздействие художественной культуры Запада ⁵⁸. Свиток дает косвенное указание на то, что в оформлении Евангелия Кошки, вероятно, принимал участие византийский мастер, ознакомившийся где-то с образцами итальянского рукописного орнамента. Есть основания полагать, что Евангелие Кошки получило вторичную отделку в мастерской Феофана Грека, чье пребывание в Москве засвидетельствовано летописями под 1395, 1399 и 1405 гг. ⁵⁹ Творческая биография Феофана, несомненно, была насыщена встречами с людьми и памятниками искусства самого различного происхождения. До приезда на Русь он работал, в частности, в принадлежавших генуэзцам Галате и Кафе, где в условиях тесного творческого общения греческих и итальянских мастеров книги и мог сложиться тот синкретический художественный стиль, с которым мы сталкиваемся в инициалах Евангелия Кошки ⁶⁰. В этом искусстве немало позаимствовано также из старых византийских образцов, претворенных, однако, в совсем новое целое. «Рога изобилия», ветвистые побеги и фигурки животных получили здесь совсем новую трактовку, сделавшись из побочных и скромных украшений ведущими мотивами в сотнях инициалов, приближающихся по своей картинности и тщательности отделки к сюжетным миниатюрам.

Известный русский агиограф Елифаний Премудрый, находившийся в дружеских отношениях с Феофаном Греком, около 1415 г., уже после смерти художника, написал краткие воспоминания о нем, в которых говорилось, что Феофан был «книги изограф нарочитый» и что московские иконописцы наперебой стремились получить от Феофана некий рисунок Софии Константинопольской, чтобы сделать копии с него для своих рукописей. Это известие, как и весь текст воспоминаний Елифания ⁶¹, обладает чрезвычайной ценностью. Независимо от того, является декорация Евангелия Кошки произведением одного из учеников греческого мастера (как считает В. Н. Лазарев) или его собственноручной работой (как предполагаю я), можно утверждать, что эта рукопись не осталась незамеченной и

⁵⁷ G. Jacopi. Le miniature dei codici di Patmo. — «Clara Rodos», vol. VI—VII, parte III. Ed. Istituto storico-archeologica di Rodi, 1932—1933, fig. 149—152.

⁵⁸ Ср. В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 80, прим. 1.

⁵⁹ Там же, стр. 10—11.

⁶⁰ Там же, стр. 72—74.

⁶¹ См. там же, стр. 113—114.

что ее листали, запоминая виденное, многие московские живописцы, интересовавшиеся новинками в области оформления рукописной книги. Что так оно и было в действительности, прекрасно доказывается целой группой московских рукописей, возникших в ближайшие годы после вторичной отделки Евангелия Кошки.

Самые известные русские рукописи начала XV в. — это Евангелие Хитрово (ГБЛ, ф. 304, М. 8657)⁶² и Евангелие из Успенского собора Московского Кремля (Оружейная палата, № 11056)⁶³. Оба Евангелия украшены лицевыми изображениями, но их миниатюры воплощают совсем иные художественные вкусы, чем иллюстрации Киевской Псалтири. Гораздо больше соответствий с рукописью 1397 г. наблюдается в заставках, которыми изобилуют Евангелия. За исключением одной заставки из Евангелия Хитрово, воспроизводящей образец балканского стиля, четыре других заставки этой рукописи и семь заставок Евангелия из Успенского собора выполнены в неовизантийском стиле (рис. 9—10). Качество работы чрезвычайно высокое. В течение десяти-пятнадцати лет, протекших с момента изготовления Киевской Псалтири, живописцы, подвизавшиеся в области художественного оформления рукописей, сумели полностью овладеть как техникой, так и всеми видовыми формами новой орнаментики. Они безошибочно комбинируют сложные чередования больших и малых медальонов, ромбов, крестов и прямоугольников, искусно заполняют свободные пространства стилизованными розами, листьями и ветвистыми побегами, мастерски накладывают золото, тщательно выписывают кистью детали, добываясь такой фактуры и сочности живописной поверхности, что она своими блеском и переливами нежных тонов невольно вызывает в памяти прославленные византийские эмали. Инициалы в Евангелиях Хитрово и Успенского собора отчетливо обнаруживают черты

⁶² Евангелие Хитрово, в отличие от многих других богослужебных рукописных книг, интенсивно изучалось не столько специалистами по новозаветной литературе, палеографами и лингвистами, сколько, в силу его художественной ценности, историками искусства. См.: *Леонид*, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, стр. 17—19 (под № 3); *Ю. Олсуфьев*. Описание лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, стр. 16—24 (под № 10/3); *И. Грабарь*. Андрей Рублев. Очерк творчества художника по данным реставрационных работ 1918—1925 гг. — Сб. «Вопросы реставрации», I. М., 1926, стр. 103—104, 110; *D. Ainalov*. Trois manuscrits du XIV^e siècle à l'exposition de l'ancienne Laure de la Trinité à Sergiev. — «L'art byzantin chez les slaves», II. Paris, 1932, p. 244—249, pl. XXXV, XXXVII, fig. 76—78; *А. Н. Свириин*. Древнерусская миниатюра, стр. 65—68; *М. В. Алпатов*. Андрей Рублев. М., 1959, стр. 13—14, рис. 13—15; *В. Н. Лазарев*. Феофан Грек и его школа, стр. 75—82, табл. 66—83; *Ж. А. Лебедева*. Andrej Rubl'ijow und seine Zeitgenossen. Dresden, 1962, S. 66—68, Abb. 41—42; *Н. Демина*. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963, стр. 25—28, рис. на стр. 11—13 и 17; *М. М. Постникова-Лосева* и *Т. Н. Протасьева*. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века, стр. 136, 138—143, 147—148, 154; *А. Н. Свириин*. Искусство книги Древней Руси, стр. 89—91, рис. на стр. 214—217; *А. Н. Грабарь*. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека. — ТОДРЛ, XXII. М.—Л., 1966, стр. 86—90; *М. В. Алпатов*. Этюды по истории русского искусства, т. I. М., 1967, стр. 113—114 (о миниатюре, изображающей ангела, в статье «Классическая основа искусства Рублева», впервые напечатанной в 1958 г.); *Н. Н. Третьяков*. К вопросу об изображении природы в произведениях Андрея Рублева. — «Андрей Рублев и его эпоха». Сборник статей под ред. М. В. Алпатов. М., 1971, стр. 191—193, рис. 76, 77, 79 и 80; *Т. Б. Ухова*. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 226—229, рис. 81 и 83; *М. Алпатов*. Андрей Рублев. М., 1972, стр. 38—42, 164 и рис. 13—19.

⁶³ Об этом Евангелии имеется специальная работа: *М. М. Постникова-Лосева* и *Т. Н. Протасьева*. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века. См. также: *В. Н. Лазарев*. Феофан Грек и его школа, стр. 83, табл. 84; *А. Н. Грабарь*. Несколько заметок об искусстве Феофана Грека, стр. 86—90; *Т. Ухова*, *Л. Писарская*. Лицевая рукопись Успенского собора. Евангелие начала XV века из Успенского собора Московского Кремля. Л., [1969]; *Т. Б. Ухова*. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 229—230, рис. 82, 85.

общности с инициалами Евангелия Кошки. В отличие от инициалов Киевской Псалтири, они неизмеримо богаче по рисунку, тоньше по исполнению, свежее по колориту (рис. 11—12).

Не ограничиваясь только стилизованными растительными мотивами, художники широко используют фигурки птиц и животных. Вследствие этой любви к изображению живых существ очень многие инициалы превращаются как бы в миниатюрные картинки, причем нередко с ярко выраженной сюжетной канвой. Вкус и мера контролируют, однако, полет фантазии, и в целом архитектоника рукописного листа, соотношение текста с полями и строки с инициалом всегда выдержаны в спокойных и приятных глазу пропорциях.

Ни Евангелие Хитрово, ни Евангелие из Успенского собора не имеют послесловий писца с указанием времени и места их изготовления. Исследователи единодушны, однако, в мнении, что обе рукописи выполнены в Москве: Евангелие Хитрово около 1408 г., а Евангелие из Успенского собора — в 10-х годах XV в. ⁶⁴ Миниатюры Евангелия Хитрово приписываются даже (и не без оснований) Андрею Рублеву либо художнику из мастерской, где работал великий живописец ⁶⁵. Заказчики рукописей неизвестны, но очевидно, что это были лица, занимавшие исключительно высокое положение в московском обществе начала XV в. Евангелие Хитрово поступило в Государственную библиотеку СССР имени В. И. Ленина из рукописного собрания Троице-Сергиевой лавры, но, согласно имеющейся вкладной записи, оно было пожаловано монастырю боярином Богданом Матвеевичем Хитрово ⁶⁶, который в свою очередь получил драгоценную книгу от царя Феодора Алексеевича (1676—1682). На этом обрываются исторические сведения о манускрипте.

Другое Евангелие не менее загадочно. Позднейшее предание называло его вкладом московского боярина Бориса Ивановича Морозова (1590—1669), но эти сведения не находят подтверждения в источниках. Евангелие хранилось в ризнице Успенского собора Московского Кремля уже тогда, когда его предполагавшийся даритель находился еще в младенческом возрасте и, следовательно, никак не мог сделать подобный вклад: рукопись упоминается в описях Успенского собора начала XVII в. и затем в 1627, 1638 и 1701 гг. ⁶⁷ Учитывая былую принадлежность Евангелия Хитрово царской фамилии, а Евангелия из Успенского собора — кафедральной церкви московской митрополии, естественнее всего сделать вывод, что первая рукопись была изготовлена некогда по заказу московского великого князя Василия Дмитриевича (1389—1425), а вторая — по заказу московских митрополитов Киприана (1390—1407) либо Фотия (1410—1431).

Эта гипотеза, предложенная сравнительно недавно М. М. Постниковой-Лосевой и Т. Н. Протасьевой ⁶⁸, кажется нам единственно правильной. Массивный золотой оклад с жемчугами и самоцветами на Евангелии из Успенского собора обнаруживает черты сходства с окладом, исполненным около 1415 г. по приказанию Фотия, для иконы Богоматери Владимирской, хранившейся в том же соборе, откуда происходит Евангелие,

⁶⁴ Я имею в виду результаты современного состояния изучения этих памятников.

⁶⁵ Особую оценку дает рукописи В. Н. Лазарев, отрицающий связь Евангелия Хитрово с искусством Рублева и мастеров его круга и считающий, что рукопись отмечена влиянием искусства Феофана и выполнена, вероятно, одним из его русских учеников (В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 82).

⁶⁶ См. о нем: В. Никольский. Боярин Хитрово (из истории древнерусского собирательства) — «Среди коллекционеров», 1922, № 10, ноябрь, стр. 20—21.

⁶⁷ РИБ, т. III. СПб., 1876, стб. 339, 473, 509 и 692—693.

⁶⁸ М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века, стр. 143, 171—172.

и это обстоятельство лишний раз свидетельствует в пользу общего источника происхождения рукописи и оклада ⁶⁹.

Евангелие Хитрово и Евангелие из Успенского собора Московского Кремля уже в полной мере характеризуют отношение русских художников к неовизантийскому стилю книжной декорации и степень видоизменения ими этого стиля. Излюбленный византийцами и повторяющийся в южнославянских рукописях середины XIV в. тип квадратной заставки уступает здесь место заставке *продолговатой* формы, растянутой в ширину листа. Размеры заставок чрезвычайно укрупняются в соответствии с размерами самих рукописей, намного превосходящих в этом отношении миниатюрные кодексы константинопольских мастерских, а также и южнославянские манускрипты. Обрамляющая заставку рамочка последовательно утолщается, вследствие чего геометрическая форма заставки воспринимается особенно четко. Неизменные в греческих и южнославянских заставках украшения их углов растительными мотивами в виде цветов, листьев или даже целых древесных побегов на вынесенных в стороны продолжениях нижней линии исчезают совсем, как в Евангелии Хитрово, или сокращаются, принимая несколько упрощенный рисунок, как в Евангелии из Успенского собора. Характерная особенность старовизантийской заставки, повторенная также в Евангелиях патриарха Саввы, царя Иоанна-Александра и в некоторых других сербских и болгарских книгах, — сочетание декоративного поля заставки с расположенной в ее середине изящной миниатюрой ⁷⁰ — в русских рукописях не находит себе места. Полуфигурный деисус в заставке Киевской Псалтири является единственным примером подобной композиции, после чего она бесследно исчезает. Вырез в середине заставки, однако, остается, но теряет сложную конфигурацию и заполняется исключительно текстами-заголовками. Круги, ромбы и другие геометрические фигуры и заполняющие их стилизованные изображения цветов и листьев становятся крупнее, чем в греческих заставках, а соединяющие их побеги и ленты — более массивными.

Это прогрессирующее увеличение составных частей старовизантийской заставки достигает кульминации в Евангелии из Климентьевской церкви Сергиева Посада (ГБЛ, ф. 304, М. 8656; рис. 13) ⁷¹, одна из двух заставок которого является точным повторением заставки Псалтири 1397 г., и особенно в Евангелии из Спасо-Андроникова монастыря (ГИМ, Епарх. 436) ⁷², где большая заставка (рис. 14) представляет собой не что иное,

⁶⁹ Я не исключаю, однако, возможности написания Евангелия из Успенского собора еще до приезда Фотия в Москву (1410 г.), примерно в одно время с изготовлением Евангелия Хитрово. Рукопись могла быть выполнена еще при митрополите Киприане, а Фотий лишь украсил ее золотым окладом.

⁷⁰ Ср.: P. Buberl. Die Miniaturenhandschriften den Nationalbibliothek in Athen. Wien, 1917, Taf. XXIII (58, 60), XXIV (62, 63); A. Delatte. Les manuscrits à miniatures et à ornements des Bibliothèques d'Athènes. Liège—Paris, 1926 («Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», fasc. XXIV), pl. V; V. Lazarev. Storia della pittura bizantina. Torino, 1967, fig. 226, 244, 255—258, 264.

⁷¹ См. о нем: А[рсений], [иеромонах]. Село Клементьево, ныне часть Сергиевского Посада, составляющая один из его приходов. — ЧОИДР, 1887, кн. 2, отдел «Смесь», стр. 37—39; Т. Б. Улова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской Духовной академии. — «Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина», вып. 22. М., 1960, стр. 150. Частью этой рукописи является также отрывок из собрания В. М. Ундольского (ГБЛ, ф. 310, Унд., № 1045).

⁷² В. Перетц. Рукописи Московской Епархиальной библиотеки. — «Библиографическая летопись», II. [Пг.], 1917, раздел III, стр. 88 (под № 4); В. Н. Лазарев. Феофан Грек и его школа, стр. 83, табл. 85—87; М. М. Постникова-Лосева и Т. Н. Протасьева. Лицевое евангелие Успенского собора как памятник древнерусского искусства первой трети XV века, стр. 148—149, 151—152; М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюгина, В. С. Голыщенко. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи, стр. 209; Т. Б. Улова. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 230—231.

как увеличенное воспроизведение части одной из заставок Евангелия Успенского собора.

Замечательные образцы заставок русского варианта неовизантийского стиля орнамента имеются еще в целом ряде манускриптов начала XV в. Таковы пергаменные лицевые Евангелия из Чудова монастыря в Московском Кремле (ГИМ, Чуд. 3)⁷³, из ризницы Троице-Сергиевой лавры (ГБЛ, ф. 304, М. 8655; рис. 15)⁷⁴, а также из бывшего рукописного собрания Успенского собора Московского Кремля (ГИМ, Усп. 2-п, рис. 16)⁷⁵. Но особенно заслуживают внимания три рукописи, идущие из Кирилло-Белозерского монастыря: Евангелие 1416—1417 гг. (ГРМ, БК, инв. № 3268)⁷⁶ и недатированные Евангелие и Апостол (ГРМ, Др. гр. 9 и 20)⁷⁷.

Все они щедро украшены заставками и крупными инициалами (рис. 17), а Апостол еще и великолепными иллюстрациями — изображениями апостолов Луки, Иакова, Петра, Иоанна, Иуды и Павла.

Апостол — выдающийся памятник. Обилие орнаментации невольно поражает, когда знакомишься с этой рукописью в подлиннике: она украшена 46 заставками неовизантийского стиля, причем их форма, рисунок

⁷³ Эта малоизвестная рукопись украшена лишь одной заставкой неовизантийского стиля, в настоящее время сильно осыпаншейся. В рукописи, однако, оставлены пустые места еще для трех заставок. См.: *М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко*. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи, стр. 217—218.

⁷⁴ См. о нем: *Леонид*, архим. Славянские рукописи, хранящиеся в ризнице Свято-Троицкой Сергиевой лавры, под № 5; *Ю. Олсуфьев*. Опись лицевых изображений и орнамента книг ризницы Троице-Сергиевой лавры, стр. 13—15; *его же*. Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры (до XVIII века), стр. 158—162 (об окладе), табл. X; *М. Alpatoff*. Die frühmoskauer Reliefplastik. Beschlag der Ikone der Gottesmutter von Wladimir und eine Evangeliumdecke des Sergiew Troitzky-Klösters. — «*Beiweder*», № 51/52, 1926, S. 249—254, Abb. 15. В заставках этой рукописи используются мотивы неовизантийского и балканского стиля, а в инициалах — тератологического и неовизантийско-балканского. Эти смешанные формы находят себе такую принципиальную аналогию, как тверское Евангелие 1417 г. (Областной краеведческий музей в Калинин, инв. № 1893). 10-ми годами XV в. и следует датировать Евангелие ГБЛ, ф. 304, М. 8655.

⁷⁵ См.: *Г. И. Истомина*. Опись книг библиотеки московского Успенского собора. ЧОИДР, 1895, кн. 3, отд. II, стр. 4 (под № 2); *Г. И. Истомина и М. Н. Сперанский*. Описание рукописей Успенского кремлевского собора (ГИМ, инв. № 80370). — «Исследования по лингвистическому источниковедению». М., 1963, стр. 92 (под № 2/1097); *М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко*. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи, стр. 217.

⁷⁶ Это Евангелие оковано серебряным вызолоченным окладом 1448 г., описанным во многих обзорных и специальных работах; см., в частности: *К. В. Корнилович*. Об окладе «Христофора Евангелия». — Сб. «Древнерусское искусство XV—начала XVI веков». М., 1963, стр. 173—183. Ср. также: *Варлаам*, архим. Описание историко-археологических древностей и редких вещей, находящихся в Кирилло-Белозерском монастыре. — ЧОИДР, 1859, кн. 3, отд. III, стр. 27—29, прим. 76 на стр. 92; *А. Е. Викторов*. Описи рукописных собраний в книгохранилищах Северной России. СПб., 1890, стр. 138 (под № 5); *Н. К. Никольский*. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), т. I, вып. 1. СПб., 1897, стр. 105, прим. 1; *А. И. Успенский*. Очерки по истории русского искусства, т. 1. Русская живопись до XV века включительно, табл. LXXXIX между стр. 366 и 367 (здесь воспроизведены в прорисях заставка и девять инициалов); *Т. В. Николаева*. Произведения русского прикладного искусства с надписями XV—первой четверти XVI в. М., 1971, стр. 77, табл. 46.

⁷⁷ См. о них: *Варлаам*, архим. Обзорение рукописей собственной библиотеки преподобного Кирилла Белозерского. — ЧОИДР, 1860, кн. 2, отд. III, стр. 9—10 (под № 4) и 10—11 (под № 5); *А. Е. Викторов*. Описи рукописных собраний в книгохранилищах Северной России, стр. 139—140, под № 6 (о Евангелии); *А. И. Успенский*. Очерки по истории русского искусства, т. 1. Русская живопись до XV века включительно, табл. XCIX (воспроизведены две заставки и четыре инициала из Евангелия), CIX (воспроизведены четыре заставки и четыре инициала из Апостола); *Т. В. Улова*. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 234—237, рис. 86—91.

и отделка варьируются с редкой изобретательностью и вкусом (рис. 18). Не подлежит сомнению, что украшение Апостола производилось в художественной мастерской, где неовизантийский орнамент был уже привычной декоративной формой. Художник щеголяет своим мастерством, неистощимой выдумкой. Он уже не ограничивается набором готовых образцов, заимствуя их из предыдущих рукописей, а комбинирует все новые и новые формы. Его фантазию не сковывают никакие трудности, и в любом украшении этой рукописи он достигает редкостного совершенства.

Монастырская традиция приписывала оба Евангелия и Апостол ученику преподобного Кирилла, третьему игумену Кирилло-Белозерского монастыря Христофору (он умер в 1436 г.). Христофор славился как искусный писец. К сожалению, проверить это предание трудно, так как ни одна из рукописей не имеет его подписи. Условно с именем Христофора можно связать Евангелие 1416—1417 гг. Но второе Евангелие и Апостол, написанные, несомненно, в одно время и по одному заказу, отличаются по манере письма и типу орнаментации от Евангелия 1416—1417 гг.

Поразительное богатство оформления, обилие многоцветных заставок, большие инициалы и замечательные миниатюры Апостола вообще не вяжутся с нашими представлениями о монастырском книгописании в Северо-Восточной Руси. В русских монастырях до XV в. не существовало специальных книжных рисовальщиков и художников-миниатюристов. Возможно поэтому, что второе Евангелие и Апостол были выполнены в Москве и лишь отсюда попали в монастырь. Даже если не отрицать кирилловского происхождения рукописей, это не означает, конечно, что мы имеем дело с произведениями особой кирилловской художественной школы. Кирилло-Белозерский монастырь был основан выходцем из Москвы — представителем знатного московского рода, большая часть жизни которого прошла в кругу видных церковных и государственных деятелей Московского великого княжества. Некоторое время преподобный Кирилл был игуменом московского Симонова монастыря, занимавшего исключительно высокое положение среди других русских монастырей конца XIV—начала XV в. Здесь жили многие греческие и русские художники⁷⁸. Когда около 1397 г. Кирилл покинул Москву и поселился на Севере, в новооснованной обители он воспроизвел формы иноческой жизни знаменитого московского монастыря⁷⁹. И первые иноки пришли сюда вместе с Кириллом тоже из Москвы. Очень вероятно, что именно москвичами были те образованные кирилловские монахи, которые переписывали и украшали местные книги в начале XV в. Вот почему писец Христофор и украсившие приписываемые ему рукописи художники по существу представляются нам деятелями московской письменности и культуры.

Созданные ими книги неотделимы от общей группы московских рукописей начала XV столетия⁸⁰.

Русские книги раннего XV в. поражают не только изобилием своих заставок, но и чрезвычайным богатством имеющихся в них инициалов.

⁷⁸ См.: В. И. Антонова. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам. — ТОДРЛ, XIV. М.—Л., 1958, стр. 569—572; Г. И. Вадворнов. Книгописание и художественное оформление рукописей в московских и подмосковных монастырях до конца первой трети XV в. — ТОДРЛ, XXII. М.—Л., 1966, стр. 139—141; Б. Н. Флоря. Московский иконописец середины XV в. Митрофан по данным письменных источников. — «Культура Древней Руси». Сб. статей в честь 40-летия научной деятельности Н. Н. Воронина. М., 1966, стр. 278—280.

⁷⁹ Н. К. Никольский. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), т. I, вып. 1, стр. 11—18.

⁸⁰ В Кирилло-Белозерском монастыре написана еще одна рукопись, где мы также находим заставку неовизантийского стиля. Это Псалтирь 1424 г., известная, однако, не заставкой, а рисунком на выходном листе с названием «церковь сборная святых апо-

Инициал как самодовлеющая художественная форма не типичен для византийской рукописной книги. В системе оформления греческого кодекса ему отводится сравнительно скромная роль. Даже в эпоху наивысшего расцвета книжного искусства в Византии, в X—XII вв., греческие писцы и художники использовали инициал весьма умеренно. Раскрашенные инициалы помещались только на заглавных листах и в начале наиболее значительных отрывков текста. Их нередко монтировали, особенно в рукописях, выходящих из царских мастерских, в виде мельчайших фигурок святых или портретов членов императорской фамилии⁸¹. Стереотипными же были киноварный инициал без фигурок и без подкрашивания, а чаще всего просто увеличенная заглавная буква, хорошо гармонирующая с минускульным письмом. В славянских рукописях человеческие фигурки отсутствуют, а прочие инициалы неовизантийского стиля только схемой своих конструкций напоминают греческие образцы. Они сделались больше, толще, массивней, а главное — это почти всегда раскрашенные инициалы. Их расцветка вызывающе яркая, рисунок дополнительно пройден белыми или желтоватыми линиями и точками, контуры щедро позолочены.

Собственно неовизантийские инициалы без особой заботы о стилистической цельности свободно перемежаются инициалами балканского стиля, развивавшегося параллельно с неовизантийским, или инициалами, которые обнаруживают западноевропейские, вероятно итальянские, источники.

На Руси в начале XV в. особенно интенсивно развивалось искусство киноварного инициала. Выполнение большой рисованной заглавной буквы традиционной красной краской не требовало от писца, совмещавшего обычно в своем лице также и художника-рисовальщика, навыков работы с палитрой, достигавшихся, конечно, лишь путем специального обучения в живописных мастерских. Киноварный инициал был такой же общедоступной формой украшения книги, как хороший, каллиграфически поставленный почерк или умение красиво соотнести столбцы текста с полями рукописи. Профессиональные писцы постоянно совершенствовались поэтому в рисовании сложных инициалов, избегая необходимости обращаться за поддержкой для достойного оформления своих рукописей к мастеру-живописцу.

Излюбленным видом инициала среди русских писцов начала XV в. стал киноварный инициал, состоящий из тонкого стержня с утолщениями в виде точек и различных ответвлений от этого стержня в виде побегов и росчерков. Хотя подобные инициалы часто можно наблюдать в южнославянских рукописных книгах, они отнюдь не были изобретены сербскими

столь» (ГРМ, Др. гр. 17). И эта рукопись, подобно двум Евангелиям и «Апостолу» в Русском музее (БК, инв. № 3268, Др. гр. 9 и 20), также приписывается Христофору. См. о ней: *Варлаам*, архим. Обзорение рукописей собственной библиотеки преподобного Кирилла Белозерского, стр. 11—13 (под. № VI); *А. Е. Викторов*. Описи рукописных собраний в книгохранилищах Северной России, стр. 140, под. № 7; *А. И. Успенский*. Очерки по истории русского искусства, т. I. Русская живопись до XV века включительно, табл. XCII и XCVIII; *А. I. Nekrasov*. Les frontispices architectureaux dans les manuscrits russes avant l'époque de L'imprimerie, p. 270—276, fig. 91; *Т. Б. Ухова*. Орнамент неовизантийского стиля в московских рукописях конца XIV—первой четверти XV века, стр. 234—235.

⁸¹ *C. Franc-Sgourdeou*. Les initiales historiées dans les manuscrits byzantins aux XI^e—XII^e siècles. — «Byzantinoslavica», 1967, № 2, p. 336—351. См. также характерные примеры: *М. V. Alpatov*. Un nuovo monumento di miniatura della scuola constantinopolitana. — «Studi bizantini», 2 (1927), p. 101—108; то же на русском языке: *М. Алпатов*. Царьградские миниатюры Апостола 1072 г. Университетской библиотеки в Москве. — «Труды секции искусствознания Института археологии и искусствознания РАИМК», II. М., 1928, стр. 108—112, табл. X (1—4); *В. Н. Лазарев*. Царьградская лицевая Псалтирь XI века. — ВВ, III, 1950, стр. 212—218, рис. 1—3, 5—9, 11 и 12; *idem*. Storia della pittura bizantina, fig. 213—217, 219—226, 234—237, 244.

или болгарскими писцами. Этот мотив был заимствован южными славянами из старых греческих манускриптов. Там он встречается уже в X—XI вв.⁸² и достигает весьма зрелых видовых форм в XII и XIII вв. (рис. 19)⁸³. Но если в течение XIV столетия подобные инициалы в греческих манускриптах почти выродились, в славянских книгах они, наоборот, нашли невиданно широкое использование. Хорошие ранние образцы их мы обнаруживаем, например, в сербской рукописи 1381 г., содержащей Слова Исаака Сирина (ГБЛ, ф. 304, № 172; рис. 20)⁸⁴, где они соединяются также с небольшими и непритязательно исполненными двумя заставками балканского и неовизантийского стиля. Но подлинная художественная история этих инициалов связана все-таки не с южнославянскими, а с русскими книгами, что очень хорошо согласовывалось с местным пристрастием к узорочью как неперемому элементу всякого произведения искусства.

Лучшие русские книги, украшенные киноварными инициалами неовизантийско-балканского стиля, датируются 10-ми годами XV в. Это прежде всего две рукописи из Кирилло-Белозерского монастыря: уже упоминавшееся нами Христофорово Евангелие и малоизвестный экземпляр Огласительных слов Феодора Студита 1417 г. (ГБЛ, ф. 178, Муз. 8460). Инициалы первой рукописи (рис. 21), разукрашенной с необычной для периферийных памятников роскошью, выполнены, впрочем, не киноварью, а золотом по киноварной основе, что, однако, не мешает рассматривать их в одном ряду с аналогичными рисунками второй книги (рис. 22), сделанными только красной краской, без применения золота, ибо стилистически это очень близкие произведения. Но инициалы Огласительных слов, неизвестный мастер которых не был скован условиями богатого заказа, каким, несомненно, является Христофорово Евангелие, выполнены в очень свободной, размашистой и даже небрежной манере. Это рисунки-наброски, в характере которых легко угадывается творческое отношение рисовальщика к своему ремеслу. Широкие округлые формы преобладающего в тексте рукописи инициала «О» заполнены массой мелких завитков, стилизованных побегов, утолщений, точек, кружочков и линий. Здесь лишний

⁸² См.: В. Н. Бенешевич. Памятники Синая археологические и палеографические, вып. II. 46 снимков из греческих синайских рукописей. СПб., 1912, табл. 43 (Стихирарь 999 г.); K. and S. Lake. Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200, I. Manuscripts at Jerusalem, Patmos and Athens. Boston, Mass., 1934, pl. 12 (Лествица 1079 г. в библиотеке греческого патриархата в Иерусалиме).

⁸³ См.: И. Помяловский. Две пергаменные литургийные *конτάκια*, принадлежащие имп. Обществу любителей древней письменности. СПб., 1884 (ПДП, LI). Новейшее описание одной из них см.: Е. Э. Гранстрем. Каталог греческих рукописей ленинградских хранилищ, вып. 4. Рукописи XII века. — ВВ, XXIII, 1963, стр. 203, № 424. См. также: K. and S. Lake. Dated Greek Minuscule Manuscripts to the Year 1200, V. Manuscripts in Paris, part II. Oxford, Berlin, Vienna and Jerusalem. Boston, Mass., 1936, pl. 361 (богословские трактаты 1182 г. в венской Национальной библиотеке, cod. theol. gr. 88), 365 (Феофилакт 1197 г. там же, cod. theol. gr. 19); *ibid.*, VIII. Manuscripts in Rome, part II. Boston, Mass., 1937, pl. 1568 (Лествица 1124 г. в Библиотеке Ватикана, cod. gr. 586).

⁸⁴ По определению Е. Ф. Карского, эта рукопись является «русским памятником, писанным сербским письмом и правописанием» (Е. Ф. Карский. Славянская кирилловская палеография, стр. 50). Вернее предполагать, что книга переписана сербским писцом в одном из русских монастырей, возможно, в Троице-Сергиевой лавре. См.: Иларион и Арсений, пером. Описание славянских рукописей библиотеки Свято-Троицкой Сергиевой лавры, ч. I. М., 1878, № 172; Леонид, архим. Рукописи сербского письма XIII—XVIII века, находящиеся в библиотеках Московской губернии. — ЧОИДР, 1891, кн. 2, отд. II, стр. 4 (под № 29); Н. В. Волков. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV веков и их указатель. Изд. ОЛДП, СХХIII. [СПб.], 1897, стр. 37 (предположение, что рукопись написана в Константинополе); Стари српски записи и натписи, књ I. Скупно их и средно Јб. Стојановић. Београд, 1902, стр. 49 (под № 153); Т. Б. Ухова. Каталог миниатюр, орнамента и гравюр собраний Троице-Сергиевой лавры и Московской Духовной академии, стр. 104 (под № 172).

раз убеждаешься, что в глазах русского мастера инициал был не только буквой — он обладал еще и самостоятельным художественным смыслом. Даже при отсутствии в рукописи лицевых изображений она, будучи украшена такими буквами-рисунками, вполне может рассматриваться как произведение искусства большой ценности. Прекрасные образцы крупных киноварных инициалов, знаменующие вершину этого стилистического течения в русской письменности, содержатся еще в одной книге — в Евангелии первой четверти (?) XV в. в Гос. Историческом музее (ГИМ, Муз. 364)⁸⁵. Оно украшено изображениями четырех евангелистов⁸⁶, но подлинной достопримечательностью кодекса являются не миниатюры, а чудесные рисунки инициалов: изящные, бесконечно разнообразные, прихотливо утонченные.

Число мастеров, прибегавших к неовизантийскому орнаменту для украшения рукописей, в середине XIV в. было очень небольшим. Постепенно этот орнамент становится все более популярным, и рукописи, декорированные неовизантийскими заставками и инициалами, встречаются все чаще и чаще. Но как на Балканах, так и на Руси эти заставки и инициалы последовательно используются на правах особого типа книжного орнамента, предназначенного для дорогих заказов, для украшения книг, поступающих в руки представителей верхушки феодального общества. Так как заказчики в силу их высокого положения проживали обычно в крупных городах — средоточиях политической, церковной и художественной жизни, — то, естественно, и рукописи интересующего нас стиля чаще всего оказываются памятниками развитой городской культуры, имевшей, в отличие от монастырской, свою специфику. Это, как правило, яркие, пышные, бьющие на эффект или, наоборот, чрезвычайно тонкие, изысканные произведения.

Ранние русские рукописи, украшенные заставками и инициалами неовизантийского стиля, подтверждают выводы, полученные нами при исследовании южнославянских памятников. И здесь главные манускрипты, несмотря на то, что большая часть их была обнаружена в монастырских библиотеках, связаны с крупнейшим культурным центром России рубежа XIV—XV вв. — с Москвой, а более точно — с митрополичьим и княжеским дворами. Митрополит Киприан и его ближайший помощник смоленский владыка Михаил, митрополит Фотий и, возможно, великий князь Василий Дмитриевич выступают в роли действительных и предполагаемых заказчиков роскошных рукописей, и судьба этих произведений удивительно напоминает в общих чертах судьбу южнославянских кодексов. Часть рукописей попадает как вклады в церковные и монастырские ризницы, а другая часть долгое время, как Евангелие Хитрово, хранится в личных сокровищницах, пока в свою очередь также не оказывается в надежных монастырских книгохранилищах.

Перейдем теперь к выяснению обстоятельств, при которых неовизантийская орнаментика появилась в русских рукописных книгах. Здесь, в отличие от первоначальных болгарских и сербских центров ее распространения, картина значительно сложнее. Как и на Балканах, в России рубежа XIV—XV вв. происходили постоянные контакты местных художников с греческими. Московская Русь находилась в стадии бурного политического развития. По мере того как слабела Византия и под натиском турок-сельджуков клонились к упадку Сербия и Болгария, русские

⁸⁵ Рукопись заключена в массивный медный оклад псевдовизантийского стиля с эмалью работы парижской ювелирной фирмы L. Bachelet конца XIX в. Подарена Историческому музею Е. Г. Шереметевой в 1890 г. См.: М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюгина, В. С. Гольщенко. Описание пергаментных рукописей Государственного Исторического музея, ч. 1. Русские рукописи, стр. 217.

⁸⁶ Ю. А. Лебедева безосновательно приписывает их школе Рублева (J. A. Lebedewa. Andrej Rublijow und seine Zeitgenossen, S. 71, Abb. 44).

княжества набирали силу и начинали играть все более значительную роль в государственных и церковных делах Ближнего Востока и Балканского полуострова. Церковные сношения с Константинополем и Афоном достигли небывалой интенсивности⁸⁷. В Москву ехали греческие монахи, епископы, митрополиты, а в византийскую столицу и афонские монастыри отправлялись многочисленные русские посольства и паломнические дружины. Дорога на берега Босфора и на Афон сделалась столь же оживленной, как и в XI—XII вв. Естественно, что наряду с послами, официальными представителями высшей церковной и государственной власти в этом потоке людей было немало писателей, живописцев, книжных писцов, зодчих и других профессиональных деятелей культуры. И если послы великого князя и московской митрополии везли в Царьград и монастыри Афона деньги, пушнину и подарки из драгоценных металлов, то стекавшиеся в Москву греки несли в свою очередь, кроме нередко упоминаемых в русских летописях церковных святынь и мощей мучеников, красивые иконы, разноцветное шитье, эмали, редкие краски, дорогое оружие, иллюстрированные рукописи и многое другое, что, как они очень хорошо понимали, могло быть с удовлетворением принято в далекой полуазиатской стране, стремившейся стать вровень с империей Палеологов.

При столь оживленных контактах византийцев с русскими совершенно естественно возникновение в русском изобразительном искусстве чисто греческих либо сильно византизирующих произведений. Стенные росписи и большие иконостасы Феофана Грека и Игнатия Грека, появление в Москве и ее ближайших окрестностях таких интересных памятников византийской иконописи, как «Пименовская богоматерь» или знаменитый Высоцкий чин, множество известных и оставшихся неизвестными художественных сокровищ греческого происхождения, которыми должны были окружить себя и свой двор митрополиты Киприан (1390—1407) и Фотий (1410—1431), — все это создавало богатейший фонд произведений греческого мастерства, внимательно изучавшихся русскими художниками. И более чем естественно, что в области рукописной книги происходил аналогичный процесс творческого обогащения традиционных русских декоративных форм мотивами, почерпнутыми из византийских рукописей либо выполнявшихся непосредственно греческими мастерами. Появление Киевской Псалтири 1397 г. — этой удивительной параллели к болгарскому Евангелию Иоанна-Александра 1356 г. — и вторичных инициалов Евангелия Кошки служит наиболее яркой иллюстрацией взаимодействия русской и греческой книжной культуры на рубеже XIV—XV вв.

Но, ставя вопрос о роли греческих живописцев в процессе сложения русского варианта неовизантийской книжной декорации, мы хотим указать и на чрезвычайные трудности, подстерегающие исследователя, который стремился бы отделить в этом процессе чисто греческую линию от южнославянской. Нередко это была единая волна культурного влияния, где тесно сплетались и византийские, и сербские, и болгарские воздействия. Они оформлялись и образовывали единую равнодействующую на почве интенсивной церковно-политической жизни и литературно-художественной общности в греко-славянских монастырях Константинополя и Афона⁸⁸.

⁸⁷ См. об этом: *Ф. Терновский*. Изучение византийской истории и ее тенденциозное приложение в Древней Руси, вып. II. Киев, 1876, стр. 13—20; *М. Н. Тихомиров*. Исторические связи России со славянскими странами и Византией. М., 1969, стр. 15—77 (статьи «Византия и Московская Русь», «Россия и Византия в XIV—XV столетиях», «Пути из России в Византию в XIV—XV вв.»).

⁸⁸ См. об этом: *А. И. Соболевский*. Южнославянское влияние на русскую письменность в XIV—XV веках. СПб., 1894; *М. Н. Тихомиров*. Исторические связи России со славянскими странами и Византией, стр. 133—146 (раздел «Южнославянские страны и Русь в XIV—XV вв.» из статьи «Исторические связи русского народа с южными сла-

Киевская Псалтирь отделена от Евангелия Иакова Серрского промежуток времени в 43 года; Евангелия Хитрово и Успенского собора Московского Кремля были написаны и украшены примерно через 50 лет после Евангелия Иоанна-Александра и Псалтири Томича. Это свидетельствует о вторичном характере русского варианта неовизантийского стиля орнамента, в отличие от южнославянского. Поскольку время распространения неовизантийского орнамента на Руси совпадает с периодом «второго южнославянского влияния» (хорошо изученного в области литературы, правописания и книжной графики), постольку есть основания считать, что немалую инициативу в насаждении нового декоративного стиля в оформлении русских рукописей проявили и южнославянские писцы, рисовальщики и художники⁸⁹.

Как передавались выработанные ими орнаментальные формы на русскую почву? Могли иметь место различные варианты сотрудничества. Когда славянские царства на Балканах подверглись завоеванию турками (в 1389 и 1393 гг.), десятки выдающихся деятелей сербского и болгарского просвещения, в том числе книжные писцы, художники, грамматик, переводчики и писатели, были вынуждены эмигрировать на Афон, в Италию, Молдавию и Валахию, на Украину, в Литву, на Русь. Направляясь в родственные восточнославянские страны, с которыми их связывали длительные дружественные отношения и где говорили и писали на понятном для них языке, они, естественно, везли захваченные при бегстве с родины книги, орудия письма, прорисы для икон, образцы декоративного оформления рукописей и книжных переплетов. Эмигрировали чаще всего люди творческого труда и опытные ремесленники, которые могли твердо рассчитывать на использование их знаний в русских городах, где они искали убежища. Длительное пребывание на митрополичьем престоле в Москве болгарина Киприана, личность которого была очень хорошо известна на Балканах и в славянских колониях Константинополя и Афона, способствовало сравнительно легкой акклиматизации беженцев при кафедре митрополита и в наиболее значительных московских и подмосковных монастырях. В содружестве с русскими собратьями писцы начинали переписывать новые книги, художники выполняли многочисленные заказы на оформление дорогих экземпляров Евангелий и Псалтирей. Несомненно при участии славянского художника, обучавшегося в греческих живописных мастерских, или грека, длительное время работавшего в славянской среде, выполнялись, например, иллюстрации Киевской Псалтири. Я полагаю также, что заезжему южнославянскому художнику было

вянами с древнейших времен до половины XVII в.»); *Д. С. Лизачев*. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России. М., 1958; *В. Мошин*. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. — ТОДРЛ, XIX. Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур. М.—Л., 1963, стр. 97—106; *И. Дуйчев*. Центры византийско-славянского общения и сотрудничества. — Там же, стр. 107—129; *Л. А. Дмитриев*. Роль и значение Киприана в истории древнерусской литературы (к русско-болгарским литературным связям XIV—XV вв.). — Там же, стр. 245—254; *Г. И. Вздорнов*. Роль славянских монастырских мастерских письма Константинополя и Афона в развитии книгописания и художественного оформления русских рукописей на рубеже XIV—XV вв. — ТОДРЛ, XXIII. Литературные связи древних славян. Л., 1968, стр. 171—198. Ср. также: *В. Н. Лазарев*. Русская средневековая живопись. М., 1970, стр. 234—278 (статья «Ковалевская роспись и проблема южнославянских связей в русской живописи XIV века»).

⁸⁹ Т. Б. Ухова последовательно игнорирует исторические условия образования неовизантийского орнамента на русской почве и всячески настаивает на самобытности его возникновения и развития. В ее работе наблюдаются также очевидные признаки смешения вопроса об исторических предпосылках образования этого декоративного стиля на Руси с вопросом о национальной специфике русского варианта неовизантийской книжной декорации. Поэтому заключительная часть ее статьи (стр. 237—244) изобилует крайне путаными суждениями и страдает от недостатка ясности, необходимой, конечно, для решения столь сложной искусствоведческой проблемы.

поручено сделать новые заставки в Евангелии из Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, интенсивные синие тона которых находят прямые аналогии в сербских и болгарских книгах. Но было бы серьезной методологической ошибкой думать, что новые художественные идеи исходили только от приезжих мастеров. Русские писцы и миниатюристы внимательно присматривались к произведениям декоративного искусства, создававшимся южными славянами, перенимали нравившиеся им основные мотивы, затем пробовали свои силы и с течением времени уже соперничали в мастерстве с лучшими художниками-эмигрантами. Подавляющее большинство неовизантийских инициалов и заставок в рассмотренных нами русских рукописных книгах начала XV столетия сделано, конечно, местными русскими живописцами и рисовальщиками.

При исследовании неовизантийского орнамента в славянских рукописных книгах неизбежно возникает еще один интересный вопрос: памятниками какой художественной эпохи являлись те греческие рукописи, декоративные элементы которых послужили образцами для украшений, выполнявшихся болгарскими, сербскими и русскими мастерами. Были это греческие манускрипты X—XII вв. или славянские художники предпочитали обращаться к изучению более поздних и даже современных им рукописей XIII и XIV столетий, где мы также находим чудесные образцы декоративного мастерства византийских рисовальщиков-орнаментаторов? И какую роль сыграли в этом процессе древние рукописи болгарского и русского происхождения, такие, как утраченные ныне памятники эпохи болгарского царя Бориса или их русские реплики типа Остромирова Евангелия, чьи заставки во многом перекликаются с роскошными заставками Евангелий Хитрово и Успенского собора Московского Кремля?

Не исключено, что создание ряда сербских рукописных книг середины и второй половины XIV в. протекало в условиях тесного сотрудничества славянских писцов с греческими художниками. Такую ситуацию уместно предположить, например, для Евангелия Иакова Серрского, ибо заставки этой сербской книги очень хорошо воспроизводят образцы не только XI в., но и заставки современных ей византийских рукописей. Русские мастера начала XV в. немало позаимствовали в свою очередь из такой оригинальной, не имеющей предшественниц рукописи, как Евангелие Кошки. Вероятно также частичное использование славянскими художниками памятников собственного национального художественного прошлого, но никаких убедительных данных, которые бы свидетельствовали о сложении неовизантийского орнамента на чисто славянской основе, я привести не могу. Наиболее ясно вырисовывается роль греческих образцов позднего X, XI и раннего XII столетий. Такие рукописи, как болгарское Евангелие 1356 г. и русская Псалтирь 1397 г., несомненно копируют линейные византийские оригиналы XI—XII вв. Они до такой степени точно воспроизводят иллюстрации прославленных греческих рукописей комниновской эпохи, что не остается никаких сомнений в чрезвычайно остром интересе, проявлявшемся в славянских странах к византийскому художественному наследию двухсотлетней или даже трехсотлетней давности.

Почему славянские художники XIV в., подвизавшиеся в области декоративного оформления рукописной книги, обратились в поисках новых выразительных средств к искусству не современной им византийской рукописной книги, а к произведениям более ранней эпохи? Потому, что XI—XII вв. были периодом расцвета греческой книжной декорации, когда все элементы книги как художественного целого достигли наиболее полного развития, недостижимого совершенства. Ни первое тысячелетие, ни XIII—XIV вв. не дали на византийской почве столь замечательных произведений книжного мастерства, как эпоха Дук и Комнинов, при которых сложился классический византийский стиль во всех областях ху-

дожественного творчества — в монументальной живописи, зодчестве, ювелирном деле, в книжной иллюстрации и орнаменте. В палеологовское время греческое книжное искусство заметно деградировало, а эпизодическое использование «роскошного» стиля после 1261 г. выдает явное желание византийских мастеров, как и почти современных им болгарских и сербских художников, подражать украшениям рукописей XI и XII вв.⁹⁰

Эта эпоха явилась не только классической, но и чрезвычайно плодотворной: многие тысячи великолепных созданий искусства наполнили в XI—XII вв. городские и монастырские храмы, их ризницы, парадные залы во дворцах василевсов и аристократии. Это было также время интенсивной экспансии греческой культуры. Ее образцы умело использовались византийской администрацией для пропаганды государственного величия империи и для приобщения других народов, особенно славянских, к культуре, непосредственно связанной с православной церковью, чей авторитет служил предметом постоянных забот светской и патриаршей власти. Нет поэтому ничего удивительного в том, что времена расцвета империи и ее искусства всегда были в глазах византийцев и народов, находившихся в сфере влияния греческой культуры, предметом всестороннего изучения и внимательного подражания. Болгары, сербы и русские проявили тонкий вкус, безошибочное чутье, обратившись к использованию художественного наследия одной из самых блестящих эпох во всей полуторатысячелетней истории Византийской империи.

⁹⁰ Такова примечательная группа раннепалеологовских рукописей с очень сложными красочными заставками (конец XIII — начало XIV в.), послужившая недавно предметом специальной публикации проф. Г. Бухтала, который убедительно показал вторичный характер украшений этих рукописей, прямую зависимость их украшений от памятников XI и XII вв. См. *H. Buchthal. Illuminations from an Early Palaeologan Scriptorium.* — *JÖB*, Bd. 21, 1972, p. 47—55, fig. 1—15.