

В. Г. ПУЦКО

ВИЗАНТИЙСКИЕ ИЛЛЮМИНОВАННЫЕ РУКОПИСИ  
ЧИКАГО-КАРАХИССАРСКОЙ ГРУППЫ В МОСКВЕ

(ГИМ, Син. греч. 387 и 220; Муз. 3646)

Греческие иллюминированные кодексы, объединяемые вокруг Нового завета в библиотеке Чикагского университета (№ 965) и Карахиссарского евангелия в Гос. Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде (греч. 105), давно уже стали предметом пристального внимания палеографов. Сейчас, когда усилиями кодикологов выявлены многочисленные рукописи, прежде не связываемые с указанной группой<sup>1</sup>, думается, настало время для изучения кодексов, находящихся в советских книгохранилищах, особенно тех из них, которые являются выдающимися памятниками книжного искусства. Поэтому вслед за заметками о двух рукописях Четвероевангелия в Гос. библиотеке СССР им. В. И. Ленина (греч. 11 и 9), а также о Никомидийском евангелии<sup>2</sup> мы предлагаем результаты изучения декора трех кодексов, хранящихся в Гос. Историческом музее в Москве<sup>3</sup>. Каждый из них отличается чертами своеобразия в художественном оформлении, но вместе с тем все они обнаруживают признаки общности, обычно свойственные продукции одного книгописного центра, если не того же самого скриптория.

Лицевые рукописи, рассматриваемые в этой статье, как нам представляется, имеют непосредственное отношение к Чикаго-Карахиссарской группе. Детальный анализ их декора может позволить проверить обоснованность данного тезиса и, кроме того, внести некоторые штрихи в общую характеристику определенного направления в книжном искусстве Византии.

## 1. ЕВФИМИЙ ЗИГАВИН. ДОГМАТИЧЕСКОЕ ВСЕОРУЖИЕ

(Син. греч. 387; Влад. 224)

Хранящийся в Москве кодекс с указанным сочинением константинопольского монаха Евфимия Зигавина, жившего в монастыре Богоматери Перивлепты и написавшего эту книгу по повелению императора Алексея

<sup>1</sup> Carr A. W. The Rockefeller McCormick New Testament: Studies toward the Reattribution of Chicago, University Library, ms. 965. Diss. The University of Michigan, 1973; *Idem*. A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century. — DOP, 1981, 34; *Фонкич Б. Л.* Византийские скриптории: Некоторые итоги и перспективы исследования. — In: XVI. Intern. Byzantinisten-Kongress. Akten, 1/2 (JOB, 31/2). Wien, 1981, с. 442—444; *Он же*. К вопросу о кодикологическом изучении рукописей Чикаго-Карахиссарской группы. — В кн.: Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983, 3, с. 300—302; *Canart P.* Les écritures livresques chypriotes du milieu XI<sup>e</sup> siècle au milieu du XIII<sup>e</sup> et le style palestino-chypriote «epsilon». — *Scrittura e civiltà*, (1981), 5, p. 17—76.

<sup>2</sup> Пуцко В. Г. Византийские лицевые рукописи ГБЛ в Москве. — ВВ, 1982, 43; *Он же*. Заглавная миниатюра Никомидийского евангелия и византийские изображения Христа во славе. — RESEE, 1984, XXII (в печати).

<sup>3</sup> Считаю своим приятным долгом выразить признательность заведующему Отделом рукописей Гос. Исторического музея И. В. Левочкину, всемерно содействовавшему изучению кодексов, а также Б. Л. Фонкичу за дружескую и бескорыстную помощь в работе.

Комнина (1081—1118)<sup>4</sup>, известен в литературе<sup>5</sup>. Кодекс неоднократно обращал на себя внимание историков византийского искусства, поскольку содержит выходные миниатюры с изображениями Христа, восседающего на троне, отцов церкви и Алексея Комнина<sup>6</sup> (рис. 1, 2). Портретное изображение последнего было привлечено И. Спатаракисом при детальном исследовании аналогичной по иконографии серии миниатюр в ватиканском кодексе *Πανοπλία δογματική* (гр. 666)<sup>7</sup>. Московскую рукопись Син. греч. 387 принято датировать второй половиной XII в.

Кодекс состоит из 429 листов пергамента размером 27, 2 × 19 см, заключенных в дощатый, покрытый тисненой кожей переплет с застежками. Текст писан черными чернилами минускулом; на л. 7 вверху помещена единственная в рукописи узкая полосная заставка с сине-голубыми крестоцветами по золотому полю; под ней золотым минускулом писано заглавие, ниже — золотой инициал «Κ». Остальные заглавия и инициалы карминные. На л. 1 помещено предисловие с именем писца Памфила, запись которого читается на л. 429: *Χειρὼν πόνημα Παμφίλου Γεωργίου*.

Рукопись находилась в Ватопедском монастыре на Афоне, откуда вместе с другими греческими кодексами была вывезена келарем Троице-Сергиева монастыря Арсением Сухановым в 1654 г.<sup>8</sup> Ее последующая судьба связана с Москвой: до 1920 г. она хранилась в Синодальном собрании Московского Кремля и в составе этого собрания перешла в Гос. Исторический музей.

Миниатюры занимают в рукописи лл. 5 об.—6 об., образуя две композиции с постепенно развивающимся сюжетом: император Алексей Комнин получает кодекс от авторов содержащихся в нем творений, цитированных Евфимием Зигавином, и затем подносит книгу тронному Христу. Над изображениями воспроизведены (греческим унциалом киноварью в четыре строки) стихотворные надписи, разъясняющие смысл этих символических композиций, полностью сходные с приведенными в ватиканской рукописи<sup>9</sup>. Первая композиция донаторского цикла состоит из двух расположенных на одном развороте миниатюр (лл. 5 об.—6), каждая из которых, как и миниатюра на л. 6 об., заключена в довольно скромное обрамление из узкой киноварной и более широкой внешней светло-синей полосок с несложными растительными мотивами на углах. Миниатюры золотофонные, с унциальными киноварными сопроводительными надписями и контурами нимбов, окружающих головы Христа, святителей и преподобных, а также Алексея Комнина.

Первая композиция, состоящая из двух неодинаковых по ширине частей, как было сказано, занимает книжный разворот (рис. 1). В левой ее части представлены в рост, в трехчетвертном повороте влево, образующие процессию семь авторов-епископов и два — в монашеских одеждах. Перечислим их изображения начиная с находящегося во главе этого шествия Дионисия Ареопагита, облаченного в светлый с широкими коричневыми источниками подризник, золотые епитрахиль и поручи с киноварным растительным узором, голубую фелонь и белый омофор с крупными темными крестами; лицо обрамлено прядями седых волос и окладистой бородой; правой рукой благословляет, в левой, покрытой фелонью и концом омофора, держит кодекс. Дионисий Ареопагит, Василий

<sup>4</sup> Wickert J. Die Panoplia dogmatica des Euthymios Zygabenos. — Oriens Christianus, 1908, 8, S. 278—388; Beck H.-G. Kirche und theologische Literatur im Byzantinischen Reich. München, 1959, S. 614—615.

<sup>5</sup> Савава, еп. Указатель Московской Патриаршей ризницы. М., 1863, с. 75; Владимир, архим. Систематическое описание рукописей Московской Синодальной (Патриаршей) библиотеки. М., 1894, ч. 1, с. 279—282, № 224.

<sup>6</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1947, т. 1, с. 317; Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977, вып. 2, № 513.

<sup>7</sup> Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976 (Byzantina Neerlandica, fasc. 6), p. 129, fig. 83—85.

<sup>8</sup> Белокуров С. Арсений Суханов. М., 1891, ч. 1, с. 385, № 38; Он же. О библиотеке московских государей в XVI столетии. М., 1898, с. 151.

<sup>9</sup> Spatharakis I. The Portrait..., p. 123—126.

Кесарийский, Григорий Назианзин, Иоанн Златоуст и Иоанн Дамаскин образуют первый ряд, и поэтому их фигуры изображены полностью, в отличие от фигур Афанасия Александрийского, Григория Нисского, Кирилла Александрийского и Максима Исповедника. Афанасий Александрийский представлен в обычном иконографическом типе (видна голова с наполовину утраченным красочным слоем и с частью омофора). Василий Кесарийский (Великий) — в розовом подризнике с широкими коричневыми источниками, с золотыми орнаментированными епитрахилью, поручами и епигонатием, в бледно-зеленого цвета фелони с омофором, со свитком в правой руке. Лицо, обрамленное длинной окладистой бородой и коротко подстриженными темно-каштановыми волосами, тщательно моделировано. Рядом плохо сохранившееся изображение Григория Нисского, с темными волосами и бородой, в розовом подризнике, золотой епитрахили с геометрическим киноварным орнаментом, светлых фелони и омофоре. Григорий Назианзин (Богослов) в изумрудно-зеленом подризнике, золотых епитрахили, поручах и епигонатии, украшенных растительным киноварным узором, в фелони-полиставрии с равноконечными темными крестами и омофоре; правой рукой и покрытой фелонью левой держит за концы свиток; лицо с высоким, открытым лбом и окладистой седой бородой. Изображение Кирилла Александрийского в епископских одеждах и со священным покровом на голове сохранилось плохо. Иоанн Златоуст в голубоватом подризнике с темными источниками, золотых епитрахили, поручах и епигонатии с киноварным орнаментом, фелони-полиставрии с большими равноконечными крестами темно-коричневого цвета и омофоре; живопись лица почти утрачена; в руках свиток. Плохо сохранилось и изображение Максима Исповедника, в коричневой монашеской одежде, с покрывающим голову куколем. Крайний слева — Иоанн Дамаскин, в охряного цвета рясе и коричневой мантии, с чалмой на голове; лицо, как и у Максима Исповедника, обрамлено большой седой бородой; в руках держит свиток. Все фигуры одинакового роста; ступни ног переданы мазками темно-коричневого цвета, обозначающими обувь; позем отсутствует. Сопроводительные киноварные надписи над головами выполнены плотно, в одну строку, над которой много свободного пространства.

Все описанные изображения типологически соответствуют нормам византийской иконографии комниновского периода и не содержат каких-либо заметных отступлений. Удлиненные пропорции фигур в значительной мере обусловлены общим композиционным решением миниатюры, и поэтому не следует их рассматривать в качестве стилистического признака: они не находят соответствий даже на двух остальных миниатюрах (рис. 2). К сожалению, сохранность живописи лиц очень неудовлетворительная, и поэтому судить о ней приходится по изображению Василия Кесарийского и отчасти по изображению Иоанна Дамаскина; во всех других случаях можно получить представление только о характере подготовительного рисунка, выполненного чернилами пером. Живопись кистей рук сохранилась значительно лучше. Колорит довольно сдержанный.

Миниатюре на л. 5 об. соответствует помещенная на следующем листе и составляющая вторую часть той же композиции, с изображением византийского императора Алексея Комнина, стоящего на светло-синем суппедоне, в позе, которая выражает стремление принять от идущих ему навстречу отцов церкви и известных богословов их произведения (рис. 1). Алексей Комнин одет в хитон и хламиду пурпурного цвета; на голове стемма с пропендулиями. Подол хитона украшен золотым шитьем, представляющим растительные мотивы. Хламида, скрепленная на груди круглой фибулой, также орнаментирована золотыми узорами. Лицо обрамлено большой темной бородой. Живопись лица больше чем наполовину утрачена (обнажен подготовительный рисунок пером). Слева сверху — значительно меньших размеров поясное изображение Христа, в золотом хитоне и синем гиматии, благословляющего императора, над головой которого опроводительная надпись киноварью: ΑΛΕΞΙΟΥ ΕΝ ΧΩ ΤΩ ΘΩ ΠΙΣΤΟΥ.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΚΑΙ ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ ΡΩΜΑΙΩΝ Ο ΚΟΜΝΗΝΟΣ. Возле изображения Христа обычные монограммы.

На л. 6 об. помещена миниатюра с изображением императора Алексея Комнина, подносящего кодекс тронному Христу (рис. 2). Облаченный в золотой хитон и светло-синий гиматий, он восседает на украшенном резьбой массивном золотом троне с алой мутакой. Ноги опираются на широкое золотое подножие. Простертой вперед правой рукой Христос благословляет стоящего перед ним Алексея Комнина, левой — поддерживает кодекс Евангелия с киноварным обрезом, в золотом переплете. Живопись лица Христа утрачена, за исключением небольшого участка на левой щеке. Лучше сохранилось изображение каштановых волос, разделенных на пряди тонкими параллельно нанесенными пробелами; от изображения шеи уцелели два участка живописи; более удовлетворительна сохранность живописи кисти правой руки. Император изображен в пурпурном скарамангионе, щедро украшенном золотым орнаментальным шитьем, с золотым, унизанным камнями и жемчугом лором; на голове стемма. В руках у императора — золотой полураскрытый кодекс «Догматического всеоружия», который он подносит Христу. Это изображение Алексея Комнина — тоже с большими утратами красочного слоя, приходящимися в основном на лицо, правую руку (почти на всем ее протяжении), нижнюю часть фигуры, на книгу. Выше фигуры тронного Христа сохранились довольно крупные киноварные монограммы.

Слева вверху на л. 5 об. имеется помета: τοῦ Παμφίλου, в которой, как предполагали, заключено имя писца и художника<sup>10</sup>; на других листах с миниатюрами ей соответствует: τοῦ αὐτοῦ. Имя писца Памфила, что уже было отмечено, встречается в предисловии на л. 1 и в записи на л. 429, в которой он называет себя Памфилом Георгием; не приходится поэтому сомневаться, что его рукою написаны и тексты над миниатюрами. Более чем скромное художественное оформление кодекса Син. греч. 387 (Влад. 224) не говорит, однако, за то, что этим же Памфилом могли быть выполнены миниатюры, а также заглавная заставка на л. 7. Миниатюры, несмотря на их сравнительно плохую сохранность, заслуживают внимания, поскольку помогают узнать происхождение схем и стиля.

В литературе по истории византийского искусства, в частности портретного, основное внимание уделялось изображениям императора Алексея Комнина на миниатюрах Ватиканского кодекса. Московская рукопись с записями писца Памфила, прежде находившаяся в Ватопедском монастыре, а затем в Москве на печатном дворе (об этом говорит помета скорописью на форзаце), обычно не интересовала исследователей ввиду неудовлетворительной сохранности миниатюр. И. Спатаракис допускает, что последние можно рассматривать в качестве копий миниатюр кодекса Ватиканской библиотеки (gr. 666)<sup>11</sup>. Основанием для этого служит идентичность композиций выходных миниатюр, сопоставление которых позволяет убедиться в том, что ватиканский цикл — более ранний и художественно выразительный (рис. 2, 3). Дата составления Евфимием Зигавином «Догматического всеоружия» остается неизвестной, но принято считать, что книга появилась после 1110 г.<sup>12</sup> С учетом донаторских изображений Алексея Комнина выполнение ватиканских миниатюр либо их оригинала надо отнести, следовательно, к 1110—1118 гг. Однако их общая иконографическая формула была выработана в Византии несколько раньше, о чем косвенно говорит серия изображений в киевском Изборнике Святослава 1073 г.<sup>13</sup> Подразделение церемонии поднесения рукописи

<sup>10</sup> *Владимир*, архим. Указ. соч., с. 280.

<sup>11</sup> *Spatharakis I. The Portrait...*, p. 128—129.

<sup>12</sup> *Wickert J. Op. cit.*, p. 280.

<sup>13</sup> *Луцко В.* Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 года. — *Etudes balkaniques*, 1980, 1, с. 101—119.

донатором Христу на несколько этапов — обычное свойство западных памятников<sup>14</sup>.

Вопросы, связанные с изучением портретных изображений Алексея I Комнина, детально освещены в исследованиях И. Спатаракиса. Он пришел к выводу о том, что миниатюры упомянутого Ватиканского кодекса выполнены были ранее миниатюры в другой рукописи, хранящейся в той же Ватиканской библиотеке и датируемой временем около 1125 г. (Urb. gr. 2)<sup>15</sup>. Таким образом, ни константинопольское происхождение ватиканской рукописи gr. 666, ни ее связь с императорским заказом, как и датировка в хронологических пределах 1110—1118 гг., не подлежат сомнению. Анализ состава портретных изображений в византийских иллюминированных рукописях, столь скрупулезно собранных И. Спатаракисом, дает основания утверждать, что донаторские миниатюры обычно не копировали наряду с композициями, составлявшими неотъемлемую часть оформления книг определенного содержания. Во всяком случае другие известные греческие списки «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина оформлены весьма скромно и ни один из них не имеет подобных выходных миниатюр. Это, в свою очередь, вызывает закономерный вопрос: почему именно и при каких обстоятельствах копии донаторского цикла миниатюр с изображениями Алексея Комнина были включены в кодекс Син. греч. 387 (Влад. 224)?

По палеографическим признакам письма невозможно датировать московскую рукопись ранее второй половины XII в. Стиль описанных нами миниатюр не исключает возможности их выполнения даже в начале средующего столетия. Однако для того, чтобы более обоснованно и уверенно судить относительно происхождения данного цикла, необходимо ввести его в круг аналогичных произведений византийского книжного искусства. Сопоставление миниатюр с украшающими Ватиканский кодекс композициями позволяет заключить, что, хотя художник рукописи Син. греч. 387 (Влад. 224) и стремился к максимально точному воспроизведению образца, в сущности, он унаследовал лишь иконографию, да и здесь заметно упростил некоторые детали, особенно относящиеся к императорской одежде и к трону Христа (рис. 2, 3). Миниатюрист едва ли ставил перед собой задачу избежать каких-либо отступлений: головам отцов церкви он придал однообразное положение и тем самым лишил изображения той непринужденности, которая их отличает в ватиканском кодексе; Дионисия Ареопагита представил не со свитком, а с кодексом. Однако вместе с тем ничто не препятствует видеть в московских миниатюрах воспроизведение именно ватиканского цикла, несмотря на все их качественные отличия. Если это действительно так, то для объяснения указанного факта нужно предположить, что, во-первых, возникла необходимость выполнить иллюминированную копию ватиканского кодекса и, во-вторых, что иллюминатор московской рукописи имел доступ к кодексу первой четверти XII в., хранившемуся в библиотеке византийских императоров, и, следовательно, выполнял императорский заказ. Скрипторий, из которого вышла рукопись Син. греч. 387 (Влад. 224), располагал квалифицированными рисовальщиками (об этом свидетельствует предварительный рисунок пером), но технология живописи была плохой, вследствие чего миниатюры дошли с обширными утратами красочного слоя.

Все отмеченные нами черты, характеризующие миниатюры кодекса Син. греч. 387 (Вл. 224), свойственны иллюминированным рукописям Чикаго-Карахиссарской группы. В частности, их можно указать в иллюстрациях Нового завета, хранящегося в Чикаго (Университетская библио-

<sup>14</sup> Braunfels W. Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. München, 1968, Abb. 129, 130; Skubiszewski P. Malarstwo karolinskie i przedromanskie. W-wa, 1971, s. 164, II, 51—54.

<sup>15</sup> Spatharakis I. Three Portraits of the Early Comnenian Period.—Simiolus.—Netherlands Quarterly for the History of Art, 1974, 7, p. 5—20; Idem. The Portrait..., p. 127—128, 79—83, fig. 46.

тека, cod. 965)<sup>16</sup>, Карахиссарского евангелия — в Ленинграде (ГПБ, греч. 105)<sup>17</sup>, Никомидийского евангелия — в Киеве (БАН УССР, № ДА 25 л)<sup>18</sup>. Сопоставление этих обширных иллюстрационных циклов рукописей, вышедших, несомненно, из одного скриптория, указывает на то, что работавшие в нем художники выполняли миниатюры ускоренными темпами, в ограниченные сроки и при этом пользовались различными образцами. Отсюда становится понятным, почему именно аналогичные композиции нередко обнаруживают иконографические варианты. С достаточной отчетливостью выделяются несколько индивидуальных манер, хотя при этом сохраняется общность характера миниатюр. Выходные миниатюры московского кодекса отличают плоскостность, графичная трактовка лиц и складок одежды. Все это, как и характер подготовительного рисунка пером, заметно сближает рукопись Син. греч. 387 (Влад. 224) с продукцией скриптория, выпустившего иллюминированные кодексы Чикаго-Карахиссарской группы.

Датирование указанных лицевых рукописей, по стилю и характеру письма тяготеющих к XII в., определяется записями на некоторых кодексах, принадлежащих к той же группе: в частности, Четвероевангелие Университетской библиотеки в Тюбингене (Berlin, cod. gr. 4<sup>o</sup>66) имеет запись от 1219 г.<sup>19</sup>, а Четвероевангелие из Андреевского скита на Афоне (Москва, ГБЛ, греч. 11) — помету о смерти некоего Иоанникия в 1208 г.<sup>20</sup> Исходя из этого, невозможно предполагать, что рукописи были изготовлены позднее первых двух десятилетий XIII в. Если почерки этой группы кодексов не обнаруживают существенных отличий от каллиграфической традиции второй половины XII в., то в этом нет ничего удивительного, поскольку профессиональные навыки писцов должны были оформиться именно в данный период. Так как приемы оформления рукописей Чикаго-Карахиссарской группы указывают на их связь с константинопольским скрипторием, необходимо все же установить причины столь интенсивно проведенного выпуска большого числа иллюминированных книг. Выяснить эти причины можно, лишь предположив, что книги были изготовлены после захвата византийской столицы крестоносцами в 1204 г., когда эмигрировавшие в Никею архонты, духовенство и ученые употребили все усилия для сохранения духовных богатств греков<sup>21</sup>.

Этими стремлениями могло быть обусловлено изготовление и московской рукописи Син. греч. 387 (Влад. 224), содержащей «Догматическое всеоружие» Евфимия Зигавина, и многочисленных кодексов Четвероевангелия, иногда содержащих, кроме обычных изображений евангелистов, развернутые иллюстрационные циклы, и списков сочинений античных авторов. Известно, что бежавшие из Константинополя ученые монахи устроили школу в никейском монастыре Иакинфа; при императорском дворе в Никее нашел приют известный историк и писатель Никита Хониат. Поэтому, как нам представляется, появление Чикаго-Карахиссарской группы рукописей, среди которых видное место занимают иллюминированные, логичнее всего связать с Никеей времени Феодора I Ласкаря (1208 — 1222 гг.). По крайней мере это предположение позволяет согласовать характер продукции скриптория с конкретными историческими условиями.

<sup>16</sup> *Goodspeed E. J., Riddle D. W., Willoughby H. R.* The Rockefeller McCormick New Testament. Chicago, 1932. Vol. I—III; *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections: An Exhibition in Honor of K. Weitzmann.* Princeton, 1973, N 45.

<sup>17</sup> *Colwell E. C., Willoughby H. R.* The Four Gospels of Karahissar. Chicago, 1936. Vol. I, II; *Treu K.* Die griechischen Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR. В., 1966, S. 67—70.

<sup>18</sup> *Петров Н. И.* Миниатюры и заставки в греческом евангелии XIII века. — Искусство, Киев, 1911, с. 117—130, 170—192; *Treu K.* Op. cit., S. 339—341.

<sup>19</sup> *Hamann-Mac Lean R.* Der Berliner Codex Graecus Quarto 66 und seine nächsten Verwandten als Beispiele des Stilwandels im frühen 13. Jahrhundert. — In: *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters: Festschrift für K. H. Usener.* Marburg an der Lahn, 1967, S. 225—250.

<sup>20</sup> *Фонкич Б. Л.* Византийские скриптории, с. 443.

<sup>21</sup> *Успенский Ф. И.* История Византийской империи. М.; Л., 1948, т. III, с. 542.

## 2. ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ С ТОЛКОВАНИЕМ ЕВФИМИЯ ЗИГАВИНА (Син. греч. 220; Влад. 88)

В отличие от предыдущего кодекса афонское происхождение названной рукописи не документировано и его можно лишь предполагать. Рукопись известна в литературе по описаниям<sup>22</sup>, а также упоминаниям в изданиях по истории византийского искусства<sup>23</sup>. Специальному изучению ее декор не подвергался. Кодекс датируют обычно XII в. Как считает Б. Л. Фонкич, по палеографическим данным эта рукопись — одна из лучших в Чикаго-Карахиссарской группе и примыкает к Новому завету из библиотеки Чикагского университета (gr. 965), Новому завету с Псалтирью — в Национальной библиотеке в Палермо (Ms. Dep. Museo, 4)<sup>24</sup> (если не писана той же рукой), а также к Новому завету с Псалтирью — в Лавре на Афоне (B26). Характер художественного оформления полностью подтверждает справедливость этой характеристики.

Рукопись, заключенная в дощатый, обтянутый кожей переплет, состоит из 274 листов пергамена размером 32×22 см. Текст писан темно-коричневыми чернилами мелким убористым минускулом, по 46 строк. Кодекс украшен рисунком, выполненным пером, и пятью миниатюрами, из которых четыре являются принадлежностью заставок (рис. 5—8). К этой же рукописи принадлежат 23 листа с Синаксарем и Менологием, похищенные Ф. Х. Маттеи и хранившиеся в Дрезденской библиотеке (A. 101)<sup>25</sup>.

Рисунок кармином на л. 1 об. с изображением пишущего евангелиста Матфея едва ли следует рассматривать в качестве элемента декора данного кодекса. Расположение на листе изображения, иконографическая схема которого типична для византийской миниатюры XII—XIII вв., указывает на то, что оно было предназначено для рукописи более широкого формата. Это — заготовка для миниатюры. Такие черты, как тщательно прорисованная голова, маленькие ступни ног, типичны для продукции скриптория, из которого вышло Никомидийское евангелие, а также другие рукописи, объединяемые в Чикаго-Карахиссарскую группу.

На л. 3 об. помещена миниатюра с изображением сидящего Иоанна Златоуста: он представлен одетым в монашескую рясу охристого цвета с графическими коричневыми линиями складок, бордовые мантию и аналав, конец которого с белильными полосками и образующими ромб точками свисает спереди. Правая рука (пальцы сложены для благословения) опущена, левой Златоуст касается лежащего на пюпитре кодекса с охряной крышкой переплета и киноварным обрезом. Лицо Иоанна Златоуста с высоким лбом и тонкими чертами, темно-оливкового тона, со слабой моделировкой объемов. Черты лица кажутся лишь слегка намеченными коричневым цветом, хотя в сущности они довольно тщательно моделированы. Иоанн сидит в кресле с высокой спинкой; сзади — фигура вдохновляющего апостола Павла в сине-голубом одеянии (живопись головы плохо сохранилась: красочный слой более чем наполовину утрачен). Головы Иоанна Златоуста и апостола Павла окружены золотыми нимбами, обведенными по контуру тонкой киноварной линией. В левой части миниатюры — высокое здание розового цвета с сине-голубой верхней частью и крохотным куполом с киноварной черепичной кровлей; через карниз переброшен велум. В правой части миниатюры — стол с письменными принадлежностями и пюпитром; за ним — архитектурные кулисы: их мотив — башни, стены и сооружения с двускатной кровлей с перебро-

<sup>22</sup> *Savva*, еп. Указ. соч., с. 74; *Владимир*, архим. Указ. соч., с. 80, № 88; *Treu K. Op., cit.*, S. 272—274.

<sup>23</sup> *Лазарев В. Н.* История..., т. 1, с. 319; *Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки*, вып. 2, № 522.

<sup>24</sup> *Venezia e Bisanzio. Venezia*, 1974, N 63.

<sup>25</sup> *Gebhardt O. von.* Christian Friedrich Matthaei und seine Sammlung griechischer Handschriften. — *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 1898, 15, S. 475; *Treu K. Op. cit.*, S. 274.

шенным велумом и с погрудным изображением мужчины с широкой окладистой бородой. В последнем нетрудно опознать Прокла — ученика Иоанна Златоуста, наблюдающего через приоткрытую дверь явление своему учителю апостола Павла. Этот сюжет лишь изредка встречается в миниатюрах византийских рукописей<sup>26</sup>.

В московском кодексе Син. греч. 220 (Влад. 88) иконографическая композиция, представляющая Иоанна Златоуста с апостолом Павлом, шепчущим ему на ухо, усложнена: справа сверху добавлено изображение тронного Христа, в ярко-синем хитоне и бордовом гиматии, восседающего на золотисто-охряном троне с киноварной мутакой. Правая рука простерта в благословляющем жесте, левая — поддерживает опирающийся на колено кодекс с темно-красной крышкой переплета и киноварным обрезом. Типологически образ Христа восходит к той же модели, что и аналогичное изображение в рукописи «Догматического всеоружия» Евфимия Зигавина (рис. 2). Все описанные изображения выделяются на золотом фоне. Сопроводительные надписи, как и узкая полоска, обрамляющая миниатюру, — киноварные.

В нижней части композиции описанной миниатюры с изображением Иоанна Златоуста представлена коленапреклоненная, почти распластанная фигура монаха в водянисто-синей рясе и светло-коричневой гиматии с молитвенно простертыми руками. Голова припадающего к ногам Златоуста старца — с длинной окладистой бородой и длинными волосами. Говорить более обстоятельно об этом изображении не приходится, поскольку красочный слой живописи почти совсем утрачен (судить о цвете можно лишь по небольшим участкам пигмента). Текст помещенного под миниатюрой пятистишия, восхваляющего Иоанна Златоуста, ничего не дает для идентификации лица, представленного в проскинесе. По аналогии с донаторскими портретами, представленными в византийской миниатюре<sup>27</sup>, следовало бы здесь предположить изображение монаха или игумена, на средства которого изготовлен кодекс. В таком случае напрашивается гипотеза, что последний изготовлен был в монастырском скриптории. Однако нельзя исключать и возможность портретного изображения Евфимия Зигавина — автора толкований, собранных в этой книге (рис. 4). Если это верно, то весьма вероятно, что имело место копирование образца, относившегося к тому же времени и принадлежавшего к тому же кругу произведений книжного искусства, что и ватиканский кодекс гр. 666.

Изображения четырех евангелистов, помещенные в рукописи Син. греч. 220 (Влад. 88) на лл. 4, 122, 146 и 203, вписаны в круглые медальоны прямоугольных заглавных заставок, но типологически они восходят к листовым миниатюрам, о чем красноречиво говорят позы представленных: сидящим изображен лишь пишущий Матфей (рис. 5), тогда как остальные евангелисты имеют своим прототипом стоящих евангелистов (рис. 6—8). Тип авторского портретного изображения, включенного в заставку, в византийском книжном искусстве становится популярным уже во второй половине XI в. Это были, однако, композиции, представлявшие сидящих евангелистов и апостолов, иногда с их учениками<sup>28</sup>. Для заставок более типичны погрудные изображения Христа (Эммануила и Пантократора), нередко заключенные в круглые медальоны: последние встречаются в греческих кодексах Четвероевангелия примерно с того же времени. Заставки, в пространстве которых вписаны подобные медальоны с бюстами евангелистов и апостолов, мыслимые как авторские портреты, могут быть указаны на примере уже упомянутого кодекса Нового завета с Псал-

<sup>26</sup> *Martin J. R.* The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton, 1954, fig. 69; *Buberl P.* Die Miniaturenhandschriften Nationalbibliothek in Athen. Wien, 1917, Abb. 40.

<sup>27</sup> *Spatharakis I.* The Portrait..., fig. 2, 17, 18, 26, 45, 52.

<sup>28</sup> *Der Nersessian S.* A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks. — DOP, 19, 1965, fig. 28—30, 32, 33, 38, 42; *Alpatov M.* Un nuovo monumento di miniatura della scuola constantinopolitana. — Studi bizantini, 1927, 2, p. 103—108.

тирью в Палермо (№ 4)<sup>29</sup>, два листа из которого хранятся ныне в Филадельфии (Free Lib. cod. Lewis, 353)<sup>30</sup>. Таким образом, ближайшие аналогии оказываются связанными с рукописью из той же Чикаго-Карахиссарской группы.

Верхнюю часть л. 4 московской рукописи Син. греч. 220 (Влад. 88) занимает прямоугольная, довольно широкая заставка с круглым медальоном в центре; на золотом фоне здесь представлен сидящий на массивном охряном табурете с простейшей геометрической орнаментацией и с алой мутакой евангелист Матфей. Он одет в темно-розовый хитон, разбеленный в освещенных местах и темно-красный (тон краплака) в тених; гиматий, судя по незначительным уцелевшим остаткам пигмента, был оливкового цвета, с коричневыми в тених. Правой рукой Матфей пишет на широком листе пергамена, который поддерживает левой. Кисть руки оливкового цвета, с теплыми коричневыми тенями, обведена по контуру линией более темного тона. Маленькие ступни ног выполнены менее тщательно. Евангелист изображен почти в профиль. Его фигура, большеголовая и угловатая, выполнена непосредственно по пергамену, после того как было положено золото фона. Живопись головы сохранилась лишь частично. Лицо и шея моделированы по темно-оливковому санкирю; борода и волосы пепельного оттенка. По следам на золотом фоне, справа, прослеживается контур пюпитра, изображение которого утрачено, равно как и осыпавшаяся живопись почти всей нижней части медальона, где уцелели лишь незначительные остатки охряного позема. Нимб вокруг головы очерчен кармином, которым выполнена и сопроводительная надпись: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΤΘΝΟΣ (рис. 5).

Поле прямоугольной заставки, с внешней стороны обведенной синей полоской (с пробелами), заполнено растительным мотивом. Характерно расположение по углам заставки крупных медальонов с темно-карминным кольцом-обрамлением, покрытым веерообразно расходящимися белыми линиями и отделенным с середины тонкой светло-синей линией, из которой выходят сине-зеленые пятилистники. Пространство между каждой из двух пар этих колец-медальонов заполняют переплетающиеся волюты растительного стебля с трилистниками внутри; от стебля отходят лепестки; меньшие волюты заполняют зазоры между кольцами-медальонами и большим медальоном с изображением евангелиста, а уголки — трилистники. Преобладает выделяющийся на золотом фоне плавно извивающийся светло-синий стебель с зелеными листочками и красными вкраплениями. Заглавие написано мелким золотым минускулом в четыре строки; инициал «Π» золотой, довольно строгой формы (с растительными завитками).

Изображение евангелиста Матфея отличается энергичной моделировкой форм, применением густых и сочных пробелов. По иконографии и по манере исполнения оно может быть сопоставлено с миниатюрами таких греческих рукописей, как Четвероевангелия библиотеки греческой патриархии в Иерусалиме (47)<sup>31</sup> и монастыря Дионисиат на Афоне (№ 4)<sup>32</sup>. Эти и близкие им по стилю иллюминированные кодексы рубежа XII—XIII вв. представляют то же самое направление в книжном искусстве, всецело обязанное константинопольской художественной традиции. Орнаментику заставки можно охарактеризовать как композиционную разработку мотивов, с бесконечным разнообразием вариантов, применяемых византийскими мастерами на протяжении XI—XIII вв.; только в последние десяти-

<sup>29</sup> Подробнее о нем см.: Willoughby H. R. Vagrant Folios from Family 2400 in the Free Library of Philadelphia. — Byz., 1940—1941, XV, p. 126—132.

<sup>30</sup> Willoughby H. R. Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, N 46.

<sup>31</sup> Hatch W. H. P. Greek and Syrian Miniatures in Jerusalem. Cambridge, 1931, p. 98, pl. XLI.

<sup>32</sup> Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N. The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts. Athens, 1973, vol. 1, p. 395, fig. 22.

летия XIII в., уже при Палеологах, появляются качественно новые варианты<sup>33</sup>.

Три другие заставки рукописи Син. греч. 220 (Влад. 88) более схожи между собой, и единственное существенное отличие последней, на л. 203, от двух предыдущих — в том, что медальон с погрудным изображением Иоанна Богослова не вписывается в контур прямоугольной заставки, но значительно выдается вверх, будучи, кроме того, несколько смещен вправо (рис. 8). В целом же начальные листы, украшенные этими заставками с заключенными в круглые медальоны бюстами евангелистов, оформлены по одному и тому же принципу: золотом в одну строку унциалом, с элементами вязи, выполнено заглавие, а ниже, на полях помещен небольшой золотой инициал — буква, украшенная несложными растительными завитками.

В верхней части л. 122 находится заставка, в центре которой — круглый медальон с погрудным изображением евангелиста Марка (рис. 6). Евангелист представлен в трехчетвертном повороте вправо, в темно-розовом хитоне, складки которого моделированы тонкими белильными движениями и темными линиями, и в охристом гиматии, коричневом в тенях, покрывающим левое плечо. Правой рукой Марк благословляет перед грудью, в левой держит большого формата кодекс в переплете охряного тона с выполненным коричневым цветом геометрическим орнаментом и с киноварным обрезом. Лицо обрамлено короткой окладистой бородой темно-каштанового цвета, свойственного и разделенным на пряди, коротко подстриженным курчавым волосам. Лицо, шея, а также кисть благословляющей правой руки — оливкового цвета; тени мягкие; белила применены лишь для разбела основного тона в наиболее освещенных местах; глаза и брови обозначены коричневыми линиями. Нимб очерчен киноварью, ею же выполнена крупная сопроводительная надпись: Ο ΑΓΙΟΥ ΜΑΡΚΟΥ. Ободок медальона синий. Прямоугольная заставка с темно-красным обрамлением в виде широкой полосы, разделанной пробелами мутно-зеленоватого тона; на углах — «слезки». Пространство золотого поля заставки по обеим сторонам от медальона с изображением евангелиста заполнено в каждом случае четырьмя кольцами, образованными растительным стеблем. Орнаментальные мотивы этих колец даны попарно: слева вверху — крестовидный, с крохотным красным крестоцветом в центре, обведенным белилами, от которого отходят четыре прямых стебля с широко распластанными лепестками — в промежутках между ними узкие лепестки миндалевидной формы. Для второго типа характерен крин с красной серединой и широко распластанными синими лепестками с белильными оживками. Справа вверху — крестовидные композиции с парами синих и зеленых лепестков и четырьмя красными «тюльпанами». Четвертая пара колец — с заполняющими их широкими синими пальметтами. Просветы между кольцами заполнены крестоцветами и трилистниками.

На л. 146, в верхней его части, расположена подобная же заставка с вписанным в нее медальоном с погрудным изображением евангелиста Луки (рис. 7). Евангелист представлен в трехчетвертном повороте вправо, одетым в темно-розовый хитон с небрежно тронутыми белилами складками, оттененными темно-красными линиями; с правого плеча спускается гиматий фишашкового цвета, с коричневым в тенях. Правая рука Луки — перед грудью в ораторском жесте, в левой руке — большого формата кодекс с золотистой крышкой переплета и киноварным обрезом. Лицо обрамлено редкой, короткой окладистой бородой темно-русого цвета, раздвоенной на конце, и коротко подстриженными курчавыми волосами. Тени положены на оливковую основу легким коричневым тоном, черты лица очерчены мягко. Вокруг головы киноварной линией очерчен нимб; по сторонам сопроводительная надпись: Ο ΑΓΙΟΥ ΛΥΚΑΣ. Ободок медальона

<sup>33</sup> *Buchthal H. Toward a History of Palaeologan Illumination.*— In: *The Place of Book Illumination in Byzantine Art.* Princeton, 1975, fig. 16, 17, 21—28, 31, 32.

синий, контрастирующий с его золотым фоном. Заставка обведена по контуру киноварной линией, очерчивающей также «слезки» на углах. Широкое темно-красное обрамление декорировано веерообразно нанесенными белильными движками. Золотое поле заставки заполнено сгруппированными по четыре сердцевидными изгибами стебля с крупными сине-зелеными трилистниками; промежутки заполняют сине-зеленые стебли с распластанными лепестками на концах.

Последняя, четвертая заставка занимает верхнюю часть л. 203. В соответствии с общей схемой, определяющей и структуру предыдущих заставок, в нее вписан круглый медальон с изображением Иоанна Богослова (рис. 8). Нами уже были отмечены такие особенности, как несоразмерность медальона и его смещение вправо от центра заставки. Чем они могли быть вызваны? Едва ли это можно объяснять неопытностью художника: он работает кистью быстро и уверенно, смело и энергично наносит мазки, выразительно передающие форму, но в его работе явно ощущается спешка и вызванная ею небрежность. Это в одинаковой мере сказывается и в изображениях евангелистов, и в выполнении орнаментики заставок. Нарушение симметрии заметно и в заставке с Лукой (рис. 7), однако здесь, в последнем случае, оно становится слишком очевидным. Складывается впечатление, что по мере изготовления рукописи спешка усиливалась. И хотя, стремясь сохранить ритм в художественном оформлении кодекса, художник поместил все заставки с изображениями евангелистов на лицевой стороне листа вверху, весьма трудно представить, что это декор экземпляра рукописи, на фронтисписе которой мог приказать изобразить себя ее заказчик. Поэтому, возвращаясь к композиции первой миниатюры, мы можем на этот раз более уверенно высказать предположение о том, что молящийся Иоанну Златоусту монах есть не кто иной, как Евфимий Зигавин (рис. 4).

Иоанн Богослов представлен в иконографическом облике седобородого старца, в трехчетвертном повороте влево. Его фигура задрапирована темно-розовым плащом с туго натянутым краем, который евангелист сжимает пальцами правой руки, удерживая тяжелый полураскрытый кодекс с обычными киноварным обрезом и золотистыми досками переплета. Тонкие линейные складки одежды оттенены краплением, рядом с которым резко выделяются размашисто нанесенные струйчатые белые блики, вносящие элемент драматизма в это изображение сторбленного евангелиста. Живопись лица по существу утрачена: не задетыми осыпями оказались лишь фрагменты изображения носа, левого глаза, бороды, лба. Кисть руки — оливкового цвета, с обведенными коричневыми по контурам пальцами. Характерно, что красочный слой уцелел именно на тех местах, где под живопись заходит золото фона. Вокруг головы красной линией очерчен нимб неправильной формы. По сторонам — сопроводительная надпись минускулом: 'Ο 'ΑΓΙΩ 'Ο ΘΕΟΛΟΓ. Заставка с темно-красной обрамляющей полосой, разделенная с внутренней стороны зеленым «отворотом» с веерообразно расположенными белильными движками, которые создают орнаментальный мотив. Золотое поле заставки заполнено асимметрично растянутыми ромбами со вписанными в них ветками с трилистниками, детализированными белыми и охряными бликами. Крохотные бутоны по сторонам верхнего лепестка трилистников и крестоцветы в центре ромбов — темно-красные. В целом орнаментальный декор выполнен в довольно чистых тонах, но все же остается ощущение заметной сдержанности колорита.

Использование различных по происхождению и соответственно по иконографической схеме моделей иллюминатором кодекса Син. греч. 220 (Влад. 88) для изображений евангелистов очевидно. В византийской миниатюре можно обычно проследить случаи варьирования жестов, каких-либо второстепенных деталей в рамках одной серии, пользовавшейся популярностью в определенном художественном центре или же в отдельных скрипториях. Скрипторий, из которого вышла анализируемая рукопись, явно не имел в этом плане твердо устоявшихся традиций, что сказалось

в оформлении не только таких подробно иллюстрированных кодексов, как чикагский Новый завет или Карахиссарское евангелие, но даже в сравнительно скромно декорированных, подобных рассматриваемому. Помимо того что все последующие изображения евангелиста Матфея отличаются от первого типологически, они, как уже было сказано, восходят к образцам, представлявшим Марка, Луку и Иоанна стоящими. Однако несомненным в данном случае приходится считать обращение миниатюриста не к старым моделям, с их статуарной постановкой фигур<sup>34</sup>, а к радикальным переработкам этих моделей, проникающим в византийское книжное искусство на рубеже XII—XIII вв.<sup>35</sup> Экспрессивное изображение Иоанна Богослова находит ближайшие иконографические и стилистические аналогии в миниатюрах Четвероевангелия из Мавромола (Москва, ГБЛ, греч. 9)<sup>36</sup>, Четвероевангелия в библиотеке греческой патриархии в Иерусалиме (№ 28)<sup>37</sup>, Четвероевангелия в монастыре Дионисиат на Афоне (№ 12)<sup>38</sup>. Приводимые примеры говорят о том, что появление таких произведений книжного искусства, как московская рукопись, содержащая Четвероевангелие с толкованием Евфимия Зигавина, может быть понято лишь на широком фоне новых явлений художественной жизни Византии в начале XIII в., в значительной мере предопределивших развитие искусства эпохи Палеологов<sup>39</sup>.

Как мы убедились, в оформлении рукописи Син. греч. 220 (Влад. 88) нет ни одной особенности, позволяющей усомниться в ее принадлежности к Чикаго-Карахиссарской группе. Несмотря на то что книги переписаны различными писцами, нельзя категорически исключать вероятность выполнения Син. греч. 220 в том же скриптории, из которого вышел кодекс Син. греч. 387 (Влад. 224).

### 3. ЧЕТВЕРОЕВАНГЕЛИЕ МУЗЕЙСКОЕ

(Муз. 3646)

Греческая рукопись Четвероевангелия, входящая в Музейское собрание, судя по ярлыку, прежде принадлежала В. П. Орлову-Давыдову. Она была подробно описана К. Троем<sup>40</sup>. В. Н. Лазарев упоминал это Четвероевангелие в числе известных ему лицевых византийских кодексов XI в.<sup>41</sup>; К. Трой датирует рукопись XII в., приводя мнение Р. Хамана Мак-Лена, считавшего временем ее изготовления рубеж XII—XIII вв. Декор рукописи оставался неизученным. Для истории кодекса существенное значение имеет датированная 1760 г.<sup>42</sup> запись на л. 1 об.: *το παρον τετραεγγελων υπαρχει του παπα Λεοντιου του Θασιου και το χαρισεν εμοι των Δημητριον του Βεριου εις μνημοσυων αυτο το χιρδραφον ÷ αρτην. Λεοντ(ιος) Διμητρ. ετι' αφξ* (рис. 9), которая почти полностью повторена той же рукописью на л. 1 (рис. 10). Там же находится монограмма указанного в цитированной записи лица.

Рукопись заключена в дощатый, покрытый кожей переплет с тисненными изображениями тронной богоматери с младенцем в среднике и евангелистов с их символами на углах верхней крышки и распятия — на нижней.

<sup>34</sup> Friend A. M. The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts. — Art Studies, 1927, V, p. 124—125, fig. 1—8, 13—16.

<sup>35</sup> Hatch W. H. P. Op. cit., pl. XXXVI—XXXVIII, XLVI—L.

<sup>36</sup> Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. М., 1977, вып. 3, № 892, рис. на с. 20.

<sup>37</sup> Hatch W. H. P. Op. cit., p. 112, pl. LV.

<sup>38</sup> Pelekanidis S. M. e. a. Op. cit., vol. 1, fig. 35.

<sup>39</sup> Подробнее см.: Demus O. Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei. München, 1958 (Berichte zum XI. Intern. Byzantinisten-Kongress. München, 1958), S. 26—31; Velmans T. Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII<sup>e</sup> siècle et la manière de les représenter. — In: L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopocani, 1965. Beograd, 1967, p. 47—57.

<sup>40</sup> Treu K. Op. cit., S. 305—307.

<sup>41</sup> Лазарев В. Н. История..., т. 1, с. 316.

<sup>42</sup> К. Трой прочитал дату записи как 1776 г.

Кодекс состоит из 220 листов пергамена размером 19,5×14,2 см. Текст писан черными чернилами изящным минускулом, по 26 строк. Четверо-евангелие украшено миниатюрами, заставками и инициалами. Миниатюры с изображениями четырех евангелистов, с композициями, построенными по одному и тому же типу, составляют единую серию, как и большие квадратные заставки перед евангельскими текстами.

На л. 1 об. находится миниатюра с изображением евангелиста Матфея (рис. 11). Матфей сидит на широком золотом табурете, украшенном геометрическим узором с мотивом ромба, с киноварной мутакой; ноги опираются на полукруглое киноварное подножие, украшенное по краям жемчужной обнизью. Наклонившийся евангелист пишет на разлинованном листе пергамена, который он поддерживает левой рукой, сжимающей край гиматия. Одеждой служат синий с зеленоватым оттенком хитон, собранный в тонкие, сухие, параллельно идущие складки, и зеленый, изумрудного оттенка, гиматий. Поза подчеркивает порывистость движения; подол хитона развевается как бы на ветру. Складки одежд выявлены посредством энергичных разбелов основного тона. Живопись лица, обрамленного седыми волосами и окладистой бородой с зелеными тенями, плохой сохранности и позволяет лишь отметить в качестве ее признака белильное вохрение. В отличие от достаточно тщательно нарисованной правой руки ступни ног евангелиста переданы довольно схематично и по контуру очерчены черной линией. Перед Матфеем — столик с письменными принадлежностями с укрепленным на нем попитром, через который перевешен раскрытый свиток. Синее пространство, открывающееся сквозь аркаду — в виде нее трактован столик, — представляет остаток изображения постройки с киноварным карнизом и двускатной синей кровлей, покрытой черепицей; в левой части миниатюры ей соответствует аналогичное сооружение охряного цвета с киноварным многолопастным завершением. Фон золотой, с ничтожно малыми остатками сопроводительной надписи, выполненной синей краской; позем зеленый, с волнообразным контуром. Обрамление городчатое, в два тона синего цвета, разграниченные по контуру тонкой белильной линией. Слева на полях — поздняя сопроводительная надпись чернилами, выполненная, вероятнее всего, в 1760 г., одновременно с записями в начале рукописи.

Иконографическая схема миниатюры с изображением евангелиста Матфея относится к числу весьма распространенных в византийской миниатюре. Она может быть указана в таких иллюминированных кодексах, как Никомидийское евангелие<sup>43</sup>, чикагский Новый завет<sup>44</sup>, Четверо-евангелие из Андреевского скита на Афоне (Москва, ГБЛ, греч. 11)<sup>45</sup>, Четверо-евангелие в библиотеке греческой патриархии в Иерусалиме (№ 47)<sup>46</sup>, Четверо-евангелие в монастыре Мегаспелайон (№ 7)<sup>47</sup>, и в ряде других, входящих в Чикаго-Карахиссарскую группу рукописей.

Большую часть л. 2 занимает почти квадратная заставка с широким красным обрамлением, разделанным светло-охряными волнистыми линиями, имитирующими перевивы веревки. У основания заставки слева — синий листок сердцевидной формы, справа — зеленая шишка на синем стебле и стилизованное сине-зеленое деревцо с сидящей на нем птицей; сверху — сине-зеленый куст с двумя куропатками по сторонам; на углах — синие сердцевидные листья. Пространство заставки заполнено выделяющейся на золотом фоне орнаментальной композицией с мотивом переплетающегося синего стебля с сине-зелеными кринами, образующей в центре ромбовидный узор (рис. 12). Ниже золотом выполнены заглавие, узкий ленточный орнамент с мотивом стебля вьюнка и текст в шесть строк; сине-зеленый инициал «В» образован изгибами растительного стебля.

<sup>43</sup> Петров Н. И. Указ. соч., рис. 3.

<sup>44</sup> Goodspeed E. J., Riddle D. W., Willoughby H. R. Op. cit., vol. III, pl. C.

<sup>45</sup> Пучко В. Г. Византийские лицевые рукописи ГБЛ в Москве, с. 114, рис. 13.

<sup>46</sup> Hatch W. H. P. Op. cit., p. 98, pl. XLI.

<sup>47</sup> Demus O. Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts. — JÖB, 1960, 9, Abb. 4.

Последний лист, содержащий Евангелие от Матфея (л. 62 об.), оформлен декоративными крестами и записью золотом внизу.

Изображение евангелиста Марка занимает л. 63 об. (рис. 13). Миниатюра очень повреждена осыпями красочного слоя. Марк представлен сидящим на массивном золоченом табурете, плоскость которого покрыта перекрещивающейся штриховкой, по контуру — жемчужная обнизь; на табурете — киноварная мутака с золотыми наконечниками, как и на других миниатюрах этого кодекса. Евангелист изображен в розово-красном хитоне, с очень низко нашитым на правом рукаве узким черным клавом, и в изумрудно-зеленом гиматии, в освещенных местах переходящем иногда в голубой тон. Цвет гиматия наиболее глубокий на левом плече, на пояснице и вдоль фигуры. Правой рукой Марк набирает тростью («писалом») чернила, левой держит разлинованный тонкими киноварными линиями лист белого пергамена, зажав край гиматия. Ступни ног, опирающиеся на киноварное подножие овальной формы, перетянуты тонкими черными ремешками сандалий. От изображений столика с письменными принадлежностями, стоящего перед евангелистом, остались лишь незначительные участки пигмента, указывающие на алый цвет крышки, коричневатый тон остова и фиштакковые обрамления декоративных арок. Архитектурные кулисы трактованы в виде фланкирующих фигуру евангелиста сине-голубого башнеобразного сооружения слева, с двускатной киноварной кровлей, и соответствующего ему фиштаккового, с широким киноварным карнизом и синей двускатной черепичной кровлей, — справа. Тонкая киноварная линия контура нимба сохранилась лишь частично. Изображение головы — полустертое. Фон — золотой, с осыпями по линиям предварительного рисунка, от которого миниатюрист существенно отступил. Позем — зеленый, обрамление — городчатое, двух тонов сине-голубого цвета, с белильной контурной линией раздела.

Иконография сидящего евангелиста Марка в византийской миниатюре отличается большим разнообразием, причем изображения размышляющего автора едва ли не являются преобладающими. Аналогичный тип иконографических аналогий для описанной миниатюры Четвероевангелия Муз. 3646 являются две рукописи XIII в. в афонском монастыре Дионисиат (№ 12, 23) <sup>48</sup>.

На л. 64 находится большая квадратная заставка с красно-голубым городчатым обрамлением; слева от нижнего угла отходит растительный завиток с листочком плюща, таким же, какие изображены на верхних углах, справа — стилизованное сине-голубое дерево с синим стволом, на котором сидит птица, обернувшаяся назад. Вверху нарисована фиала с тянущимися к ней двумя страусами. Пространство заставки заполнено выделяющимся на золотом фоне растительным узором, образованным голубым стеблем с зелено-голубыми трилистниками и пятилистниками. Перевивающийся стебель образует по углам большие, а между ними меньшие сердцевидные контуры с кринами внутри; к этим мотивам примыкают волуты стебля с подобными же кринами. Ниже заставки выполнены золотом заглавие, узкая полоска и пять строк евангельского текста, написанного минускулом; инициал «А» с изображением стоящего на задних лапах льва, который грызет синий с золотыми разводами ствол дерева (рис. 14). Фигура льва передана довольно реалистично.

Миниатюра с изображением евангелиста Луки заполняет л. 120 об. (рис. 15). Евангелист представлен на золотом фоне, сидящим на массивном золотом табурете, с обычными штриховкой и жемчужной обнизью, а также большой киноварной мутакой с золотыми наконечниками. Одежду составляют темно-розовый хитон и изумрудно-зеленый гиматий, собранные в беспокойно изломанные складки, нанесенные белилами по основному тону. Ступни ног, обутой в сандалии, опираются на киноварное подножие

<sup>48</sup> Hamann-Mac Lean R. Op. cit., Abb. 24—27.

<sup>49</sup> Pelekanidis S. M. e. a. Op. cit., vol. 1, fig. 33, 58.

на зеленом поземе почти того же тона, что и гиматий. Правой рукой Лука держит большой чистый лист пергамена, левая поднята в патетическом жесте. Евангелист изображен в состоянии вдохновения. Лицо обрамлено темно-русыми волнистыми, коротко подстриженными волосами и короткой окладистой бородой. Живопись лица отличается хорошей моделировкой с постепенными светотеневыми переходами. Перед евангелистом — столик с письменными принадлежностями. Архитектурные кулисы, фланкирующие фигуру, имеют вид двух башнеобразных сооружений: синерозового с охряным карнизом и красным луковичной формы завершением — слева, и с чередующимися этажами синего, розового, голубого и охряного цвета, с красным куполом — справа. От тонкой киноварной линии, очерчивающей нимб, сохранились едва заметные остатки; сопроводительная надпись стёрта. В качестве иконографической особенности изображения евангелиста Луки на этой миниатюре следует отметить простриженную на макушке тонзуру, по цвету почти не отличающуюся от волос. Оформление — городчатое, сине-голубое, с тонкой белильной разгранкой. По сохранности эта миниатюра лучшая в рукописи.

Изображение евангелиста Луки в состоянии экстаза сравнительно редко встречается в византийской миниатюре, где обычно преобладает тип пишущего либо размышляющего автора. Евангелист в экстатическом состоянии — обычная тема лицевых латинских рукописей каролингского и оттоновского периодов, но она не оставалась чуждой и восточнохристианской иконографической традиции, на что, в частности, указывает изображение Луки в Остромировом евангелии 1056—1057 гг., миниатюры которого сохранили иконографические схемы ранних балканских моделей<sup>50</sup>.

Л. 103, составляющий один разворот с описанной миниатюрой, украшен большой, почти квадратной, заставкой с красно-зеленым городчатым мотивом обрамления; от нижнего левого угла отходит карминный растительный побег с синим листочком плюща, от правого — стилизованные деревца с сидящей на большем из них куропаткой; вверху, над заставкой, — изображение птицы, на верхних углах — зеленые листочки плюща. Внутреннее пространство заставки заполнено выделяющимися на золоте фона голубым растительным стеблем, который образует сердцевидные деления, большей частью спаренные, со вписанными в них зелено-голубыми трилистниками. Между этими делениями вписаны зеленые четырехлепестковые розетки-крестоцветы. Ниже золотом выполнены заглавие, узкий ленточный орнамент с мотивом стебля вьюнка и две верхние, а также две нижние строки текста (две средние писаны чернилами). Инициал «Е» образован изображением птицы, проглатывающей золотую ветку с красной пальметтой, а также зеленой пальметтой внизу (рис. 16).

Последняя, четвертая миниатюра с изображением Иоанна Богослова занимает л. 171 об. (рис. 17). Ее красочный слой сохранился весьма плохо, и поэтому в данном случае можно говорить преимущественно о характере иконографической схемы. Евангелист представлен сидящим в кресле из тонких брусков, украшенных по контуру жемчужной обнизью; рисунок кресла выполнен поверх фигуры сидящего согбенного старца, одетого в синий хитон с развевающимися складками подола и бордового цвета гиматий, плотно облегающий плечи и правую руку. Иоанн Богослов в задумчивости склонился над полураскрытым кодексом, который держит в руках. Фигура представлена почти в профиль. Ступни ног, перевязанные тонкими ремнями сандалий, опираются на киноварное подножие; позем зеленый. Изображение евангелиста фланкировано высокими башнеобразными сооружениями, из которых находящееся слева — охряного цвета с синим карнизом, справа — светло-синее с киноварным карнизом. Золото фона, судя по контурам предварительного рисунка, не совпадающим с живописным изображением, утрачено. Предварительный рисунок выполнен коричневыми чернилами пером. От изображения

<sup>50</sup> Подробнее см.: *Луцко В. Г. Этюды об Остромировом евангелии (Византийские и западные элементы иконографии миниатюр)*. — Преслав, вып. 3. София, 1984.

головы остались лишь незначительные участки коричневого пигмента с белилами волос, участок уха и бороды. Нимб вокруг головы обозначен тонкой киноварной линией. Сопроводительная надпись не сохранилась. Обрамление городчатое, сине-голубое, с обычной белильной разгранкой. Иконографически сходные изображения Иоанна Богослова часто встречаются среди византийских миниатюр начала XIII в., хотя они, как правило, обнаруживают бесконечное разнообразие в деталях<sup>51</sup>.

Как и в аналогичных предыдущих случаях, заставка на л. 172 занимает большую часть пространства (рис. 18). Она имеет городчатое карминно-голубое обрамление; от нижних углов отходят растительный завиток с зеленым листочком плюща и деревцо с сидящей на нем птицей, вверху — стебель плюща и зеленые листочки на верхних углах. И здесь пространство заставки заполнено вырисовывающимся на золотом фоне голубым растительным стеблем, своими плавными изгибами образующим волюты и ланцетовидные фигуры, а посередине — ромб с вогнутыми гранями; пересекающихся в центре двух прямых черенков оказывается достаточным, чтобы этому причудливому узору с возникающими то здесь, то там зелено-голубыми кринами и красными полураспустившимися тюльпанами придать характер симметричной и строго упорядоченной орнаментальной композиции. Ниже, по обычаю, золотом выполнены заглавие, ленточный орнамент с мотивом двух свитых веточек плюща и первые четыре строки евангельского текста; инициал «Е» образует изображение сидящей птицы, которая клюет верхнюю пальметту красного цвета, опираясь лапками на нижнюю, голубую.

Судя по размерам полей миниатюр и особенно по срезанным завершениям заставок заглавных листов, кодекс Четвероевангелия Муз. 3646 за время своего существования заметно изменил формат. Больше всего он, очевидно, пострадал в XVIII в., при изготовлении ныне существующего переплета. Хотя все четыре миниатюры с изображениями евангелистов выполнены на отдельных вшитых листах более желтого пергамента, у нас нет оснований предполагать их более позднее происхождение по отношению к текстовой части рукописи. Не только иконографически, но и всеми своими стилистическими признаками изображения евангелистов выдают ближайшее сходство с кодексами Чикаго-Карахиссарской группы, близкими также и характером орнаментики заставок.

Над изготовлением указанной группы рукописей явно работала целая книгописная мастерская, располагавшая определенным штатом писцов и художников. Миниатюры для таких кодексов, как Муз. 3646, выполняли отдельно, приспособившая к уже сделанной текстовой части. Выполнение же столь щедро иллюстрированных рукописей, как чикагский кодекс Нового завета или Карахиссарское евангелие, требовало постоянного присутствия художника. Эти иллюстрации, по-видимому, были исполнены очень быстро, и если художник действительно вынужден был на некоторое время прерывать работу переписчиков, то становится понятным, что именно способствовало появлению миниатюр с совсем плоскими фигурами, очень упрощенными, с доминирующей линией силуэта и почти отсутствующей моделировкой объемов. В такой несколько упрощенной манере выполнены, в частности, миниатюры Никомидийского евангелия, а также некоторых кодексов Псалтири<sup>52</sup>. Однако не только лишь большой состав иллюстрационного цикла служил для этого причиной: выработанную манеру применяли и при иллюминации таких кодексов, как Син. греч. 220 (Влад. 88), доказательством чего может служить его выходная миниатюра (рис. 4). И хотя изображения евангелистов в рукописи Муз. 3646 не обнару-

<sup>51</sup> См.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки, вып. 3, № 892, рис. на с. 20; *Hatch W. H. P. Op. cit.*, pl. XLIV, LV; *Hamann-Mac Lean R. Op. cit.*, Abb. 32; *Illuminated Greek Manuscripts*, fig. 88; *Pelekanidis S. M. e. a. Op. cit.*, vol. 1, fig. 35, 60, 464.

<sup>52</sup> *Cutler A. The Aristocratic Psalter: The State of Research.* — In: XV<sup>e</sup> Congrès Intern. d'études byzantines. Rapports et co-rapports, III. Art et archéologie. Athènes, 1976, p. 231—257, pl. LII—LVII.

живают резкого разрыва с памятниками книжного искусства раннего XIII в., выполненными в этой манере, все же их следует в первую очередь сопоставлять с такими образцами, как Четвероевангелие из Андреевского скита на Афоне (Москва, ГБЛ, греч. 11) и Четвероевангелие из Мавромола (Москва, ГБЛ, греч. 9)<sup>53</sup>.

Миниатюры, украшающие кодексы Чикаго-Карахиссарской группы, дают большое количество серий изображений сидящих евангелистов, очень схожих по иконографии, очень близких стилистически, но почти никогда не обнаруживающих абсолютного тождества. Это относится к миниатюрам рукописей, упомянутых в качестве аналогий при описании кодекса Муз. 3646, равно как и к орнаментальным композициям заставок тех же самых рукописей: сохраняется лишь общий характер декора.

Рассмотрение художественного оформления греческого Четвероевангелия Муз. 3646 выявило все признаки его принадлежности к группе иллюминированных рукописей, объединяемых вокруг чикагского Нового завета и Карахиссарского евангелия. Поскольку описанная рукопись чрезвычайно близка Четвероевангелию из Андреевского скита на Афоне (Москва, ГБЛ, греч. 11), которое, как было сказано, имеет помету о смерти некоего Иоанникия в 1208 г., постольку, вероятно, возникновение Муз. 3646 может быть отнесено примерно к тому же времени.

\* \* \*

Изучению миниатюр и орнаментального оформления, составляющих единое целое в декоративном убранстве рукописей, имеет важное значение для их датировки и локализации. Развитие иконографии и эволюция стиля в декоре византийских рукописей иногда ощущаются острее, чем в графических формах письма. Однако лишь соединение усилий историков искусства средневековой книги и кодикологов, работающих каждый своими профессиональными методами, может дать положительные результаты. Этот вывод в данном случае мы имели возможность проверить исследованием трех рукописей одного круга, на первый взгляд столь непохожих, но в сущности в одинаковой мере отражающих новые явления в искусстве Византии начала XIII в.

---

<sup>53</sup> А. В. Карр предлагает разгруппировку многочисленных рукописей Чикаго-Карахиссарской группы; 24 рукописи он выделяет в одну чикагскую подгруппу. Вопрос этот остается пока дискуссионным отчасти потому, что ряд кодексов до сих пор не опубликован.