

ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ТРЕТЬЯКОВСКАЯ ГАЛЕРЕЯ

КАТАЛОГ СОБРАНИЯ

ЛИЦЕВЫЕ РУКОПИСИ
XI–XIX ВЕКОВ

КНИГА ПЕРВАЯ

ЛИЦЕВЫЕ РУКОПИСИ XI–XVII ВЕКОВ

СЕРИЯ

ДРЕВНЕРУССКОЕ ИСКУССТВО X–XVII ВЕКОВ
ИКОНОПИСЬ XVIII–XX ВЕКОВ

ТОМ 2

КНИГА ПЕРВАЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СКАНРУС»
МОСКВА 2010

чатается по решению Ученого совета
ударственной Третьяковской галереи
ЕРАЛЬНЫЙ ДИРЕКТОР И.В.ЛЕБЕДЕВА

общей редакцией
БРУКА И Л.И.ИОВЛЕВОЙ

зетственные редакторы
БРУК И Л.И.ИОВЛЕВА

ткионная коллегия
БРУК, Е.В.БУРЕНКОВА, Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Л.В.НЕРСЕСЯН,
РОЗАНОВА

еизенты
ПОПОВ, Э.С.СМИРНОВА

оры вступительной статьи
ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА

оры-составители каталога

- . I – Н.В.РОЗАНОВА
- . II – Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА
- . III – Л.В.НЕРСЕСЯН, Н.В.РОЗАНОВА
- . IV – Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА
- . V – Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА
- . VI – Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА,
.САЕНКОВА
- . VII – Е.В.БУРЕНКОВА, Е.В.ГЛАДЫШЕВА,
.НЕРСЕСЯН, Н.В.РОЗАНОВА
- . VIII – Г.П.ЧИНЯКОВА
- . IX – Е.В.БУРЕНКОВА
- . X – Г.П.ЧИНЯКОВА

и подготовке каталога использованы
перфиалы
.БЕКЕНЕВОЙ, А.И.БОЛОТОВОЙ,
Л.ЛУПОВСКОЙ, Е.Н.ОКУНЬ, В.Н.УХАНОВОЙ

тавители научно-справочного аппарата
.БУРЕНКОВА, Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Л.В.НЕРСЕСЯН

очтение и транскрипция надписей
.БУРЕНКОВА

ределение филиграней
.УХАНОВА (кат. IV), Г.П.ЧИНЯКОВА (кат. V–X)

бевод на английский
.КОРКЕЛИЯ

тпирование и цветная съемка
И.НИТЕЦКИЙ, Г.В.ПРИЩЕПА, А.В.СЕРГЕЕВ,
М.ЦВЕТКОВА, Г.Д.ШАМХАЛОВ, А.В.ШАРОУХОВ

осударственная Третьяковская галерея, 2010

ИЗДАНИЕ ОСУЩЕСТВЛЕНО
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СОДЕРЖАНИЕ

Е.В.ГЛАДЫШЕВА, Н.В.РОЗАНОВА
Лицевые рукописи XI–XIX веков в собрании
Государственной Третьяковской галереи7

КАТАЛОГ21
Пояснения к каталогу22

I. Первый лист Евангелия от Иоанна из Псалтири
с Новым Заветом23
II. Устав Студийский церковный и Кондакарь нотированный
(Типографский Устав)27
III. Евангелие апракос (Галицко-Волынское Евангелие)43
IV. Евангелие тетр59
V. Лествица Иоанна Лествичника83
VI. Служебник91
VII. Псалтирь (Годуновская Псалтирь)111
VIII. Александрия Сербская321
IX. Синодик. 1670–1680-е годы413
X. Синодик. 1690-е годы453

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Учреждения, организации, учебные заведения
и прочие аббревиатуры510
Выставки и каталоги к ним511
Литература511

УКАЗАТЕЛИ

Указатель рукописей520
Указатель икон, мозаик, фресок и произведений
декоративно-прикладного искусства522
Указатель церквей и монастырей523
Указатель персонажей, сюжетов и иконографических типов.....524
Указатель имен, упоминаемых в тексте530

SUMMARY535
CATALOGUE537

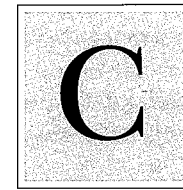
ЛИЦЕВЫЕ РУКОПИСИ XI–XIX ВЕКОВ В СОБРАНИИ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

ОТ АВТОРОВ-СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящий каталог – итог многолетней работы научных сотрудников нескольких отделов Государственной Третьяковской галереи. Главным вдохновителем, автором и научным руководителем издания была Н.В.Розанова, сохранившая к нему интерес до последних дней жизни. Хотя мечта Надежды Всеволодовны увидеть этот труд завершённым не осуществилась, мы надеемся, что он станет лучшей памятью о ней – яркой и темпераментной личности, увлечённом исследователе и прекрасном знатке древнерусской рукописной книги.

Мы выражаем сердечную признательность всем коллегам, помогавшим нам профессиональными консультациями и оказывавшим всемерную поддержку на разных этапах работы. Неоценимой была помощь А.А.Турилова, с готовностью отвечавшего на вопросы, касавшиеся самых разных тем – от палеографии, анализ которой позволил существенно уточнить атрибуцию нескольких рукописей, до датировки переплетов. Полноценное издание вряд ли могло бы осуществиться без участия Э.С.Смирновой и Г.В.Попова, изначально одобивших и поддержавших авторскую концепцию каталога (в том числе замысел публикации всех миниатюр описываемых рукописей) и ставших по завершении работы над книгой внимательными и благожелательными рецензентами.

Особая благодарность – заведующим, научным сотрудникам и хранителям отделов рукописей библиотек и музеев, в фондах которых мы вели свои исследования. Все они не только облегчали доступ к редким и древним манускриптам, но и неоднократно давали ценные консультации. В их числе – Ю.А.Грибов, Е.И.Серебрякова, Е.В.Уханова, Е.М.Юхименко (ГИМ); В.Ф.Молчанов, Т.В.Анисимова (РГБ); Е.В.Исаева (Музей Московского Кремля); Е.В.Крушенецкая, П.А.Медведев (РНБ); В.Г.Подковырова (БАН) и многие другие, чьи имена упоминаются в тексте этого издания.



Собрание лицевых рукописей¹ Государственной Третьяковской галереи формировалось одновременно с коллекцией музея. Уже в библиотеке П.М.Третьякова было несколько иллюстрированных рукописных книг: Александра Сербская середины XVII века (кат. VIII),

Сборник житий угличских святых, написанный после 1784 года, Слово Палладия мниха второй половины XVIII века и два Апокалипсиса – XVIII и XIX веков. В 1899 году эти рукописи вместе с личной библиотекой П.М.Третьякова были переданы в ведение Совета Галереи, созданного Московской городской думой для попечения о собрании музея после смерти его основателя². В 1905 году издан каталог библиотеки П.М.Третьякова, составленный хранителем Галереи Н.Н.Черногубовым, известным московским библиофилом. Рукописные книги составляли первый раздел каталога и были перечислены лишь с указанием названий, без атрибуции³.

Приобретение рукописей П.М.Третьяковым отвечало настроениям его времени. Если в конце XVIII – первой половине XIX века интерес к собиранию древних манускриптов объединял узкий круг меценатов, антикваров и ученых, то в последующие десятилетия этот круг расширился. Многие современники П.М.Третьякова, увлеченные коллекционированием предметов искусства и разнообразных древностей, собирали и книги – как печатные, так и рукописные. Источники приобретения были самыми разнообразными и часто тщательно скрывались. Известно, что немало раритетов книжного искусства коллекционеры находили в лавках антикваров на Сухаревском рынке, куда по воскресеньям стекались продавцы и покупатели древностей. Туда заходил и П.М.Третьяков; возможно, именно там он и приобрел свои манускрипты. В отделе рукописей ГТГ сохранился список его расходов, где указывается, что в 1882–1883 годах им были куплены книги на сумму 431 рубль 15 копеек⁴. Не исключено, что в число этих книг входили и лицевые рукописи. Возможно, украсившие их миниатюры способствовали пробуждению инте-

реса П.М.Третьякова к древнерусским иконам, которые он начал приобретать в начале 1890-х годов.

Со второй половины XIX столетия все большее внимание исследователей и коллекционеров привлекает художественное оформление рукописей. В 1853 году древнерусские книги XI–XVIII веков были представлены на выставке в Публичной библиотеке в Петербурге. Этот показ, организованный хранителем рукописного отдела, а впоследствии директором библиотеки А.Ф.Бычковым, произвел огромное впечатление на широкий круг современников и впервые сделал очевидным для многих высокое художественное качество древних манускриптов. В 1855 году к столетнему юбилею Московского университета был издан альбом «Материалы для истории писмен восточных, греческих, римских и славянских» (*Материалы 1855*). В число его авторов входил крупнейший ученый-филолог Ф.И.Буслаев, который составил и прокомментировал раздел, посвященный славянским рукописям из Синодального собрания. Сопровождающие раздел таблицы представляют собой один из лучших ранних образцов издания рукописной книги: заставки и инициалы воспроизведены здесь вместе с листами рукописей. Благодаря этому удастся ощутить внутреннюю логику и красоту убранства древнерусских манускриптов в целом, увидеть, насколько точно писцы и исполнители орнамента умели найти оптимальное соотношение между размерами листа, полей, колонки текста и декором, согласовать стиль инициалов и заставок с характером почерка.

¹ Старинный термин, восходящий к древнерусским словам «лики», «лицо», известен с XVII века. Он обозначал рукописи с иллюстрациями, в которые включались изображения святых и других персонажей. В настоящее время широко используется специалистами по средневековому искусству.

² Румянцев 1959. С. 252; Новлева 1981. С. 187–189; Болотова 1986. С. 426.

³ Черногубов 1905. С. 3.

⁴ Черновые записи и материалы (счета и др.) П.М.Третьякова по разным денежным расходам (ОР ГТГ, ф. 1, ед. хр. 4794. Л. 13). Благодарим Н.Л.Приймак за указание на этот документ.

Выставка в Публичной библиотеке побудила В.В.Стасова ступить к многолетней работе над его знаменитым атласом «Аванский и восточный орнамент...», изданным в 1887 году (Стасов 1887). Исследователь не только опубликовал обширный иллюстративный материал, но и впервые в истории отечественной науки предпринял попытку классификации папирусов по месту происхождения из разных русских городов. В 1870-х годах вышло несколько альбомов В.И.Бутовского – ректора Строгановского училища технического рисования, существовавшего при нем Художественно-промышленного училища, – посвященных истории орнамента древнерусских рукописей⁵. В отличие от альбома 1855 года и в атласе Стасова в альбомах Бутовского заставки и инициалы воспроизведены отдельно от листов рукописей, что затрудняет их восприятие и придает изображениям некоторое сходство с табличками в трудах по археологии.

Однако внимание современников привлекали не только орнаменты рукописей. Во второй половине XIX века усилиями филологов и палеографов создавалась основа для нового комплексного исследования древнерусской книги. В 1860–1890-х годах в искусствоведческих работах Ф.И.Буслаева был применен научный метод сравнительно-исторического изучения миниатюры и художественного убранства рукописей. В его сочинениях впервые наглядно выявлена синхронная природа средневекового искусства – неразрывная связь слова, первичного для миниатюристов, и создаваемого им зрительного образа. Анализ особенностей этой связи позволяет выявить наиболее важные смысловые акценты древнерусской культуры. Многие ценные замечания Ф.И.Буслаева касались словно мимоходом в небольших статьях⁶, но преимущественно его интересовали общие, сквозные проблемы. Уже в ранних работах 1860–1870-х годов ученый предложил типологию и схему эволюции древнерусского книжного орнамента (от старовизантийского к тератологическому, балканскому и неовизантийскому)⁷, не устаревшие и сейчас. О ряде работывавшихся им фундаментальных тем дают представление названия исследований: «Общие понятия о русской иконописи», «Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV до конца XVI века», «Русский лицевой Апокалипсис»⁸ и др.

Одновременно с Ф.И.Буслаевым к изучению миниатюр рукописей обратились и многие другие ученые, и прежде всего его ученик и последователь, историк искусства Н.П.Кондаков⁹, основоположник иконографического метода, а также представители смежных дисциплин – церковный археолог

Н.В.Покровский¹⁰, филолог и палеограф В.Н.Щепкин¹¹. Все они основывали свои суждения об истории византийского и древнерусского искусства преимущественно на рукописном материале, наиболее доступном для исследований и в отличие от фресок и икон почти не затронутом поздними поновлениями.

Вторая половина XIX века была временем формирования и небывалого расцвета многочисленных научных объединений, ставивших перед собой цели изучения и сохранения русской старины¹². Самые значительные из них по масштабу проектов и развернутых работ – Русское археологическое общество в Петербурге (1846) и Московское археологическое общество (1864) – поддерживали открытие и реставрацию древнерусских памятников, но в соответствии с названием и программой имели историко-археологический уклон деятельности. Среди общественных учреждений, способствовавших признанию русской средневековой живописи предметом, достойным специальных научных штудий, особое место принадлежало Обществу любителей древней письменности, основанному в 1877 году в Петербурге князем П.П.Вяземским – историком и коллекционером рукописей. Общество, первоначально замкнутое и элитарное, имело задачей выявление, собирание и публикацию редких манускриптов. В 1870–1880-е годы его членами состояли Ф.И.Буслаев, В.В.Стасов, А.Ф.Бычков, Н.В.Покровский, Н.П.Кондаков, Н.П.Лихачев, В.Н.Щепкин, Д.В.Айналов и др.

Огромной заслугой Общества было факсимильное издание многих лицевых рукописей¹³. Ряд этих малотиражных изданий, часто предназначавшихся для узкого круга заказчиков, представлен в библиотеке П.М.Третьякова, которого особенно интересовали публикации памятников, аналогичных по содержанию рукописям его собрания¹⁴. В числе принадлежавших ему книг находились, в частности, «Свод изображений из лицевых Апокалипсисов по русским рукописям с XVI-го века по XIX-ый», составленный Ф.И.Буслаевым (Буслаев 1884), и издание иллюстрированного списка Александрии XVII века из собрания П.П.Вяземского (Александрия 1880).

Результаты научных изысканий членов Общества излагались на регулярно проходивших чтениях. На некоторых из них обсуждались темы, не утратившие актуальности и по сей день. Так, одно из заседаний 1877 года было посвящено факсимильно изданному Синодику Дедовской пустыни Тотемского уезда. К отчету о заседании приложена весьма обстоятельная объяснительная записка Ф.И.Булгакова, представляющая собой едва ли не первую попытку систематизации старопечатных и рукописных Синодиков по литературному содержанию и ху-

дожественному оформлению¹⁵. На заседании, состоявшемся в 1884 году, рассматривалась иконография миниатюр Киевской Псалтири 1397 года, незадолго до этого подаренной Обществу графом С.Д.Шереметевым, который купил ее у П.П.Вяземского¹⁶. Суть происходившего описал Н.П.Барсуков в письме С.Д.Шереметеву: «Вчера у нас в Складе состоялось под председательством князя весьма интересное заседание, и я очень жалел, что Вас не было. Буслаев читал по поводу знаменитой Псалтири и сличал ее с так называемой Углической Псалтырью Публичной библиотеки. Последний манускрипт был принесен Бычковым. Собралось почти все Отделение Академии наук с Гротом включительно»¹⁷. Впервые поднятый Ф.И.Буслаевым вопрос о соотношении иллюстраций Псалтири 1397 года, которая была написана в Киеве писцом Спиридонием, и Псалтири 1485 года, выполненной в Угличе Федором Шараповым, до сих пор остается дискуссионным. Этот вопрос затрагивается и в настоящем каталоге: изображения обеих рукописей могли послужить источниками иконографии большинства миниатюр Годуновской Псалтири, созданной в 1594–1600 годах в Москве по заказу боярина Дмитрия Ивановича Годунова (кат. VII).

Если вторая половина XIX и начало XX века были временем исследовательского интереса к рукописным книгам, то начиная с 1910-х и вплоть до 1940-х годов на первый план выходит увлечение древнерусской иконой, раскрываемой тогда из-под поздних записей. Осознание эстетической ценности иконописи и стремление к систематизации истории художественной жизни Средневековья получают отражение в новых акцентах восприятия миниатюры. Иллюстрации рукописей теперь оцениваются как самостоятельные произведения искусства и рассматриваются наряду с памятниками монументальной живописи, иконописи, шитья и мелкой пластики в рамках единого процесса развития стиля. Так, статья В.Н.Щепкина об иконописи Москвы, опубликованная в 1910 году, открывается анализом миниатюры с изображением Христа, благословляющего апостолов, из Сийского Евангелия 1340 года (Щепкин 1910. С. 227). По мнению автора, в этом изображении угадываются «родовые черты» зарождающегося московского искусства. И хотя в большинстве исследований миниатюры лишь упоминались в общих историко-искусствоведческих обзорах, в некоторых, например в работах В.Н.Щепкина¹⁸, А.И.Некрасова¹⁹, Ю.А.Кожин²⁰, они получали точные и емкие характеристики. Единственное издание того времени, целиком посвященное иллюстрациям древнерусских рукописей, – альбом Г.П.Георгиевского и М.Владимирова (М.В.Алпатов) с двумя подробными вступительными статьями о миниатюре XVI века (Древнерусская миниатюра 1933).

Первоначальная коллекция иллюстрированных рукописных книг Третьяковской галереи начала пополняться со второй половины 1920-х годов. В ряде случаев время и источник поступлений тех лет не известны (кат. V) или определяются предположительно по косвенным данным (кат. II, III, VI, IX, X). В 1920–1930-е годы древнерусские рукописи были рассредоточены по нескольким отделам, что затрудняло их систематический учет. Коллекция П.М.Третьякова хранилась в библиотеке, куда передавались и некоторые из вновь поступивших манускриптов. В 1924 году библиотека была объединена с отделом рукописей, где находились разнообразные документы по истории Галереи, письма художников и другие архивные материалы. Несколько лет спустя, в 1929 году, сформировано новое крупное подразделение – БАФ – на основе слияния библиотеки, архива (преобразованный отдел рукописей) и фототеки. Подобные реорганизации отнюдь не способствовали налаживанию учета и документации рукописей, хотя нельзя не отдать должного усилиям в этом направлении, предпринятым М.И.Фабрикантом – заведующим БАФ в 1929–1935 годах²¹. После открытия в Галерее в 1929 году древнерусского отдела вновь поступающие рукописные книги стали передаваться туда. По замыслу дирекции ГТГ, одобренному Наркомпросом, этот отдел должен был «включать в себя все виды искусства: живопись, рукописи, шитье, скульптуру, резьбу, лубок и пр.»²². С середины 1930-х годов, в связи с тем что иконное собрание многократно увеличилось и рукописи перестали включать в постоянную экспозицию, их – без какой-либо хранительской документации – начали передавать в БАФ, а с 1936 года – снова в библиотеку. Только после 1953 года в библиотеке, фонд которой сильно пострадал в годы Великой Отечественной войны, были заведены новые учетные документы, зафиксировавшие состав рукописной коллекции. Однако к тому моменту для выяснения истории поступления многих памятников требовались специальные архивные изыскания.

Поступления рукописей 1920-х годов были обусловлены перераспределением художественных ценностей между уже существовавшими музеями. В 1925 году из Музея военного и гражданского быта, созданного на основе Рогожско-Симоновского филиала ГТГ, в Галерею была передана часть библиотеки московского Симонова монастыря, в состав которой входил лицевой сборник с изображением Страстей Христовых первой половины XVIII века. В 1926 году из закрытой Государственной Цветковской галереи, несколько лет являвшейся

Покровский 1870; Сборник орнаментных украшений 1874–1877. Например, в статье «Русское искусство в оценке французского ученого» Ф.И.Буслаев высказывает принципиальные соображения об особенностях типологии иллюстраций древнерусских Псалтирей (Буслаев 1917. С. 51–52). Буслаев 1917. С. 34, 84–89, 153–154; Буслаев: Сочинения. Т. 3. С. 75–143. Буслаев 1884; Буслаев: Сочинения. Т. 1. С. 1–193; Т. 2. С. 199–219. Кондаков 1876; Кондаков 1885; Кондаков 1906. Об исследовательских методах и работах Ф.И.Буслаева и Н.П.Кондакова см.: Кыласова 1985.

¹⁰ Покровский 1892; Покровский 1900.

¹¹ Щепкин 1890; Щепкин 1902; Щепкин 1903.

¹² Подробнее см.: Вздорнов 1986. С. 126–168.

¹³ Полного библиографического описания факсимильных изданий ОЛДП не существует, но имеются описания за отдельные годы. См.: Перетц 1900; Нумерные издания ОЛДП 1908; Вздорнов 1986. С. 323 (примеч. 180). Перечень изданных ОЛДП иллюстрированных списков Житий святых см.: Белоброва 2005. С. 171, 175 (примеч. 36–41).

¹⁴ Черногузов 1905. С. 5–11.

¹⁵ Синодик Дедовской пустыни; Отчет ОЛДП 1878. Прилож. XIII. С. 1–11.

О существующих в настоящее время типах классификации литературной части Синодиков см. кат. IX.

¹⁶ Отчеты ОЛДП 1885. С. 13; Вздорнов 1978. С. 18, 19.

¹⁷ Сборник в память Вяземского 1915. С. 73–74.

¹⁸ Щепкин 1928.

¹⁹ Некрасов 1929; Некрасов 1937.

²⁰ Кожина 1929.

²¹ Фабрикант Михаил Исаакович (1887–1965), специалист по западноевропейскому искусству, преимущественно по графике, профессор Московского университета. Приглашен на должность заведующего БАФ в 1929 году. Благодаря предпринятой им систематизации фондов БАФ известно, что в 1929–1930 гг. в библиотеке находились только книги XIX–XX вв., а в описях архива указано восемь рукописей XVIII–XIX вв. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 433. Л. 45). К концу 1935 г. фонды всех трех подразделений БАФ настолько увеличились, что было принято решение выделить их в «самостоятельные единицы». В 1936 г. М.И.Фабрикант стал заведующим библиотекой, а год спустя перешел на работу в Музей изобразительных искусств (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 626. Л. 1–2 об., 16).

²² Протокол заседания Правления ГТГ от 18 сентября 1929 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 207. Л. 152).

глом ГТГ, поступили произведения живописи и графики среди них лицевая рукопись Апокалипсиса со Словом адия мниха конца XVIII – начала XIX века. Филиалом ъяковской галереи был и Музей иконописи и живописи Остроухова. В 1929 году, после смерти художника, яв-егося пожизненным хранителем ранее принадлежавше-гу собрания, музей был закрыт и к основному фонду ГТГ присоединена бо́льшая часть его коллекции. Вместе со-енитыми иконами в Галерею поступило Евангелие тетр-1490-х годов – великолепный образец работы москов-мастеров (кат. IV).

Ликвидация Музея иконописи и живописи И.С.Остро-а стала решающим аргументом для создания в ГТГ 31 авгус-1929 года древнерусского отдела по инициативе дирекции, ержанной Главискусством²³. Почти сразу Комиссией Глав-и было принято решение о передаче в ГТГ наиболее значи-ных в художественном отношении памятников средневе-й культуры из центральных и провинциальных музеев²⁴. 29–1930-х годах в Галерею поступил ряд шедевров иконопи-пштья из Сергиевского музея. Во время одной из этих пере-состоявшейся 10 декабря 1930 года²⁵, сотрудники древне-кого отдела приняли на хранение пергаменный лист с ми-гпурой Христа Евергетиса из Псалтири с Новым Заветом, олненной в Константинополе в 1084–1101 годах (кат. I). Несомненно, поступления из Сергиевского музея были свя-ы не только с решением высестоящих органов, но и с дея-ностью конкретных людей, которые определяли состав едаваемых памятников. Одной из ключевых фигур здесь : А.Н.Свирин – блестящий знаток средневекового иску-а, автор нескольких монографий по истории древнерус-й миниатюры, шптья и ювелирного дела, опубликованных 150–1970-х годах²⁶. Начиная с 1920 года – года основания иея бывшей Троице-Сергиевой лавры, как он тогда назы-ся, – А.Н.Свирин работал там сначала рядовым сотрудни-

и.: Протокол заседания Правления ГТГ от 20 августа 1929 г. с сообще-лем директора ГТГ М.П.Кристи о распоряжении Наркомпроса «осво-дить помещение Музея иконописи и живописи в пятидневный срок» ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 207. Л. 141 об.); телефонограмма из Комиссии о разгрузке Москвы в ГТГ от 20 августа 1929 г. «о взятии помещения узя Остроухова на учет» (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 270. Л. 46); распоря-ение по ГТГ № 280 от 20 августа 1929 г. о необходимости «выделения мущества Музея, переходящего в Галерею» и об одновременной орга-изации отдела древнерусского искусства (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 270. . 41); докладная записка М.П.Кристи от 23 августа 1929 г. в Главискус-гво и Главнауку «о предпринятых мерах по освобождению помещения бузея от художественных коллекций» с просьбой утвердить решение лерии об организации отдела древнерусского искусства (ОР ГТГ, ф. 8. II, . хр. 213. Л. 40); распоряжение по Главискусству № 175 от 31 августа 929 г. об освобождении здания музея в три дня, перевозе хранящихся нем произведений русского искусства в ГТГ и организации в ее составе тдела древнерусского искусства (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 270. Л. 54).

м.: *Либишц Л.И.* Собрание древнерусской иконописи Государствен-ой Третьяковской галереи: Сложение коллекции, история изучения // *ТГ* 1995. С. 13.

кт от 10 декабря 1930 г. за подписью сотрудников ГТГ Я.П.Памзы, В.И.Ан-оной и Е.С.Медведевой о состоянии сохранности привезенных из агорска предметов (ОР ГТГ, ф. 8. IV, ед. хр. 4. Л. 6).

Свирин 1950; Свирин 1963; Свирин 1964; Свирин 1972 и др.

ком, затем хранителем, а в 1925–1928 годах стал его заведую-щим²⁷. После развертывания в 1928 году местными и столич-ными силами антирелигиозной кампании против политики музея, сопровождавшейся арестом многих сотрудников и за-вершившейся его реорганизацией и открытием в 1929 году под новым названием – «Сергиевский бытовой и антирелигиоз-ный музей», А.Н.Свирин перешел на работу в древнерусский отдел Третьяковской галереи²⁸. Скорее всего, именно он вме-сте с коллегами и единомышленниками стоял за передачей в Галерею малоизвестной в то время византийской миниатю-ры с изображением Христа²⁹.

Если формирование собрания иконописи Третьяковской галереи в 1920–1930-х годах было планомерным и поддержи-валось государственной властью, то пополнение коллекции рукописей происходило в силу случайных обстоятельств или по воле и инициативе научных сотрудников. Около 1930 года в ГТГ была передана лицевая рукопись Толкового Апокалип-сиса XIX века из коллекции М.Н.Бардыгина³⁰. Тогда же посту-пила и уже упоминавшаяся Псалтирь 1594–1600 годов, вложен-ная в костромской Ипатьевский монастырь боярином Дмит-рием Ивановичем Годуновым (кат. VII). По свидетельствам

²⁷ *Смирнова 2008.* С. 70–72.

²⁸ Свирин Алексей Николаевич (1886–1976) работал в ГТГ в 1929–1935 гг. старшим научным сотрудником в отделе древнерусского искусства (в 1933 г. преобразован в секцию феодализма), участвовал в отборе художественных произведений для пополнения собрания и в устройстве экспозиций; в 1934–1935 гг. – хранитель предметов из драгоценных ме-таллов. В 1935 г. уехал в Ереван, куда был приглашен на исследователь-скую работу с рукописями в Государственный музей изобразительных искусств Армении, позже завершившуюся написанием книги по исто-рии армянской миниатюры (*Свирин 1939*) и защитой кандидатской диссертации в МГУ в 1944 г. По возвращении в Москву в 1937 г. заведо-вал устроенным при его участии музеем Московского текстильного института (1937–1940). В 1940 г. вернулся в ГТГ, где почти до конца жизни занимал прежнюю должность хранителя, был редактором ката-лога собрания древнерусской живописи (*Антонова, Мнева 1963*). Парал-лельно преподавал во многих учебных заведениях, в том числе в МГУ и Московском институте декоративного и прикладного искусства. См.: Личные дела и материалы об А.Н.Свирине (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 97. Л. 2–19 об.; ед. хр. 551. Л. 1–9; ед. хр. 4036. Л. 9–45).

²⁹ В 1929–1930 гг. А.Н.Свирин вместе с заведующим древнерусским отде-лом ГТГ А.М.Скворцовым неоднократно были командированы в Сер-гиевский музей для ознакомления и отбора художественных произве-дений (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 312. Л. 1; ед. хр. 551. Л. 6). Одним из ре-зультатов поездок стало составление списка особо ценных памятников искусства из собрания этого музея за подписью Скворцова, приложен-ного к ходатайству в Главнауку в 1929 г. об их передаче ГТГ (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 309. Л. 1–2 об.). Вместе с А.Н.Свириным в Сергиевском музее работал Ю.А.Олсуфьев (1878–1938), который с 1918 г. состоял постоянным членом Комиссии по охране памятников искусства и ста-рины Троице-Сергиевой лавры. В 1920-е гг. опубликованы сделанные им описи икон (*Олсуфьев 1920; Олсуфьев 1925; Олсуфьев 1927*) и опись лицевых изображений рукописей ризницы Троице-Сергиевой лавры (*Олсуфьев 1921*). Пергаменный лист с византийской миниатюрой не упомянут в этой описи, однако отмечен в подробном «Списке уникаль-ных произведений Музея в бывшей Троице-Сергиевой лавре», выпол-ненном Ю.А.Олсуфьевым (?) и датированном 1929 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 311. Л. 11 (№ 3)).

³⁰ О М.Н.Бардыгине и его коллекции, подаренной им в 1915 году городу Егорьевску, см.: *Виталь 1909.* С. 63, 155–161; *Артемова 2007.*

коллег А.Н.Свирина, в 1930 году он спас эту рукопись от сож-жения в костре и привез в Галерею из Костромы³¹.

Детали столь драматичной и весьма характерной для того времени истории не ясны. Из дореволюционных публикаций следует, что рукопись с 1913 года находилась в экспозиции в Палатах Романовых, открытой в монастыре к 300-летию царского дома Костромским церковно-историческим общест-вом³². Эта экспозиция в несколько сокращенном виде продол-жала существовать и в советское время, но принадлежала уже новообразованному Костромскому музею, располагавшемуся в Ипатьевском монастыре. В отделе рукописей ГТГ сохранился доклад А.Н.Свирина о результатах его командировки в 1930 го-ду в ряд древнерусских городов, в числе которых была и Ко-строма. Он характеризует особенности собрания местного му-зея, политику его руководства, сосредоточенную исключитель-но на собирании икон, отмечает среди лучших произведений «знаменитую Псалтирь Д.И.Годунова с громадным количест-вом миниатюр, исполненных на полях»³³, но ничего не сообщ-ает о ее вывозе – возможно, в силу строгости жанра научно-го отчета. Между тем в автобиографии А.Н.Свирин упомина-ет, что сразу по поступлении на работу в ГТГ принимал непо-средственное участие в отборе художественных памятников для Галереи в ряде музеев, выделяя среди них Костромской³⁴.

В 1931 году в Кострому отправилась экспедиция из Ору-жейной палаты, соперничавшей в то время с Галереей в попол-нении древнерусских коллекций, во главе с заместителем ди-ректора В.К.Клейном. Благодаря его усилиям кремлевский музей стал обладателем ряда замечательных памятников, пере-данных с формулировкой: «из числа культовых, излишних и об-ременительных для хранения в Костромском музее»³⁵. Среди них, в частности, были более ранняя Годуновская Псалтирь 1591 года и лицевое Евангелие тетр 1580–1590-х годов, также выставявшиеся в экспозиции 1913 года³⁶ и теперь, видимо, перемещенные в запасник. Те же рукописи, которые были пред-ставлены в новой экспозиции (в частности, Евангелие тетр 1605 года³⁷), остались в Костромском музее. Сведения об этой экспедиции служат косвенным подтверждением устного пре-дания о том, что публикуемая Годуновская Псалтирь поступи-ла в ГТГ от А.Н.Свирина в 1930 году. Вероятно, после пере-смотра состава экспонируемых памятников в Костроме она оказалась в перегруженном запаснике и стала «обременитель-ной для хранения». Бесспорно, что в 1931 году в Костромском музее ее уже не было – в противном случае рукопись неизбеж-но была бы замечена В.К.Клейном, проявлявшим особую заин-тересованность в произведениях царских мастеров.

³¹ *Розанова 1971.* С. 50.

³² *Каталог предметов древности 1914.* С. 49 (№ 380).

³³ Доклад сотрудника Галереи А.Н.Свирина и стажера А.П.Журова о резуль-татах командировки с 11 по 20 июля 1930 г. в Вологду, Кириллов, Фера-понтов, Рыбинск и Кострому (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 312. Л. 194–202 об., особ. Л. 197–197 об.).

³⁴ ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 4036. Л. 9.

³⁵ Благодарим за предоставленные сведения Е.В.Исаеву.

³⁶ *Каталог предметов древности 1914.* С. 48 (№ 379), 47 (№ 374).

³⁷ Там же. С. 48 (№ 375); *Кожица 1929.* С. 65–74.

Другой яркой личностью, которой Третьяковская галерея обязана лучшими рукописями своего собрания, был А.И.Не-красов – человек академической образованности, крупный историк и теоретик средневекового искусства, один из тех, кто на протяжении всей жизни с присущим ему пылким тем-пераментом служил делу сохранения и изучения древнерус-ских памятников³⁸. Интерес исследователя к книжному орна-менту и миниатюре Древней Руси определился уже в годы учебы на историко-филологическом факультете Московско-го университета. По окончании университета в 1909 году он написал кандидатское сочинение о формировании тератоло-гического стиля в новгородских рукописях XIV века и однове-менно подготовил ряд статей, в том числе о лицевых списках жития преподобной Ефросинии Суздальской XVII века (*Некрасов 1910*). В 1912 году А.И.Некрасов принят в действительные члены Общества любителей древней письменности, и его кан-дидатская работа была опубликована в очередном издании ОЛДП (*Некрасов 1913*). Во второй половине 1910–1920-х го-дах, несмотря на весьма разностороннюю научную и преподавательскую деятельность, основная сфера интересов уче-ного была тесно связана с Московским университетом³⁹. Там он читал курсы по истории искусства, защитил диссертацию об орнаменте московских первопечатных книг и реализовал талант педагога, стремившегося соединить преподавание тео-ретических дисциплин с практическим познанием изучае-мого материала. Именно ему принадлежала идея и организа-ция первых научных практик для студентов-искусствоведов, а в 1922 году он стал заведующим основанного по его инициа-тиве учебного Этнографо-Археологического музея (с 1929 го-да – Музей материальной культуры) при 1-м МГУ.

В 1930 году в результате ряда преобразований 1-й МГУ прекратил существование и музей был закрыт. По воспомина-ниям Е.А.Некрасовой, дочери ученого, музейная коллекция была «разбазарена»⁴⁰, а часть ее оказалась в ГИМ. В 1931 году А.И.Некрасов перешел в Третьяковскую галерею, где прора-ботал до 1937 года, занимая разные должности⁴¹. Из сохра-нившихся документов следует, что основной пик его научной активности в Галерее пришелся на первую половину 1930-х го-дов, когда он являлся ученым секретарем (до 1933), консуль-тантом и некоторое время заведующим (1934–1936) секции феодализма (позже отдел)⁴², а также заведующим Кабинетом архитектуры (1933–1934). В тот период надежд на возможность организации в ГТГ на должном уровне научно-исследователь-ской и педагогической работы (тогда в Галерее существовала

³⁸ Наиболее полные сведения о жизни А.И.Некрасова (1885–1950) и его исследованиях содержатся в статьях И.Л.Кызласовой. См.: *Кызласова 1990; Кызласова 2000.* С. 375–390.

³⁹ Выписка из трудового списка профессора 1-го МГУ А.И.Некрасова (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 445. Л. 19–19 об.).

⁴⁰ Благодарим И.Л.Кызласову за возможность ознакомиться с неопубли-кованными воспоминаниями Е.А.Некрасовой.

⁴¹ См.: Личное дело А.И.Некрасова (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 445. Л. 1, 3, 5–9, 11, 22–27 об., 31); трудовой список А.И.Некрасова (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 1582. Л. 3–4).

⁴² В 1935–1936 гг. секция (отдел) феодализма была преобразована в отдел древнерусского искусства.

рантура), а также планомерного собирания произведе- искусства А.И.Некрасов очень много сделал для попол- ия коллекции рукописей. Именно по его инициативе часть экспонатов бывшего эграфо-Археологического музея – рукописи и книги -XIX веков – была передана в 1933 году из ГИМ в ГТГ⁴³. а в акте отсутствует перечень поступивших рукописных ; судя по сохранившимся штампам на листах, среди них дились новгородский Служебник первой четверти века (кат. VI) и ярославский Синодик 1670–1680-х годов IX). Вероятно, не без участия А.И.Некрасова попал в Га- ю и Синодик 1690-х годов, происходящий из московской сви Вознесения Господня и преподобной Ксении Римля- и, что за Сухаревой башней⁴⁴, который в 1935 году был дан из древнерусского отдела в библиотеку (кат. X). В том оду и в тот же отдел, возглавляемый А.И.Некрасовым, купило Евангелие тетр 1881–1885 годов из собрания Гат- ского дворца-музея. Этот роскошный фолиант был испол- переписчиком и художником Федором Мятелковым в пок императору Александру III⁴⁵. Заметим, что в то время ировалось расширение состава рукописей, представлен- в экспозиции искусства Древней Руси, о чем свидетельст- г списки произведений из других собраний с обосновани- еобходимости их показа и запросы в вышестоящие орга- о возможности их выдачи в ГТГ⁴⁶. Причем в перечне, тровках и акцентах стилистических характеристик руко- ных книг очевидно влияние научных взглядов А.И.Некра- , наиболее четко сформулированных в его книге 1937 го- ченый был не только автором концепций нескольких ре- зозиций, но и обсуждал их с сотрудниками отдела, а так- итал им лекции по истории древнерусского искусства⁴⁷. Отдельная и весьма загадочная история связана с поступ- ием в Третьяковскую галерею двух широко известных них рукописей – Типографского Устава конца XI – начала века (кат. II) и Галицко-Волынского Евангелия первой ги XIII века (кат. III). По воспоминаниям Н.В.Розановой, равшейся на свидетельства А.Н.Свирина и О.И.Гапоно-

т передачи части экспонатов Этнографо-Археологического музея о МГУ (рукописи и книги XVI–XIX вв.) из отдела рукописей ГИМ тдел феодализма ГТГ от 26 апреля 1933 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 519. 87). з исключено, что с поступлением этой рукописи связан документ 34 г., согласно которому ГТГ поручает научным сотрудникам А.Н.Сви- ну и З.Т.Зоновой осмотр, отбор и вывоз экспонатов художественного рактора из Коммунального музея, находившегося в Сухаревой башне Ю ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 560. Л. 84). льякова, Игнашева 2003. л.: Письмо в сектор науки Наркомпроса от 27 мая 1933 г. с запросом возможности передачи ряда рукописей из собраний ГИМ, ГБЛ и др. я экспозиции эпохи феодализма ГТГ (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 514. Л. 300); рианты списков памятников древнерусской миниатюры для экспози- ии, составленные в 1935 г. (?), с указанием мест хранения (ОР ГТГ, 8. II, ед. хр. 614. Л. 10–13 об., 14–15, 20, 24–42). Планы об устройстве Галерее экспозиции с включением лицевых рукописей из других со- аний не осуществились. л. материалы отдела древнерусского искусства за 1935–1936 гг. (ОР ГТ, ф. 8. II, ед. хр. 611. Л. 53, 55; ед. хр. 694. Л. 6, 17, 18).

вой⁴⁸, эти рукописи принес в библиотеку А.И.Некрасов. В на- стоящий момент не обнаружено ни одного документа, удосто- веряющего подобную информацию, поскольку оба манускрип- та были зафиксированы в книге учета библиотеки только в 1953 году. Однако сохранился запрос о судьбе рукописей, посланный из Центрального архивного управления в ГТГ в 1934 году, с просьбой их вернуть. Из него следует, что Типо- графский Устав и Галицко-Волынское Евангелие были пере- даны в Галерею из Музея Печатного двора (Музея книги) во временное пользование для фотографирования в 1928 году⁴⁹. В ответном письме сообщается, что обе рукописи в настоя- щий момент находятся в экспозиции и «являются существен- ной ее частью», в связи с чем ГТГ просит продлить срок их использования еще на год⁵⁰.

Начиная с XVII века Типографский Устав и Галицко-Во- лынское Евангелие находились в Типографской библиотеке при Московском Печатном дворе (позже библиотека Мос- ковской Синодальной типографии). В 1917 году типография была закрыта, но основная часть библиотеки долгое время оставалась на прежнем месте – в здании на Никольской ули- це, где вплоть до 1927 года продолжал работать Музей Печат- ного двора, созданный на основе выставки 1909 года в честь первопечатника Ивана Федорова⁵¹. В 1933 году, когда основ- ная часть помещений была передана Московскому государ- ственному историко-архивному институту, собрание библио- теки поступило на хранение в Государственный архив фео- дально-крепостнической эпохи (ГАФКЭ), переименованный в 1941 году в ЦГАДА (ныне РГАДА). Согласно первому архив- ному документу, это собрание было принято без сдаточного и приемного актов, в связи с чем был составлен «Список ру- кописей и книг из Музея книги (бывшая Типографская биб- лиотека)» от 26 мая 1934 года с пометами об отсутствии мно- гих произведений⁵². Тогда – на основании каких-то уцелевших материалов – и был отправлен запрос в ГТГ. Между тем, не- смотря на юридическую смену владельца, из-за отсутствия помещений, куда можно было бы переместить поступивший типографский фонд, вплоть до 1937 года он оставался в старом

⁴⁸ Гапонова Ольга Ивановна (1894–1989), филолог, специалист по библио- графии русского и советского искусства. С 1935 г. была научным со- трудником, в 1940–1971 гг. – заведующим библиотекой ГТГ (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 3996. Л. 1 об., 11–12; ед. хр. 5493. Л. 1–1 об.).

⁴⁹ Запрос из Центрального архивного управления в ГТГ от 5 июня 1934 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 560. Л. 139).

⁵⁰ Ответ на запрос из ГТГ в Центральное архивное управление от 13 июня 1934 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 560. Л. 140).

⁵¹ О судьбе собрания Московской Синодальной типографии после 1917 г. см.: *Автократова, Буганов 1986*. С. 99, 106–107; *Автократова, Долгова 1988*. С. 50; *Долгова 1996*. С. 8–12; *РГАДА: Путеводитель 1999*. С. 143; *Гладышева 2006*. С. 54, 55.

⁵² Типографский Устав и Галицко-Волынское Евангелие упоминаются в ряде документов РГАДА: «Список рукописей и книг из Музея книги (бывшая Типографская библиотека)» от 26 мая 1934 г. Л. 1; «Список рукописей и книг из Музея книги. Рукописи отсутствующие», октябрь 1935 г. Л. 4 (РГАДА, ф. 381. Дело фонда № 381); Акт № 381/1 от 5 ноября 1964 г. о недостатке документальных материалов ф. 381. Рукописное собрание библиотеки Московской Синодальной типографии. Л. 17 (РГАДА. Отдел хранилища уникальных фондов).

здании, но был вытеснен в подвалы. По словам сотрудников РГАДА, о недопустимых условиях его хранения в те годы сви- детельствуют следы заливов водой и разнообразные утраты на многих рукописях, книгах и документах.

Для каких целей нужна была фотосъемка, ради которой Типографский Устав и Галицко-Волынское Евангелие были взяты из Музея Печатного двора, неизвестно. Ни экспози- ции, ни выставок по древнерусскому искусству, где наряду с оригинальными произведениями использовались бы фото- графии миниатюр⁵³, в Галерее в 1928–1929 годах не было. Никаких готовящихся в то время изданий ГТГ или публика- ций ее сотрудников с упоминанием этих рукописей также не существовало. Можно лишь предполагать, что фотосъемка была выполнена в музейной фотолаборатории, недавно открытой и обладающей первоклассной аппаратурой, по заказу каких-то организаций или авторитетных частных лиц, хорошо известных в Галерее. Скорее всего, одним из этих лиц был А.И.Некрасов, общавшийся в 1928 году с представи- телями дирекции по поводу проведения здесь практик его студентов, а возможно, и по другим вопросам⁵⁴. Во всяком случае именно в его монографии о возникновении москов- ского искусства, вышедшей в 1929 году под грифом Институ- та археологии и искусствознания в издательстве РАНИОН, были впервые опубликованы все четыре миниатюры Галиц- ко-Волынского Евангелия⁵⁵. Причем при повторном воспро- изведении миниатюры с изображением евангелиста Иоанна в книге А.И.Некрасова 1937 года использован тот же нега- тив, опознаваемый по кривизне снятой под углом рамки, с указанием, что съемка проведена в фотолаборатории ГТГ⁵⁶. Фотографирование Типографского Устава, вероятно, было осуществлено по просьбе Академии наук: в 1929 году ее ленинградское издательство выпустило исследование круп- ного палеографа – М.Н.Сперанского⁵⁷, включающее снимок глаголической надписи на Л. 124 рукописи, ранее публико- вавшейся в прорисях.

Из ответа Галереи на запрос Центрального архивного управления следует, что в 1934 году обе рукописи находились

⁵³ Применение фотоматериалов при показе памятников искусства было характерной особенностью музейной деятельности тех лет; в частности, репродукции широко использовались в экспозициях древнерусского искусства. См.: *Путеводитель 1931*. С. 5, 7 и др.; *Путеводитель 1934*. С. 7, 14, 18, 28 и др.

⁵⁴ См.: Сообщение Главнауки в ГТГ о конференции по вопросам музейно- го строительства, организованной 1-м МГУ 8 июня 1928 г.; докладчик по теме «Задачи этнологического факультета в подготовке музейных ра- ботников» – профессор А.И.Некрасов (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 214. Л. 59); уведомление о проведении в Кабинете материальной культуры этноло- гического факультета МГУ заседания по производственной практике в ГТГ в 1928 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 217. Л. 86, 96). А.И.Некрасов мог принимать участие и в обсуждении вопросов об открытии при ГТГ сек- ции древнерусского искусства и Архитектурного кабинета, решения об организации которых были приняты в начале 1928 г. – см.: Протоколы заседаний Правления ГТГ от 4 февраля и от 10 марта 1928 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 208. Л. 20 об., 54).

⁵⁵ *Некрасов 1929*. С. 190–191. Рис. 81–84.

⁵⁶ *Некрасов 1937*. С. 395. Ил. 91.

⁵⁷ *Сперанский 1929*. С. 61. Ил. 27.

в экспозиции. Однако одна из них оказалась там значительно раньше – в 1932 году, когда опытную комплексную марксист- скую выставку с включением немногочисленных икон сменила экспозиция по искусству феодализма. Ее идеолог и состави- тель путеводителя Н.Н.Коваленская характеризует эту экспо- зицию как «первый опыт марксистской истории искусства феодализма» и упоминает в числе произведений, находящих- ся в первом зале, Типографский Устав, открытый на листе с рисунком «Делатель трудися»⁵⁸. Несмотря на справедливо отмеченный символический характер сцены, в соответствии с общим духом подачи материала автор видит в ней наиболее ранний пример «изображения труда и природы». Позже, ве- роятно, в результате реэкспозиции в начале 1934 года⁵⁹, сопро- вождавшейся увеличением состава представленных памятни- ков – как икон, так и рукописных книг, в том же зале в витрине с Типографским Уставом появляется и Галицко-Волынское Евангелие. Именно там находились обе рукописи согласно описи экспонатов 1935 года⁶⁰.

Уже в 1936 году рукописные книги из экспозиции были убраны, а их места в витринах заняли небольшие иконы⁶¹. По-видимому, в то время, если доверять галерейскому преда- нию, А.И.Некрасов, неоднократно писавший о рисунках Ти- пографского Устава и миниатюрах Галицко-Волынского Еван- гелия, высоко ценивший эти рукописи и осведомленный о недопустимых условиях хранения типографского фонда, и передал их в библиотеку ГТГ⁶². Скорее всего, это произо- шло до 1937 года: тогда он намеревался уходить из-за неудов- летворенности уровнем научной работы в ГТГ, а его поло- жение стало очень шатким ввиду постоянной критики адми- нистрации за «ненужный академизм» и отрыв от общественной деятельности коллектива⁶³. Думается, что передача состоя- лась в то время, когда заведующим библиотекой был его кол- лега и единомышленник М.И.Фабрикант, вместе с которым они, в частности, определяли состав закупок современной искусствоведческой литературы⁶⁴, то есть в 1936 году.

⁵⁸ *Путеводитель 1934*. С. 43 (экспонат № 24).

⁵⁹ О реэкспозиции в январе – феврале 1934 г. см.: Материалы отдела фео- дализма ГТГ 1934 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 560. Л. 34, 72, 149).

⁶⁰ Опись экспозиции отдела феодализма 1935 г. (ОР ГТГ, ф. 8. IV, ед. хр. 136. Л. 23 об., № 23).

⁶¹ Макет экспозиции древнерусского отдела 1936 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 695. Л. 1–10); план экспозиции древнерусского отдела 1937 г. (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 791. Л. 1–8).

⁶² Вероятно, вместе с Типографским Уставом и Галицко-Волынским Еван- гелием А.И.Некрасов передал в библиотеку Галереи еще одну рукопись – Стихирарь минейный первой половины XIII в., находившийся там до 1957 г. (РГБ, ф. 218 (ОР), № 740; см.: *Сводный каталог 1984*. № 219).

⁶³ В заявлении на имя директора ГТГ М.П.Кристи от 20 июля 1937 г. с прось- бой освободить его от обязанностей научного консультанта А.И.Некрас- ов оценивает результаты исследовательской и педагогической работы, а также планомерного собирания произведений искусства в Галерее край- не негативно. Он пессимистически предрекает развал научной деятель- ности в ГТГ вследствие ее формального характера и отсутствия единого научного руководства (ОР ГТГ, ф. 8. V, ед. хр. 445. Л. 25–27 об.).

⁶⁴ Об этом свидетельствуют многочисленные заявки на приобретение со- временных изданий на иностранных языках для библиотеки, подписан- ные М.И.Фабрикантом и А.И.Некрасовым и завизированные директором ГТГ М.П.Кристи (ОР ГТГ, ф. 8. II, ед. хр. 491. Л. 10, 11, 13–13 об. и др.).

Собрание иллюстрированных рукописных книг Третьяковской галереи продолжало пополняться и в последующие десятилетия. В 1970–2000-х годах рукописи в основном приобретались у частных владельцев и через антикварные магазины. Исключение составляет Сборник служб князю Андрею Смоленскому и преподобному Даниилу Переяславскому 1780-х годов с входной миниатюрой в технике гризайль, переданный в ГТГ по приказу Министерства культуры СССР в 1979 году. В 1980-х – начале 1990-х годов через закупочную комиссию в библиотеку Галереи поступили два певческих Октоиха – конца 1830-х – начала 1840-х годов и 1868 года, обильно украшенные орнаментами, а в 1994 году – Триодь постная и Триодь цветная первой трети XIX века с многочисленными миниатюрами. Чуть позже коллекция, в состав которой уже входили четыре лицевых Апокалипсиса, пополнилась еще двумя рукописями аналогичного содержания, выполненными в XVIII веке: первая была приобретена в 1997 году, вторая получена в дар от Н.Н.Шередеги в 2003 году. Даром Н.В.Масалиной является Сборник богослужебных песнопений (Праздники нотированные) второй половины XIX века, поступивший в 2002 году. К числу приобретений 2006 года относится Месяцесловец конца XIX – начала XX века с заставками, ранее принадлежавший В.М.Петюшенко.

Коллекция лицевых рукописей Третьяковской галереи немногочисленна – в настоящий момент она состоит из 27 произведений. Между тем по высокому художественному качеству входящих в нее памятников и редкости изображений в некоторых из них, например в Типографском Уставе конца XI – начала XII века, Служебнике 1520-х годов, Александрии Сербской середины XVII века, это собрание уникально. Другой его особенностью является необычайно широкий хронологический охват – с XI по начало XX столетия.

На протяжении долгого времени коллекция иллюстрированных рукописей Галереи в научных кругах имела репутацию одной из самых ценных в Москве, но труднодоступных для исследований. В 1970-х годах сотрудники библиотеки, возглавлявшейся в то время А.И.Болотовой, приступили к работе над научным каталогом собрания. Чуть позже к ним присоединились сотрудники древнерусского отдела под руководством Н.В.Розановой⁶⁵, профессиональные интересы которой были в первую очередь связаны с изучением древнерусской миниатюры.

Началу этой работы способствовало состояние науки о древнерусском искусстве тех лет, в том числе и о рукописной книге. На основе послевоенных публикаций фундаментальных систематических трудов В.Н.Лазарева и А.Н.Свирина в 1970-е годы к более подробному и специальному изучению миниатюры обратились исследователи следующего поколе-

ния. Новые материалы, атрибуции и датировки, появившиеся в статьях и книгах О.С.Поповой, Г.И.Вздорнова, Г.В.Попова, Э.С.Смирновой, Н.Н.Розова и многих других отечественных и зарубежных авторов, послужили существенной опорой при написании каталога. Активно использовались также работы по истории отдельных типов книжного орнамента, принадлежавшие Е.В.Зацепиной, Т.Б.Уховой и Э.В.Шульгиной.

Концепция издания многократно менялась. Первоначально главной его задачей мыслилось подробное описание миниатюр, орнаментов и инициалов в сопровождении воспроизведений отдельных листов рукописей в порядке, адекватном внутренней логике каждой книги. В соответствии с вышедшим десятилетием раньше каталогом иконописного собрания Третьяковской галереи, составленным В.И.Антоновой и Н.Е.Мневой (*Антонова, Мнева 1963*), результатами его последующего обсуждения крупнейшими учеными в печати и принятыми в то время стандартами, описания должны были включать краткие рубрики о происхождении, поступлении, состоянии сохранности, о филигранях на бумаге и составе рукописей, а также научное обоснование их атрибуции. В 1980-е годы было принято решение о публикации каталога миниатюры в альбомном варианте, в связи с чем научный аппарат готовящегося издания значительно сократили. Только в конце 1990-х годов, после начала работы над многотомным Сводным каталогом собрания ГТГ и выхода в его рамках первого тома по древнерусскому искусству X – начала XV века, параметры издания окончательно определились.

Одной из главных его задач является публикация всех миниатюр и орнаментальных украшений, а также отдельных листов с образцами почерка из рукописных книг собрания. Более того, поскольку в значительной части рукописей изображения комментируют тексты и это соотношение принципиально для понимания смысловых акцентов той культурной среды, в которой эти рукописи были созданы, отдавалось предпочтение воспроизведению листов целиком (иногда в уменьшенном масштабе). Огромный объем иллюстративного материала вызвал необходимость разделения каталога на две книги: в первую вошли десять произведений с XI по XVII столетие, во вторую планируется включить семнадцать рукописей, выполненных в XVIII–XIX веках. Появление в течение последних десятилетий новых работ по палеографии⁶⁶ и фундаментальных каталогов отечественных и зарубежных рукописных собраний филологического⁶⁷ и искусствоведческого⁶⁸ характера определило вторую задачу издания. Это – монографическое изучение каждого памятника, включая кодикологическое описание и исследование иконографии и стиля миниатюр для уточнения датировки и атрибуции.

⁶⁵ Розанова Надежда Всеволодовна (1922–2009) работала в Галерее с 1950 г.; с 1953 г. – в библиотеке; с 1963 г. – в отделе древнерусского искусства, который возглавляла в 1977–1997 гг. Ей принадлежит ряд статей и альбом по истории древнерусской миниатюры – см.: *Розанова 1970/1; Розанова 1970/2; Розанова 1971; Розанова 1972; Розанова 1974; Розанова 1983; Розанова 2005*. Н.В.Розанова была научным редактором каталога древнерусского искусства X – начала XV в. (*ГТГ 1995*).

⁶⁶ См., например: *Гальченко 2001; Типографский Устав 2006*. Т. 2.

⁶⁷ *Сводный каталог 1984; Каталог ЦГАДА 1988; Каталог РГАДА 2000; Сводный каталог 2002* и др.

⁶⁸ *Hutter 1977–1978; Marava-Chatzinicolaou, To ufexi-Paschou 1985* at all.

Каталог содержит описания десяти рукописей XI–XVII вв., расположенные в хронологическом порядке и имеющие сквозную нумерацию римскими цифрами.

Заглавный блок каталожного описания включает: название произведения; время создания (в случае имеющихся дополнений более позднего времени их датировка приводится после датировки основной части рукописи, через запятую, с указанием листов дополнений в скобках); место создания, если оно установлено; тип почерка; материалы письма и миниатюр; формат и размеры рукописи (размеры в сантиметрах указываются в скобках; первая цифра означает высоту, вторая – ширину); фолиацию (римские цифры указывают количество эреплетных листов в начале и в конце рукописи, с соблюдением сквозной нумерации, арабские цифры – количество листов основного тома). Завершается заглавный блок инвентарным номером ГТГ ювый инвентарный номер рукописи, введенный в 2010 г., приводит первый, старый – вторым, в скобках; инвентарный номер отдельно знящихся деталей оклада из драгоценных материалов указывается сле инвентарных номеров рукописи).

Отдельными рубриками даны:

«Переплет» – дата создания переплета рукописи, описание его новных частей и состояния сохранности.

«Тетради» – количество тетрадей и листов в тетрадах, если их дсчет возможен.

«Пагинация» – сведения о видах, технике и характере расположения пагинации на листах рукописи.

«Филиграни» – названия имеющихся в рукописи водяных знаков а бумаге и номера листов, на которых они находятся. В скобках ука ны примеры наиболее близких вариантов филигрanei, приведенные справочниках, и их принятые датировки.

Записи, штампы и наклейки – описываются в последовательно-ти, отраженной в названии рубрики, с учетом использованных мате-риалов (чернила, карандаш) и хронологии. Тексты воспроизводятся зликом, с сохранением орфографии и пунктуации оригинала, курси-м. В этом же разделе сообщаются сведения о позднейших рисунках.

«Сохранность» – современное состояние сохранности рукописи; обо отмечены утраты и последствия домuzeйных реставраций.

«Реставрация» – сведения о времени, исполнителях и месте про-дения реставраций (в скобках приводится перечень осуществлен-ых работ).

«Происхождение» – данные об истории бытования рукописи, режем местонахождений и владельцах.

«Поступление» – сведения о времени и источнике поступления иятника в ГТГ.

«Выставки» – хронологический перечень выставок, на которых /копись экспонировалась, с указанием года и места проведения вы-авки, а также номера или страницы по каталогу.

«Литература» – издания о рукописи в хронологическом порядке.

«Состав рукописи» – перечисление основных разделов текста, указанием листов; многосоставные разделы расписаны по частям. ивершают рубрику номера чистых листов.

«Заголовки» – указаны тип почерка, размеры, расположение на-листах рукописи и материалы, которыми выполнены заголовки.

«Инициалы» – охарактеризованы по видам и типам, с учетом их змера, расположения в строке, формы, элементов украшения и тех-ки исполнения. Инициалы, имеющие художественное значение, изваны с указанием листов.

«Заставки» – общая краткая характеристика расположения на-листах рукописи, стиля и техники исполнения, а также описания всех заставок с указанием основных элементов орнамента и использован-ных цветов.

«Описание миниатюр» – вводная часть рубрики представляет со-бой краткую характеристику расположения иллюстраций в рукописи, техники исполнения и типов обрамления. Основная часть рубрики содержит описания всех миниатюр в соответствии с последователь-ностью их размещения на листах рукописи; в описании сообщается о композиции, типах облачений главных персонажей, основных пред-метах обстановки и об изображениях на фоне; отмечаются особенно-сти колорита, манеры письма одежд и ликов персонажей. Приводятся надписи на миниатюрах в наборном воспроизведении с сохранением орфографии и обозначением конца строки при переносе в оригинале. Палеографические признаки надписей и титла не передаются; вынос-ные буквы под титлом и без него опускаются в строку и обозначаются меньшим регистром; титла без выносных букв раскрываются в строке в круглых скобках; реконструкция утраченных фрагментов текста дае-ся в квадратных скобках.

В рукописях с иллюстрациями, непосредственно соотнесенны-ми с определенными текстами (кат. VII–X), принята следующая форма описания миниатюр: после номера листа с миниатюрой и названия ее сюжета указывается номер листа с текстом и цитата из этого текста, наиболее точно соответствующая изображению на миниатюре. Далее следует описание миниатюры. Тексты воспроизводятся по тем же пра-вилам, что и надписи на миниатюрах.

Для рукописей с пространными циклами иллюстраций к несколь-ким литературным произведениям или к произведениям с традицион-ным делением на части (кат. VII, IX, X) в данную рубрику дополнитель-но введены названия этих произведений или их частей для того, чтобы обозначить структуру циклов миниатюр.

«Иконография» – анализ особенностей иконографического состава и изводов миниатюр публикуемого памятника в сравнении с лицевыми рукописями аналогичного типа; приводятся историчес-кие справки о формировании литературных редакций или вариантов художественного оформления памятника (кат. V–X).

«Атрибуция» – развернутое обоснование датировки и атрибуции рукописи; особое внимание уделяется отличительным признакам худо-жественного оформления и стиля миниатюр.

Каталог имеет несколько приложений (кат. IV, VI), содержащих заключения специалистов на основании палеографического анализа почерка рукописей (А.А.Турилов), а также технико-технологического (М.М.Наумова) и реставрационного (Д.Н.Суховерков) исследований красочного слоя миниатюр.

Названия выставок и научных изданий даны в условном сокраще-нии. Полные названия приведены в списках принятых сокращений.

В научно-справочный аппарат входят указатели: рукописей; икон, мозаик, фресок и произведений декоративно-прикладного искусс-ва; персонажей, сюжетов и иконографических типов; церквей и мона-стырей; имен, упоминаемых в тексте. В указателях курсивом приведе-ны номера иллюстраций по каталогу, прямым шрифтом – номера страниц.

Цифры, размещенные под иллюстрациями, обозначают: римская – номер рукописи по каталогу; арабская – порядковый номер воспроиз-веденного листа или миниатюры в соответствии с нумерацией внутри данного каталожного описания.

I ПЕРВЫЙ ЛИСТ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ ИОАННА ИЗ ПСАЛТИРИ С НОВЫМ ЗАВЕТОМ

ПЕРВЫЙ ЛИСТ ЕВАНГЕЛИЯ ОТ ИОАННА 3 ПСАЛТИРИ С НОВЫМ ЗАВЕТОМ

1084–1101 годы
 Константинополь
 Минускул
 Пергамен, темпера, золото, чернила. 8° (16,1 × 11,1)
 Инв. ДР-78

писи. На Л. 1 об., на левом поле, помета карандашом:
из В.Григоровича.

хранность. Сломы пергамена по вертикальным и горизонтальным сгибам; коробленность листа. Фигура евангелиста в инициалах сохранилась фрагментарно. Золото на заглавной строке почти полностью утрачено. На гиматии Христа внизу справа – две значительные утраты красочного слоя. Мелкие утраты на волосах пее Христа.

ставрация. В 1977 г. Г.З.Быковой во ВЦНИЛКР (укрепление злушения красочного слоя на лике; укрепление отставания красочного слоя на одеждах; удаление поверхностных загрязнений). 1983 г. Г.З.Быковой в ГТГ (подготовка к экспонированию).

роисхождение. Происходит из Псалтири с Новым Заветом 84 г., хранившейся в монастыре Пантократора на Афоне¹. 1962 г. кодекс находится в собрании Дамбартон Оакс в Вангтоне (Ms. 3)². ист привезен с Афона В.И.Григоровичем, вероятно в 1847 г.³ 1919 г. находился в ризнице Троице-Сергиевой лавры, 1919–1930 гг. – в ЗИХМ.

ступление. В 1930 г. из ЗИХМ⁴.

ставки. 1977 Москва. № 496; 2004 Москва. № II.10. Ил. на 142–143.

гература. *Лихачев 1906.* Табл. CCCLV, № 697; *Treu 1966.* 360–361; *Розанова 1971.* С. 48; *Фонкич 1978.* С. 186, 189; *Пуцко 79.* С. 66; *Попова 1979.* С. 39–40, 46. Ил. 9, 10; *Cutler 1983.* Р. 35–45. з. 1, 2; *Рукописные собрания ГБЛ 1983–1986.* Т. 1, вып. 2. С. 239; *ставрация музейных ценностей 1986.* С. 58; *Попова 1987.* С. 135, 8, 142. Ил. на с. 144; *Mokretsova 1997.* Р. 49–50. Fig. 14 а, b; *Матемалы и техника 2003.* № 8. Ил. VIII/1–3; *Попова 2003.* С. 33–34. г. 45; *ИРИ 2007.* С. 460. Ил. 442.

ГОЛОВКИ

головок выполнен золотом, унциальным письмом, в одну строку.

ИНИЦИАЛЫ

Текст начинается большим инициалом «Ϟ» с изображением евангелиста Иоанна в рост с поднятыми руками, образующими перекладину буквы. Малые инициалы выполнены золотом, располагаются на боковом поле на лицевой и оборотной сторонах листа.

ЗАСТАВКИ

1 Первый лист Евангелия от Иоанна

Заставка почти квадратной формы, занимает большую часть листа. Внутри заставки – погрудное изображение Христа, облаченного в коричневый хитон и синий гиматий. Правая рука, поднятая перед грудью в именословном благословляющем жесте, изображена фрагментарно (над нижней рамкой заставки видны только пальцы). Лик, повернутый вправо, написан по темно-коричневому санкирию многослойным охрением с легкой подрумянкой. Черты лица крупные, брови прямые. Пышные волнистые волосы, короткая борода и усы – темные, со светлыми параллельными линиями, обозначающими пряди; несколько прядей падают на лоб. Нимб очерчен двойной красной линией. Перекрестие подцветчено охрой и обведено двойной и одинарной линиями. Фон золотой. Рамка тройная: в центре – темно-синяя полоса с белым орнаментом в виде встречных треугольников с крестами, по сторонам – темно-красные полосы с белыми косыми штрихами и золотой обводкой, в углах – белые квадрифолии на зеленом фоне. Нижние углы украшены загибающимися синими листьями на кронштейнах, верхние – красными кринами.

Надпись по сторонам нимба, киноварью: ΙϞ ΧϞ

ИКОНОГРАФИЯ

Изображения благословляющего Христа в заставке перед началом Евангелия от Иоанна встречаются в византийских рукописях относительно редко. Между тем символический смысл подобного варианта иллюстрирования новозаветной части рукописи, которую открывал публикуемый лист, вполне прозрачен. Чтение Евангелия во время богослужения напоминало о пришествии в мир Бога Слово, а начальные стихи Евангелия от Иоанна сообщали о Его Предвечном бытии и Воплощении. Близкая по типу заставка с изображением Христа Пантократора, также помещенная перед Евангелием от Иоанна, использована в византийском Евангелии тетр, выполненном в константинопольском скриптории во второй половине XI в. (ГИМ, Син. гр. 518. Л. 252; см.: *Попова 2003.* Ил. III, 34). Большинство исследователей относят изображение Христа в публикуемой миниатюре к иконографическому типу Пантократора (*Искусство Византии 1977.* № 496; *Попова 1979.* С. 39–40; *Попова 1987.* С. 135, 138; *Попова 2003.* С. 33–34). А.Катлер, посвятивший листу специальное исследование, впервые обратил внимание на то, что изображение отличается от этого традиционного типа (*Cutler 1983.* Р. 35–45. Fig. 1, 2). Основываясь на некоторых признаках иконографии – чертах лика, направлении взгляда, форме бороды, а также на положении высоко поднятой благословляющей руки, исследователь пришел к выводу, что Христос представлен в типе Евергетиса (Благодетеля)⁵. Надпись «Евергетис» присутствует на моливдовуле конца XI – начала XII в. из ГЭ с близкой по иконографическим признакам фигурой Христа (*Искусство Византии 1977.* № 751. Ил. на с. 137). В качестве аналогий миниатюре А.Катлер приводит изображения Христа на иконе XIII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (*Weitzmann 1966.* Fig. 59) и на фреске из Боянской церкви 1259 г. (*Grabar 1928.* Pl. IX).

С другой стороны, необычная в нюансах иконография Христа в миниатюре может восходить к одной из реплик знаменитой чудотворной константинопольской реликвии образа Христа



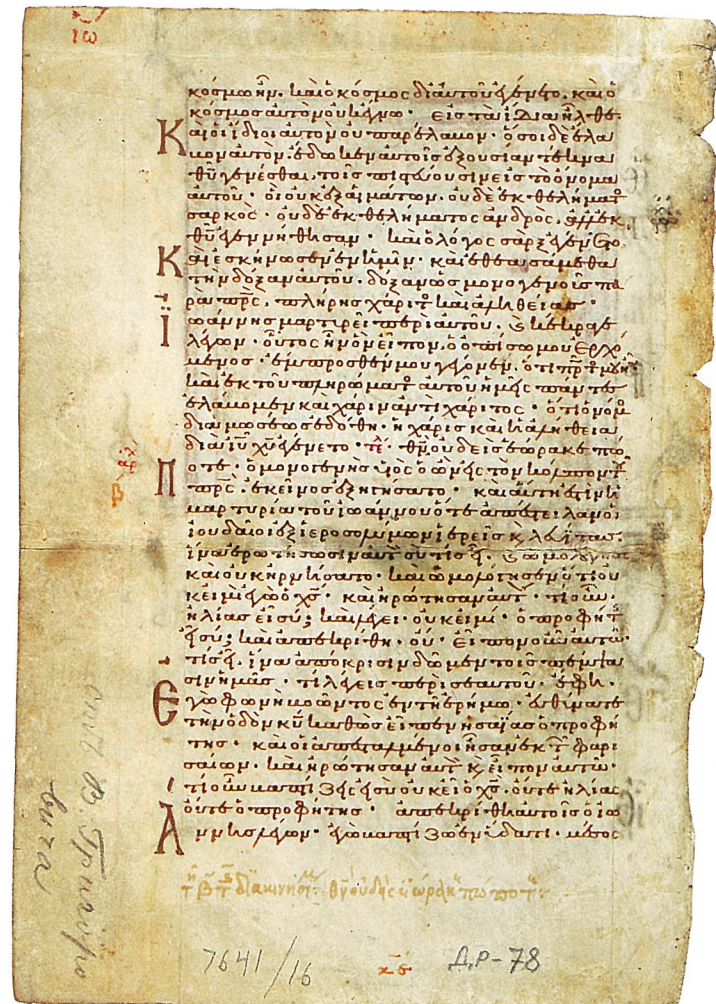
¹ В библиотеке монастыря рукопись имела № 49 (*Искусство Византии 77.* С. 44).

² О местонахождении других отдельных листов рукописи см.: *Древности настыйей Афона 2004.* № II.10.

³ Григорович Виктор Иванович (1815–1876), ученый-славист, в 1844–1847 гг. ершил путешествие по Балканским странам и, вероятно, тогда приобрел ривез в Россию лист с миниатюрой, а также Хлудовскую Псалтирь IX в. 4М, Хлуд. 129 д). О жизни и деятельности В.И.Григоровича подробнее см.: *сописные собрания ГБЛ 1983–1986.* Т. 1, вып. 1. С. 161–178.

⁴ ОР ГТГ, ф. 8. IV, ед. хр. 81. Л. 3.

⁵ В Псалтири с Новым Заветом из монастыря Пантократора на Афоне, суда происходит публикуемый лист, сохранилось еще одно изображение иста (заставка на Л. 39, перед псалмом 77), где присутствуют все признаки онографии Пантократора: Христос изображен по пояс с Евангелием на оий руке, благословляющая правая рука поднята на уровень книги, лик обра- н влево, волосы ниспадают на левое плечо (*Cutler 1983.* Fig. 3).



Оборот листа

Халкитиса, стоявшего над воротами Большого императорского дворца (Халки). Этот образ, несколько раз уничтожавшийся ико-ноборцами и восстанавливавшийся иконопочтителями, воспри-нимался как один из символов Торжества православия и свиде-тельство царского благочестия. Дошедшие до нас гипотетические списки реликвии, исполненные в XIII–XIV вв., имеют некоторые иконографические различия, заключающиеся прежде всего в по-ложении благословляющей руки Спасителя. Все они свидетельст-вуют о том, что молитвенное поклонение Христу Халкитису тра-диционно считалось наиболее верным путем к спасению. К числу таких списков относят, например, изображения благословляюще-го Христа на упоминавшейся фреске Боянской церкви и в мозаике Параклесиона монастыря Хора 1316–1321 гг. (Лидов 1996. С. 54–55; Бутырский 2003. С. 343–344. Ил. 1).

АТРИБУЦИЯ

Миниатюра впервые опубликована в 1906 г. в альбоме Н.П.Лиха-чева с аннотацией: «Спаситель, оглавный, византийская миниа-тюра на пергаменте, поступившая в ризницу Троице-Сергиевой лавры от В.И.Григоровича» (Лихачев 1906. Табл. CCCLV, № 697). В аннотации отсутствует датировка, однако Н.П.Лихачев, соблю-давший в альбоме хронологический порядок, поместил ее среди памятников XI в. В 1930 г. при передаче в ГТГ лист с миниатюрой записан в инвентарной книге с датой – XIV в.

Долгие годы миниатюра не привлекала внимания специалистов⁶. В 1971 г. ее включила в обзорное сообщение Н.В.Розанова на конференции в ГТГ (Розанова 1971. С. 48). В 1972 г. лист с миниа-тюрой исследован В.Г.Пуцко⁷, который, сопоставив его с рукописью Псалтири с Новым Заветом 1084 г. из монастыря Пантократора на Афоне, установил, что размеры и характер почерка в них иден-тичны и что текст на листе из ГТГ продолжается на Л. 188 афон-ской рукописи.

Псалтирь с Новым Заветом 1084 г. была достаточно хорошо из-вестна исследователям, отдельные миниатюры из нее неоднократ-но публиковались (Лазарев 1947–1948. Т. 1. С. 110–111; Лазарев 1986. Т. 1. С. 90, 121; Т. 2. Табл. 239–243, с подробной библиогр.). С. Дер Нерсессян посвятила рукописи специальное исследование (Der Nersessian 1965). Авторы не знали судьбы ряда вырезанных из кодекса листов, в том числе и первого листа Евангелия от Иоан-на. По предположению В.Г.Пуцко, этот лист должен был распола-гаться между Л. 187 об. и Л. 188 (по новой пагинации). Отсутствие на листе из ГТГ новой пагинации исследователь объяснял тем, что она была сделана после того, как лист был изъят из кодекса. По мнению В.Г.Пуцко, миниатюра сильно правлена в XIV в.⁸ Важное значение для изучения памятника имела выставка «Искус-ство Византии в собраниях СССР». Сопоставление листа с други-ми рукописями второй половины XI в. показало близкое сходство не только палеографических признаков, но и орнаментов, а также стили миниатюр, что позволило датировать текст и миниатюру временем создания всей рукописи – 1084 годом. Раннюю датиров-ку подтвердило изучение листа в отделе технико-технологических исследований ГТГ, в результате которого было доказано, что жи-вопись не имеет позднейших добавлений.

С предложенной В.Г.Пуцко версией о происхождении листа из Псалтири с Новым Заветом из монастыря Пантократора на Афоне и с датировкой миниатюры временем создания кодекса согласил-ся А.Катлер (Cutler 1983. Р. 35), расширив датировку до 1101 г. на основании помещенной в рукописи таблицы пасхалии. Датиров-ку А.Катлера повторил Г.И.Вздорнов, подготовивший к переизда-нию книгу В.Н.Лазарева (Лазарев 1986. Т. 1. С. 90).

Изображение Христа находит аналогии в миниатюрах некоторых рукописей последней четверти XI – начала XII в. – в Евангелии второй половины XI в. (ГИМ, Син. гр. 518), Апостоле 1072 г. (НБ МГУ, греч. 2), Псалтири около 1074 г. (РНБ, греч. 267), в Еван-гелии XI в. (РНБ, греч. 801) и др.⁹ Это изображение можно сопо-ставить и с византийской монументальной живописью второй половины XI – начала XII в., в частности с мозаиками в нартексе церкви Успения Богоматери в Никее и в церкви Успения Богома-тери монастыря Дафни – в куполе и в сцене Крещения (Лазарев 1986. Т. 2. Табл. 273, 276).

Ближайшая аналогия большому инициалу «Є» на публикуемом лис-те обнаруживается в Псалтири 1080 г. (РНБ, греч. 214. Л. 302 об.; см.: Лихачева 1977. С. 26).

II

УСТАВ СТУДИЙСКИЙ ЦЕРКОВНЫЙ И КОНДАКАРЬ НОТИРОВАННЫЙ (ТИПОГРАФСКИЙ УСТАВ)

⁶ Упомянувший миниатюру К.Трой не видел ее и не знал ее местонахож-дения (Трой 1966. С. 360–361 В.)

⁷ В.Г.Пуцко сделал доклад об атрибуции листа в отделе древнерусского искусства ГТГ. Основные положения доклада повторены в его статье (Пуцко 1979. С. 66).

⁸ В качестве ближайшей аналогии В.Г.Пуцко привел изображение Христа на фреске «Воскресение – Сшествие во ад» в Параклесионе церкви Кахрие Джами (1316–1321) в Константинополе (Пуцко 1979. С. 66).

⁹ Миниатюры этих рукописей воспроизведены в изд.: Искусство Визан-тии 1977. Ил. на с. 43–45; Лихачева 1977. С. 16–17. Табл. 18–29; Попова 1987. Ил. на с. 132, 136, 138, 140, 141, 143.

II. УСТАВ СТУДИЙСКИЙ ЦЕРКОВНЫЙ И КОНДАКАРЬ НОТИРОВАННЫЙ (ТИПОГРАФСКИЙ УСТАВ)¹

Конец XI – начало XII века
Новгород
Устав
Пергамен, чернила, киноварь. 4° (24,5 × 20,5)
126 л.
Инв. МК-7 (К-5349)

Переплет. Не первоначальный. Доски липовые, обтянутые кожей. От плетения блока сохранились два сыромятных ремня и фрагмент верхнего каптала, от первоначальной фурнитуры – медный шпенек от накидного замка на правой боковой стороне верхней крышки. Доска нижней крышки наполовину утрачена; кожаное покрытие сохранилось фрагментарно. Кожа темно-коричневого цвета с царапинами, трещинами и потертостями. Реставрирован в 1993–1994 гг. В.Т.Рогозиной под руководством Г.З.Быковой в ВХНРЦ (восстановление размеров нижней переплетной доски; обтяжка новой кожей при сохранении фрагментов старой; изготовление и установление новых переплетных замков с использованием сохранившегося медного шпенька по древним аналогам).

Тетради. 17 тетрадей, первоначально по 8 листов: 1-я, 8-я, 12-я, 13-я тетради – по 6 листов; 2-я, 3-я, 10-я – по 7 листов; 4–7-я, 9-я, 11-я, 14–16-я тетради – по 8 листов. Последний лист рукописи приплетен к 17-й тетради из 8 листов и является, таким образом, ее девятым листом.

Пагинация. Рукопись имеет четыре вида пагинации. Первоначальная буквенная пагинация тетрадей в верхнем правом углу листов (начиная с 8-й – с пропусками из-за утраты листов), выполнена чернилами. Пагинация XX в. арабскими цифрами: в верхнем правом углу – полистная (двух видов: одна – с Л. 1 и далее на каждом пятом листе выполнена чернилами; другая – с Л. 1 и далее на всех листах, кроме каждого пятого, карандашом или чернилами); в нижних углах большинства листов – постраничная, карандашом (иногда с исправлениями или с неверными указаниями номеров страниц).

Записи, наклейки. Все записи выполнены чернилами. На внутренней стороне верхней крышки переплета, на верхнем завороте древнего кожаного покрытия, фрагменты нечитаемой записи уставом. На Л. 1 записи – на нижнем поле скорописью XVII в., выполнена счетчиком Типографского двора Борисом Федоровым: *РКД* [124] *листам Бориска Федоров*; на верхнем поле латиницей, выполнена Афанасием Скиадой²: *Videtur seculi ii*. На полях листов записи писцов – уставом: **М***икодимины книги* (Л. 44); глаголицей: *Михаѣл послѣ Микѹлѣ* (Л. 124). На внутренней стороне нижней крышки переплета А.А.Покровским, библиотекарем Московской Синодальной типографии, выполнена запись: *Въ рукописи 126 листов. Библиотекарь А. Покров[ский]. 16 июня 1909 г.*



Общий вид рукописи (верхняя крышка переплета)

На бумажном ярлыке, наклеенном на внутреннюю сторону верхней крышки переплета, запись скорописью XVII в.: *кн(и)га Д(у)ховского м[онастыря] со Усохи*³. Пометы карандашом об утрате листов – Л. 59, 73, 82, 88, 92.

Сохранность. Сохранилось 126 листов рукописи; утрачены начало (по первоначальной буквенной нумерации текст начинается с 8-й тетради), две тетради (по первоначальной буквенной нумерации 15-я и 16-я), несколько листов в середине: второй двойной лист между Л. 1–6 и Л. 2–5; по одному листу между Л. 12 и 13, 15 и 16, 52 и 53, 58 и 59, 72 и 73, 81 и 82, 87 и 88; по половине листа перед Л. 88 и между Л. 91 и 92. Некоторые листы перепутаны местами. Листы загрязнены, имеют проколы и повреждения, особенно значительные на Л. 75, 89, 122. На некоторых листах текст полустерт, чернила выцвели, имеются поновления. Железо-галловые чернила, которыми выполнены рисунки, местами сильно выцвели; некоторые надписи у рисунков практически полностью утрачены⁴.

Реставрация. Первая проведена в 1957–1958 гг. в отделе реставрации и гигиены книги ГБЛ (*Гладышева 2006*. С. 59–62), повторная – в 1991–1994 гг. М.А.Волчковой и В.Т.Рогозиной под руководством Г.З.Быковой в ВХНРЦ (удаление остаточных поверхностных загрязнений; склейка разрывов листов; устранение заломов; брошюровка листов в блок)⁵.

Происхождение. Некоторое время рукопись находилась в женском монастыре Св. Духа «со Усохи», называвшемся также Иглиным, в Пскове. 25 июля 1679 г. поступила в собрание рукописей и книг Московского Печатного двора, позже называвшегося библиотекой Московской Синодальной типографии.

Поступление. В 1928 г. (подробнее см. с. 12, 13).

Выставки. 1993 Москва; 2002/2 Москва. С. 50 (№ 2), 97 (№ 15).

Литература. *Савва 1858*. Стб. 373; *Савва 1859*. Табл. IV (Л. 24 об., фрагменты Л. 98, 124); *Амфилохий 1879/1*; *Румянцев 1881*. С. 87

(рис. на Л. 18); *Срезневский 1882*. Стб. 76; *Мансветов 1885*. С. 121–124, 378–397; *Султанов 1887*. С. 236; *Волков 1897*. С. 28, 43, 49, 80 (№ 480); *Карский 1901*. С. 17 (рис. на Л. 24 об.); *Сергий 1901*. Т. 1. С. 155–156, 443–445 (прил. 9), 456–470 (прил. 11); *Никольский 1906*. С. 499 (№ 17); *Лисицын 1911*. С. 199–200. Приложения: Табл. 4 (Л. 24 об.); *Металлов 1912/1*. С. 11, 72–73. Палеографический атлас: Табл. II–V (Л. 24 об., 98, 102 об., 117 об.); *Металлов 1912/2*. С. 165–171, 177–181, 185–190, 196, 204–206, 208, 217, 222–223, 228–232, 242, 244, 268; *Некрасов 1913*. С. 51–52; *Металлов 1914*. Табл. VI, VIII; *Покровский 1916*. С. 257–258, 290, 386, 389; *Карский 1928*. С. 230, 234, 250; *Сперанский 1928*. S. 534 (pozn. 5); *Огієнко 1929*. С. 197–199. Ил. 150 (Л. 24 об.), 151 на с. 388; *Сперанский 1929*. С. 60–61. Ил. 27 (глаголическая надпись на Л. 124); *Некрасов 1930*. С. 26; *Некрасов 1937*. С. 96–97. Ил. 55 (рис. на Л. 7 об.); *Арииховский 1948*. С. 234–235 (рис. на Л. 7 об.); *Свирич 1950*. С. 36–37. Ил. на с. 137 (рис. на Л. 7 об.); *Воронин 1953*. С. 113. Рис. на с. 116 (рис. на Л. 18); *Лазарев 1954*. С. 372; *Сидоров 1956*. С. 39, 426 (примеч. 30). Ил. 2 на с. 41 (рис. на Л. 7 об.); *Contasarium Mosquense*. P. XVI–XVII; *Свирич 1964*. С. 71. Ил. на с. 187 (рис. на Л. 7 об.); *Список славяно-русских рукописей 1966*. С. 210 (№ 383); *Дурново 1969*. С. 33, 40, 47, 56 (№ 24), 105 (№ 1); *Вздорнов 1972*, с воспр. рис.; *Успенский 1973*; *Der altrus. Kondakar*⁶; *Сводный каталог 1984*. № 50; *Макарий 1995*. Кн. 2. С. 339. Ил. на с. 247. Коммент. 220*, 255*; *Дурново 2000*. С. 327, 401–402, 407; *Столярова 2000*. № 51–55; *Лосева 2001/2*. С. 92; *Пентковский 2001*. С. 177–194; *Пуцко 2001*. С. 49; *Лозовая, Фонкич 2004*. С. 14, 19 (примеч. 21); *Вздорнов 2006*; *Владышевская 2006*. С. 441–445; *Гладышева 2006*; *Голышенко 2006*. Рис. 2–4 (рис. на Л. 7 об., 13, 18); *Типографский Устав 2006*; *Успенский 2006*; *Уханова 2006*; *Гладышева 2007*.

СОСТАВ РУКОПИСИ

Триодная часть Устава – Л. 1–24: текст начинается с конца утрени в Неделю мясопустную и завершается указаниями чтений на Петров пост (Л. 1–21); включает краткие указатели кафизм и панихид (Л. 21 об.–22 об.), а также служб святым и на разные случаи (Л. 22 об.–24).

Кондакарь нотированный, на весь год (нотации – кондакарная и знаменная вперемешку), – Л. 24–126 об.: минейная часть (Л. 24 об.–79); триодная часть (Л. 79 об.–93 об.); воскресные кондаки и икосы (Л. 94–97); фрагменты из Октоиха (Л. 97–110); аллилуарии (Л. 110–117); стихиры-самоподобны, стихиры восьми гласов, стихиры на литии (Л. 117 об.–125 об.); кондак Богородице (Л. 125 об.); воскресные кондаки 6–8-го гласов (Л. 126–126 об.)⁶.

ЗАГОЛОВКИ

27 заголовков (Л. 21 об., 22 об., 24 об., 32, 35 об., 41, 48 об., 55, 57 об., 64, 65 об., 68, 70 об., 79 об., 94, 97, 98, 100, 103, 105 об., 108 об., 110, 111 об., 112, 113 об., 114, 116), выполнены буквами с двойным чернильным контуром, который закрашен киноварью, возможно в более позднее время.

ИНИЦИАЛЫ

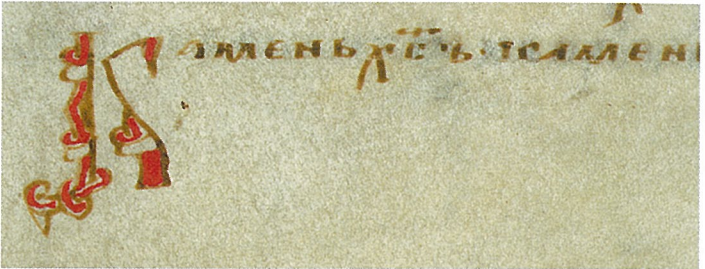
Трех видов: большие, высотой от двух с половиной до пяти строк, как правило, вынесены на поле листа; средние, высотой в полторы – две строки, обычно находятся на поле; малые, вдвое больше строчных букв, применяются чаще всего внутри строки, выполнены киноварью или чернилами⁷.

⁶ О составе рукописи подробнее см.: *Типографский Устав 2006*. Т. 2. С. 11–23.

⁷ О заголовках и инициалах рукописи подробнее см.: *Голышенко 2006*. С. 21–22.



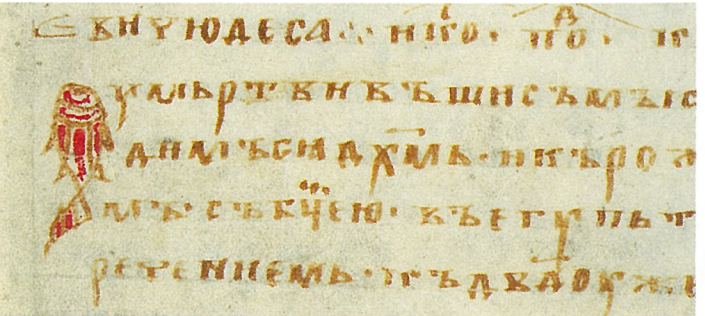
Инициал «В». Л. 45 об.



Инициал «К». Л. 51 об.



Инициал «Р». Л. 44 об.



Инициал «О». Л. 48

¹ В литературе рукопись упоминается и под другими названиями: Церковный Устав с Кондакарем (*Покровский 1916*. С. 257, 258 и др.; *Карский 1928*. С. 250), Устав (*Лазарев 1954*. С. 372; *Свирич 1964*. С. 71) и др.

² Скиада Афанасий – ученый грек, находился в России в 1716–1730 гг., работал над составлением каталога славянских рукописей в Московской Синодальной библиотеке в 1722 г. (*Karathanassis 1978*. P. 172–184). Авторы благодарят Б.Л.Фонкича за консультацию.

³ Авторы благодарят научных сотрудников ИРЯ РАН И.А.Корнилаеву и С.М.Шамину за уточнение прочтения записи. Слово «монастырь» на ярлыке передано с помощью монограммы («М» в круге) – сокращение, типичное для второй половины XVII в.

⁴ О состоянии сохранности рукописи подробнее см.: *Голышенко 2006*. С. 15, 17, 19–20, 23–24.

⁵ О повторной реставрации подробнее см.: реставрационный паспорт рукописи в НБ ГТГ; *Волчкова 2006*.

...
 НААЪ ШЕ ІСА ПН НАРА
 НОТЪ ПОУЩЕНИИ:
 НИЕ ДА ПЛОДЪ НЕ БЫ
 АНШДЪ НИ ДЪ И НАСЪ
 А ПЛАТЪ ПОУЩА

[illegible]

Большие инициалы выполнены чернилами и киноварью или только чернилами; использован сложный растительный орнамент, иногда элементы плетения: «Б» – Л. 35 об., 52 об.; «В» – Л. 42, 42 об., 45 об., 47, 47 об., 52; «Г» – Л. 49 об.; «К» – Л. 51 об.; «Р» – Л. 44, 44 об.

Средние инициалы располагаются на поле между двумя вертикальными линиями разгранки листа; выполнены двойными линиями, отличаются простотой рисунка, повторяющего очертания строчных букв; в некоторых использованы элементы упрощенных орнаментов того же типа, что и в больших инициалах: «В» – Л. 24 об., 42, 47 об.; «Д» – Л. 46; «З» – Л. 40 об., 51 об.; «И» – Л. 45 об., 48 об., 51; «І» – Л. 26; «Л» – Л. 48; «О» – Л. 45, 48, 50 об.; «П» – Л. 41 об., 46 об., 51 об., 52; «Р» – Л. 34, 34 об.; «С» – Л. 41, 42 об., 44, 45, 47 об., 52 об.; «Т» – Л. 33 об.; «Ц» – Л. 48 об.; «Ч» – Л. 51; «Ѧ» – Л. 49.

ОПИСАНИЕ МИНИАТЮР

В уставной части рукописи на полях помещены пять рисунков, выполненных четкими контурными линиями⁸. Судя по составу чернил, близкому чернилам первоначального текста рукописи, автором изображений был один из писцов⁹. В кондакарной части – еще два рисунка.

1 Л. 7 об.

«Делатель трудися»

На нижнем поле слева изображен лежащий на пригорке под деревом человек. Около него – деревянная лопата с железным наконечником. Человек одет в длинный подпоясанный хитон со складками, на ногах – сапоги. С правой стороны нарисовано несколько колосьев.

Над изображением лежащего человека помещена обведенная линией надпись уставом: **дѣлатель трудоѡиса**. Под изображением – другая, сильно утраченная надпись. В 1980-х гг. она прочитана в ультрафиолетовых лучах сотрудниками отдела древнерусской живописи совместно с экспертом ГТГ М.П.Виктуриной и записана как **сѣ есть дѣлатѣль**. В современном виде убедительная реконструкция надписи не представляется возможной¹⁰.

2 Л. 13

Ангел

На правом поле в центре – поясная фигура благословляющего ангела, держащего в левой руке крест. Над изображением надпись: **анг(е)лъ**. Под изображением представлена благословляющая десница.

3 Л. 18

«Ох мне, грешнику»

На правом боковом поле изображен храм-ротонда с шатровой кровлей, световым барабаном и маленьким шатром сверху. Здание увенчано крестом. На нижнем поле, перед храмом, – упавший ниц молящийся человек в одежде с длинными рукавами, закрывающими кисти рук.

Над изображением молящегося перед храмом человека надпись: **охъ мнѣ грѣшѣннику** (воспр. в прориси: *Воронин 1953*. С. 116). В настоящее время в ультрафиолетовых лучах видны буквы: **охъ грѣшѣнни**

4 Л. 20

Путник

В правом нижнем углу изображен идущий человек в длинном хитоне со складками и в сапогах, у него на плече посох с подвешенной плетеной корзиной.

5 Л. 24

Бегущий человек и лев

В правом нижнем углу изображен бегущий человек со зверем, похожим на льва. Человек облачен в воинские одежды – рубаху, пластинчатый панцирь и штаны.

6 Л. 25 об.

Илия пророк в пустыне

На боковом и нижнем полях слева изображен сидящий пророк Илия, облаченный в сложно задрапированный плащ с дробным рисунком складок. Правая рука поднята вверх в характерном жесте прислушивающегося человека. К Илие подлетает ворон с хлебом в клюве. В отличие от других рисунков рукописи здесь помимо чернил использована киноварь. Киноварью нанесены штрихи («света») на лице, правом локте и кисти левой руки пророка, а также на шее и одном из крыльев ворона. В центре нижнего поля – поясное изображение Илии, на верхнем левом поле – птица (рисунок выполнен в более позднее время).

7 Л. 59 об.

Птица

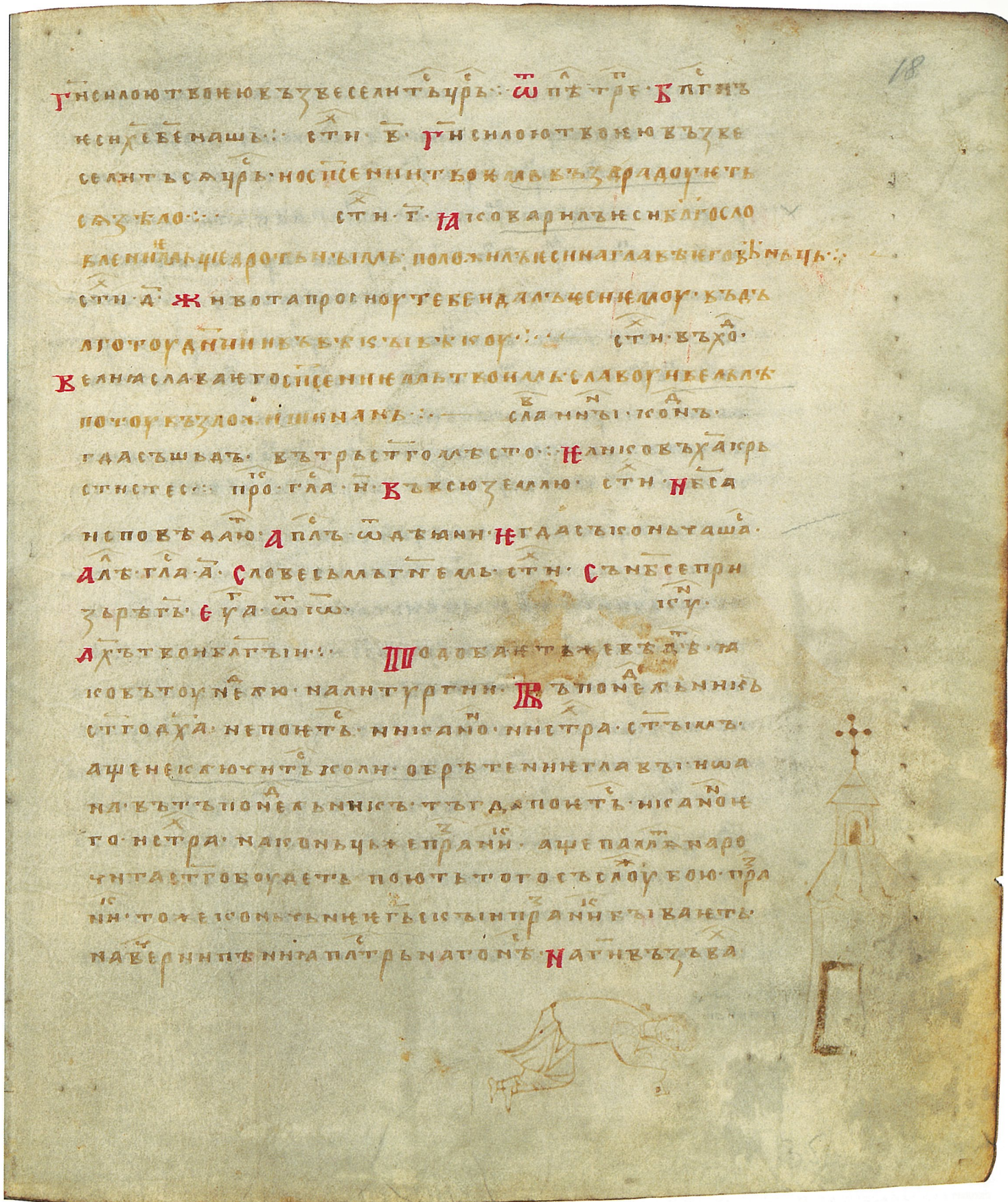
На нижнем поле изображен голубь, держащий в клюве лист.

ИКОНОГРАФИЯ

Рисунки рукописи обнаруживают общность иконографических мотивов с миниатюрами памятников разного типа, прежде всего с иллюстрациями на полях византийских Псалтирей IX–XII вв. В них есть некоторое сходство с миниатюрами греческой Хлудовской Псалтири IX в. (ГИМ, Хлуд. 129 д; см.: *Щепкина 1977*¹¹), где имеются изображения лежащего на ложе «утрудившегося воздыханием» царя Давида (Л. 5 об.), терзаемого львом человека (Л. 5 об.), а также молящегося перед храмом (Л. 6). Одежды некоторых персонажей, изображенных в Псалтири (Л. 31 об., 92), в точности соответствуют одеждам на рисунках публикуемой рукописи. Известна по миниатюрам Хлудовской Псалтири и поза спящего человека на рисунке «Делатель трудися», который одну руку положил на грудь, а другой касается головы. Подобным образом там изображен спящий царь Давид (Л. 5 об.). В аналогичной позе и в похожих одеждах представлен спящий праотец Иаков на клейме южных врат Рождественского собора в Суздале 1220-х гг. На тех же вратах в композиции «Труды Адама» праотец, одетый так же, как «делатель», копает землю такой же лопатой (*Овчинников 1978*. С. 82, 67).

Одежды «делателя» – подпоясанный хитон, не прикрывающий колени и лежащий ниже пояса широкими складками, с квадратным вырезом у ворота и длинными узкими рукавами, высокие сапоги – имеют близкие аналогии в миниатюрных «портретах» ветхозаветных святых в византийских Псалтирях IX–XI вв. с иллюстрациями на полях. Чаще всего это изображения юного царя Давида, Иосифа и некоторых других персонажей, например в миниатюрах «Бегство Давида» и «Иосиф и его братья» в Псалтири IX в. из монастыря Пантократора на Афоне (cod. 61. Fol. 72 v, 149 v; см.: *Dufrenne 1966*. Pl. 10, 22), «Царь Давид перед идиомитянами» в Бристольской Псалтири рубежа X–XI вв. (Британский музей, Add. 40731. Fol. 98 r; см.: *Dufrenne 1966*. Pl. 53).

Дерево с небольшой кроной и ветвями, почти такими же толстыми, как ствол, присутствует на фреске 1040-х гг. «Жертвоприношение Авраама» на хорах Софии Киевской (*София Киевская 1971*. Табл. 229) и в некоторых других близких по времени памятниках. Изображение трав, похожих на злаки, находит аналогиию



в миниатюре «Каин и Авель» около 1050 г. в Библии из церкви Санта Марья де Риполь (Ватиканская библиотека, cod. lat. 5729; см.: *Biblioteca Vaticana* 1992. Р. 193).

Поза и жест ангела в Типографском Уставе характерны для изображений ангелов в византийском искусстве XI–XII вв. в сценах «Благовестие Иоакиму и Анне» (мозаики храма в Дафнии; см.: *Monastere de Daphni* 1973. Р. 14) и «Сон Иосифа» (*Вздорнов* 1972. С. 95 (примеч. 31, 32)). Близкие аналогии существуют и в других композициях, в частности в связанных с пасхальным циклом.

В некоторых миниатюрах греческих рукописей XII в. над сценами «Сошествие во ад» представлены ангелы в похожих позах, прославляющие Воскресение Христа, например в рукописи Слов Григория Назианзина XII в. из Парижской национальной библиотеки (cod. gr. 550. Fol. 5; см.: *Γαλαβάρης* 1995. Ек. 154). Достаточно близкая иконография характерна и для ряда изображений «Явление ангела женам-мироносицам» в Евангелиях XI–XII вв., к примеру в Евангелии XII в. из библиотеки Армянского патриархата в Иерусалиме (№ 1796. Fol. 88 v; см.: *Der Nersessian* 1978. П. 91 on p. 127). Очень похожие благоговящие ангелы, но с развернутыми свитками в левой руке присутствуют в сценах воскресения мертвых, например на фреске «Воскресение мертвых» около 930 г. из церкви Петра и Павла монастыря Татев в Армении (*Der Nersessian* 1978. Р. 93–95, 252. П. 64 on p. 93).

Близкие аналогии рисунку «Ох мне, грешнику» находим в изображениях молящегося перед храмом царя Давида в Хлудовской Псалтири IX в. В трех миниатюрах (Л. 22, 25, 57) он был, вероятно, в одеянии с длинными спущенными рукавами, как и человек на рисунке из Типографского Устава. В миниатюре на Л. 6 Давид представлен с покровенными руками – он молится перед церковью, увенчанной шатром. Очень похожее изображение святого Адальберта, молящегося перед храмом, находится на клейме на бронзовых воротах второй половины XII в. в южном портале собора в Гнезно (*Mende* 1983. Taf. 133).

Храм на рисунке из Типографского Устава¹² вызывает ассоциации с изображениями Иерусалимского храма Господня, известные, в частности, по иконам «Вход в Иерусалим». Особенно показательно клеймо «Вход в Иерусалим» на окладе грузинской иконы Богоматери Гликофилусы из Зарзмы XI в., где световой барабан храма перекрыт так же, как на публикуемом рисунке, не куполом, а маленьким шатром (*Sanikidzè, Abramishvili* 1979. Р. 19a).

Сходные с рисунком из Типографского Устава изображения путников известны по целому ряду византийских памятников. В той же позе, в аналогичных по типу одеждах и с посохом на плече представлен юный апостол Иаков, брат Господень, идущий за Богоматерью с младенцем Христом и Иосифом в сценах «Бегство в Египет», например в рукописи Слов Григория Назианзина третьей четверти XI в. (РНБ, греч. 334; см.: *Лазарев* 1986. Т. 2. Табл. 202).

Близкая иконография характерна и для некоторых иллюстраций к аскетическим сочинениям. В миниатюре Лествицы конца XI в. из Ватиканской библиотеки изображен монах с посохом на плече, уходящий от прелестей земной жизни вслед за женской фигурой, символизирующей «невозлюбление мира» (cod. gr. 394; см.: *Лазарев* 1986. Т. 2. Табл. 249). К посоху так же, как и на рисунке из Типографского Устава, подвешена дорожная сума.

В византийских Псалтирях со сходными атрибутами обычно изображались пастыри, в частности юный Давид с посохом в пастушеских сюжетах (Псалтирь 1066 г. из Британского музея,

¹² Это изображение иногда воспринималось исследователями как одно из наиболее ранних воспроизведений русской деревянной шатровой церкви (*Султанов* 1887. С. 236; *Воронин* 1953. С. 113), в чем справедливо усомнился Г.И.Вздорнов (*Вздорнов* 1972. С. 96–99). Неправомерность этой точки зрения очевидна при обращении к многочисленным примерам похожих по иконографии храмов в живописи средневизантийского периода, типология которых восходит к единому образцу – храму Гроба Господня в Иерусалиме. Невозможность существования шатровых храмов в русской домонгольской архитектуре подтверждают исследования историков древнерусского зодчества (*Иоаннисян* 1994).

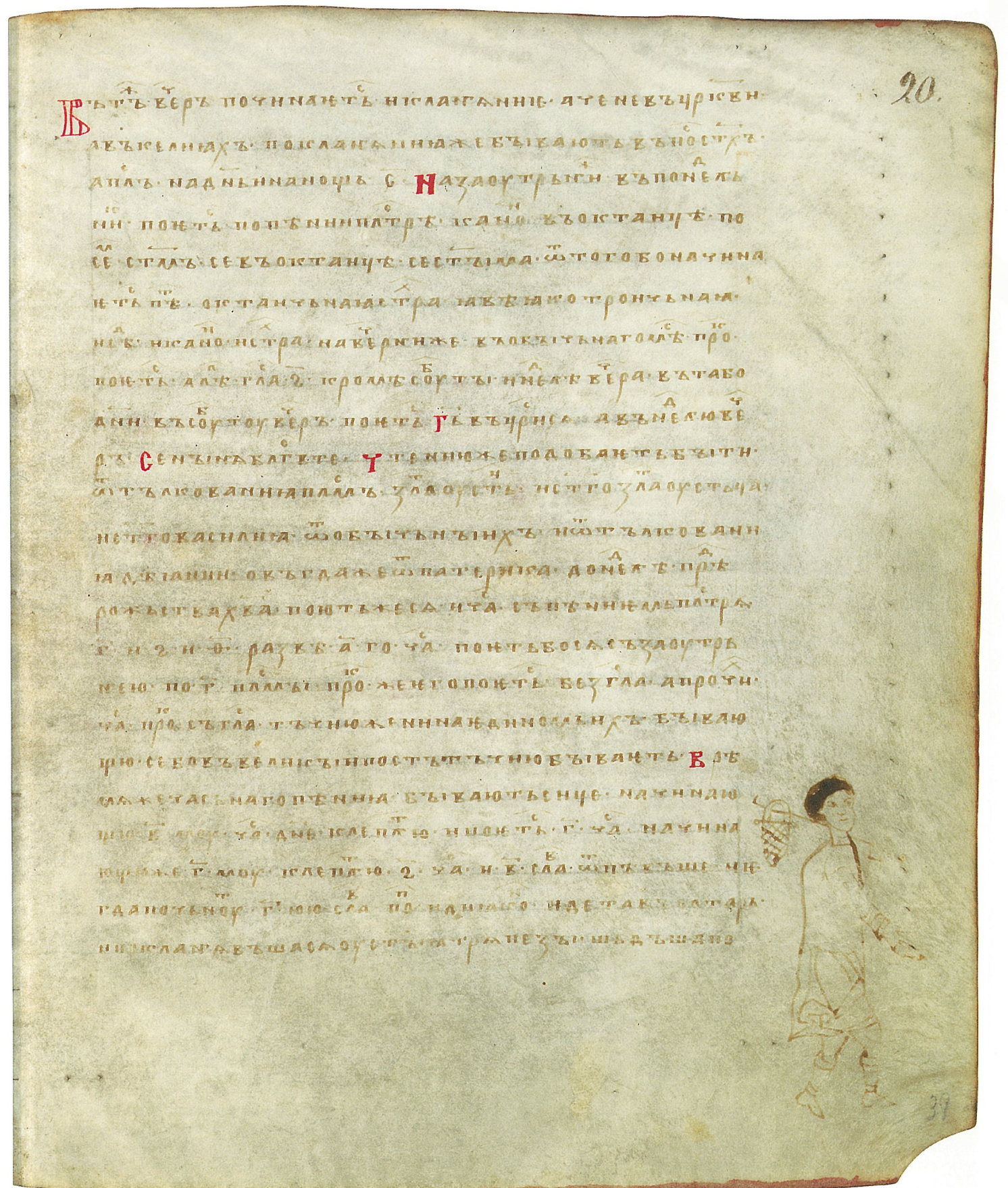
Add. MS 19352. Fol. 28a; см.: *Γαλαβάρης* 1995. Ек. 88), а также путешествующие, к примеру Иосиф, идущий с плетеной корзиной за спиной в сцене «Встреча Иосифа с Потифаром и его женой» (Псалтирь из Уолтерс Арт Галери в Балтиморе, W. 733. Fol. 47 г, выполненная, возможно, в Константинополе в начале XIV в.; см.: *Вздорнов* 1978. Ил. на с. 71). Изображения подобных страннических кузовков были известны и в новгородском искусстве XII в. (фреска «Семь спящих отроков эфесских» в жертвеннике церкви Благовещения на Мячине, расписанной в 1189 г.; см.: *Царевская* 1999. Ил. 8, 33).

Особенностью иконографии рисунка «Бегущий человек и лев» является то, что человек убегает от зверя, а не вступает с ним в единоборство, как в большинстве изображений этого времени (*Даркевич* 1975. С. 151). Одежды персонажа близки облачениям святых воинов в искусстве XI–XII вв. В подобных одеждах представлены мученик Димитрий Солунский на мозаике из церкви Архангела Михаила (1108–1113) Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве (*ГТГ* 1995. Ил. на с. 41) или всадники на шиферной плите около 1062 г. (*ГТГ* 1995. Ил. на с. 195). Изображение зверя напоминает львицу на рельефе XI в. «Дионис (?) на колеснице» из Киево-Печерской лавры (*Грабар* 1962. С. 253; *ИРИ* 1953–1969. Т. 1. Ил. 194), барса на фреске 1040-х гг. в северной башне Софийского собора в Киеве (*ИРИ* 1953–1969. Т. 1. Ил. 175), двух леопардов (?) в нижней части заставки новгородского Юрьевского Евангелия 1125–1128 гг. (ГИМ, Син. 1003. Л. 1 об.; см.: *Свирич* 1964. Ил. на с. 181).

В основе иконографии рисунка «Илия пророк в пустыне» – библейский текст, повествующий о том, что во время трехлетней засухи, ниспосланной по молитве Илии, пророк скрывался в пустыне у потока Хораф и ворон по повелению Господа приносил ему пищу (3 Цар. 17 : 1–6). Композиция находит аналогии в ряде византийских памятников XII в., например в миниатюре Книги Царств из Ватиканской библиотеки (cod. gr. 333; см.: *Lassus* 1973. Fig. 103). Сходная поза прислушивающегося к божественному гласу пророка Илии использована в тех же сценах на фреске аркосолия южной стены алтаря в церкви Спаса Преображения на Нередице 1199 г. (*Пивоварова* 2002. Ил. 10 на с. 38), на лицевой стороне каменной иконки конца XII в., выполненной, возможно, в Новгороде, где рядом с вороном представлен благословляющий Христос в сегменте неба (*ГТГ* 1995. Ил. на с. 200), на псковской иконе второй половины XIII в. «Илия пророк в пустыне, с житием и деисусом» (*ГТГ* 1995. Ил. на с. 88). Жест пророка (он словно откидывает с уха пряди волос) позволяет предположить, что изображение кормления его вороном в пустыне соединялось по смыслу с другим библейским сюжетом (3 Цар. 19 : 11–12) – о Божественном откровении Илие в «веянии тихого ветра» на горе Хорив (*Смирнова* 2004. С. 245).

По мнению Г.И.Вздорнова, на последнем рисунке изображен орел или сокол (*Вздорнов* 1972. С. 102). Однако в отличие от хищных птиц у этой птицы длинная шея и тонкие лапы, а с загнутым клювом изображались и голуби. Большинство подобных изображений птиц известно по заставкам греческих манускриптов, где они представлены по сторонам от источника жизни или райского древа, например в Псалтири Барберини, выполненной в Константинополе в XI в. (Ватиканская библиотека, cod. Barb. gr. 372; см.: *Biblioteca Vaticana* 1992. Р. 127). Такие птицы встречаются и в заставках древнерусских рукописей, в частности в Юрьевском Евангелии 1119–1128 гг. (ГИМ, Син. 1003. Л. 1 об.; см.: *Свирич* 1964. Ил. на с. 181), а также в произведениях прикладного искусства XII–XIII вв. (серебряный колт русской работы XII в. из ГРМ и серебряный браслет XII–XIII вв. из Тверского клада 1906 г. из ГЭ; см.: *Даркевич* 1975. Ил. на с. 271, 274).

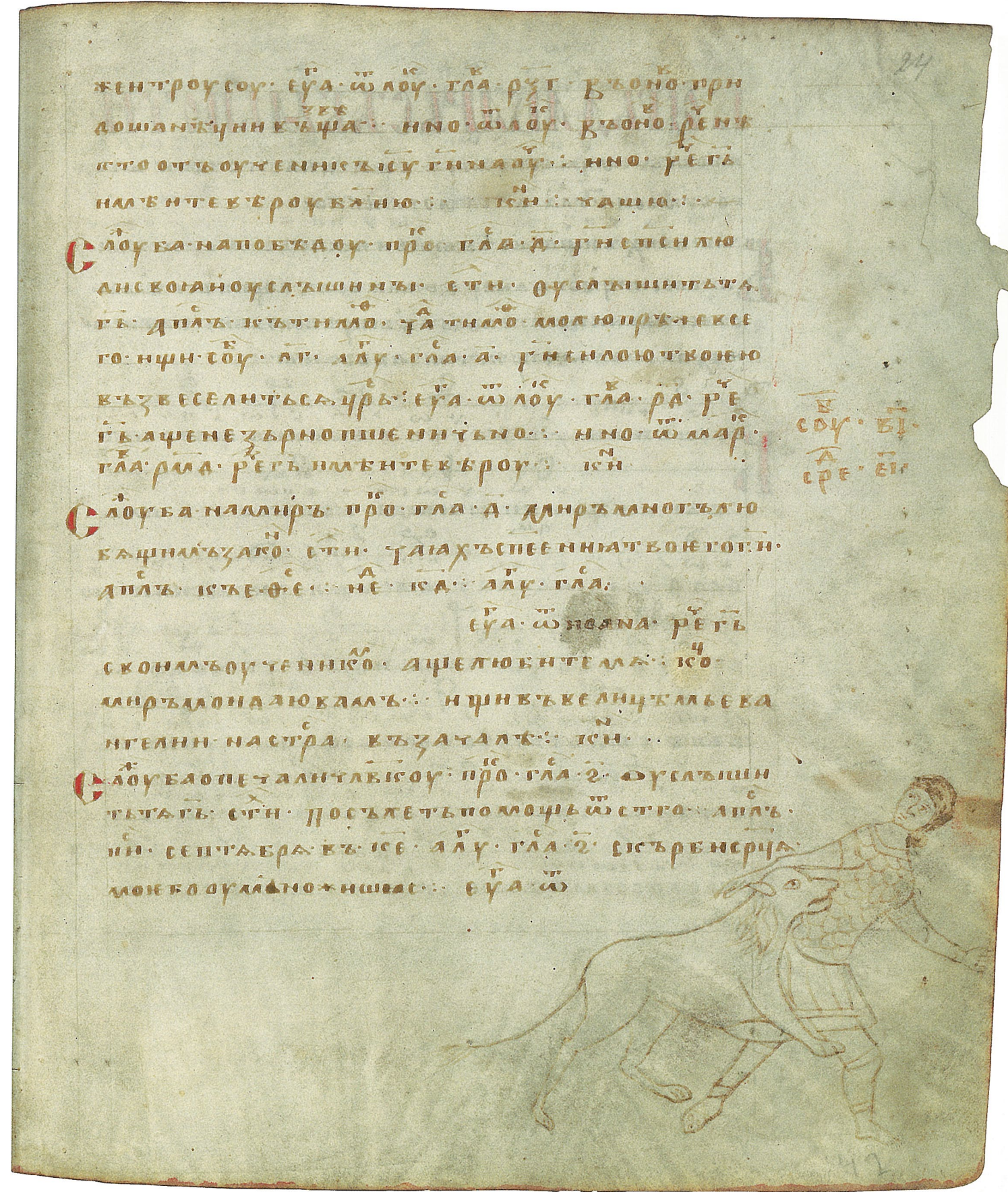
Относительно близкие иконографические параллели можно найти и в миниатюрах, иллюстрирующих евангельские сюжеты. В сценах Крещения встречаются сходные изображения голубя с длинным загнутым клювом, символизирующего Святой Дух, например в выполненной итальянским художником миниатюре в греческом Евангелии XII–XIII вв. из Библиотеки Амброзиана в Милане

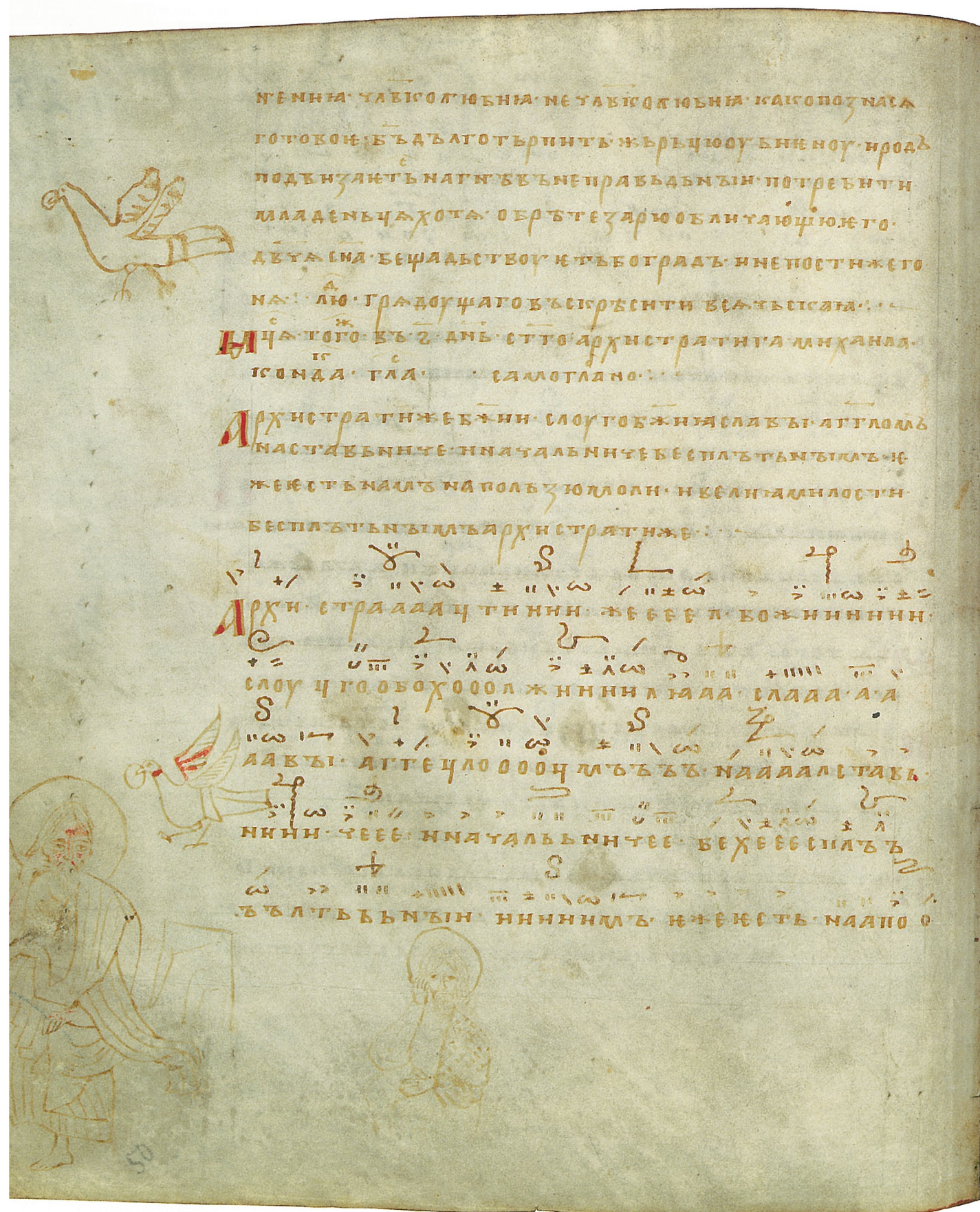


(ms. D 67 sup. Fol. 123 v; см.: *The Glory of Byzantium* 1997. № 310. П. on p. 472). Одной из наиболее точных аналогий с рисунком Типографского Устава является изображение похожей по очертаниям птицы с таким же листом в клюве в греческой рукописи XI в. Слов Иоанна Златоуста из Парижской национальной библиотеки (cod. gr. 63. Fol. 14 r; см.: *Weitzmann* 1996. Taf. LXX. Abb. 420).

Мнение о связи некоторых рисунков рукописи с текстом было впервые высказано И.Д.Мансветовым (*Мансветов* 1885. С. 381). В противовес ему А.И.Некрасов, А.В.Арциховский, А.Н.Свирин, А.А.Сидоров, Г.И.Вздорнов и другие авторы считали их самостоятельными, никак не связанными с содержанием рукописи. Подобная точка зрения актуальна и в наши дни, о чем свидетельствует включение статьи Г.И.Вздорнова (1972) в современное научное издание Типографского Устава (Вздорнов 2006). Нам связь рисунков с текстом представляется бесспорной. Обратимся к анализу изображений, следуя порядку их расположения в рукописи. Композиция «Делатель трудися» на Л. 7 об. воспринималась предшествующими исследователями как бытовая, а сам персонаж – как уставший от полевых работ и прилегший отдохнуть крестьянин, смерд. Кроме надписи, аргументами в пользу столь реалистической трактовки рисунка служили его детали: одежды и «орудие труда» – деревянная лопата с обитым железом наконечником, называемая на Руси «рылом» или «рыльцем» (Вздорнов 1972. С. 91–94, с указ. лит.). Рисунок лежащего под деревом «делателя» располагается в Типографском Уставе рядом с текстом богослужебного последования на Страстную пятницу. На Л. 7 об. находятся указания чтений, псалтирного пения и тропарей на 1-й, 3-й и 6-й часы (под началом последних и помещено изображение), а на Л. 8 помещено продолжение службы 6-го часа и последования 9-го часа и вечерни. В трех последних службах одновременно со скорбными страстными песнопениями все явственнее звучат темы избавления человечества от греха и смерти, надежды на будущее Воскресение и обретение Царствия Небесного. В тексте тропаря 6-го гласа, первая часть которого расположена в Типографском Уставе на Л. 7 об., а вторая – на Л. 8, говорится, что Господь, даровавший всем людям жизнь, был осужден иудеями на смерть и, добровольно приняв поругания и пригвождение к Кресту, «ны свободиши от работы вражия», за что ему воспевается слава. Приведенный в Типографском Уставе тропарь является ключевым для осмысления изображения «делателя», оставившего свою работу. В этом контексте дерево, под которым он лежит, воспринимается как символический образ Крестного и одновременно райского древа: подобно Кресту с распятым Христом оно осеняет своими ветвями тех, кто трудился во время Великого поста и теперь обрел надежду на спасение души. Для понимания смысла образа «делателя» важна и первая часть находящегося рядом с рисунком тропаря. В нем древо Креста сопоставляется с жезлом, которым Моисей разделил по воле Бога воды Красного моря (Исх. 14 : 15). В толкованиях отцов церкви, во многих богослужебных и житийных текстах освобождение человеческого рода от «рабства» греху и смерти искупительной жертвой Христа сопоставлялось с Его ветхозаветным прообразом – исходом израильского народа из Египта. Эта тема прослеживается в ирмосе первой песни канона, исполняемого на утрене Великой субботы (Л. 8 об.). Во входящем в Успенский сборник XII–XIII вв. Житии мучеников Вита, Модеста и Крестанция приводится предсмертная молитва, в которой восхваляется дарующий вечную жизнь Господь, «иже избави сыны израилевы от земли египетския и от рук работне» Моисеем (*Успенский сборник*. С. 227). Исход воспринимался как освобождение священного народа, часто именуемого «делателями», от работы на «пленивших» его египтян. Причем образы ветхозаветных «делателей» служили универсальным обозначением представителей человеческого рода. В Слове в Великую Субботу Епифания Кипрского приводятся слова Иосифа Аримафейского, спрашивающего у Понтия Пилата тело Иисуса: «О мертвом молю осуждену бывшу от осужденных им от

работы избавльшему я». В том же тексте сошедший во ад Христос говорит Адаму: «Встаньте идете отсюда от смерти в веселие... от работы на свободу» (цит. по: *Порфириев* 1890. С. 219, 228). В отличие от настойчиво звучащей на протяжении всего Великого поста темы «делания», в службах Страстной пятницы возникает тема отдыха, то есть освобождения от работы. Это прежде всего состояние идеального покоя, обретаемого в единении с Богом; и именно о таком отдыхе молят Господа кающиеся грешники словами псалмов, певшихся во время Чина нощи и на часах Великого пятка. Примечательно, что в византийских Псалтирях IX–XI вв. с иллюстрациями на полях, которые выступали в роли художественных комментариев к текстам, существовала традиция соотнесения сцены Распятия со стихами 8–9 псалма 4, как это происходит, например, в Киевской Псалтири 1397 г. (РНБ, ОЛДП, Ф. 6. Л. 5 об.; см.: *Вздорнов* 1978. С. 72–73). Тонкие красные линии, характерные для Псалтирей данного типа, выявляли непосредственную связь миниатюры со словами о том, что Бог исполнил сердца людей веселием с тех пор, как дал им «от плода пшеницы» и умножил вино и елей. Далее следовал заключительный стих: «спокойно ложусь я и сплю, ибо ты, Господи, един даешь мне жить в безопасности». Вероятно, упоминание в псалме плодов пшеницы, являющихся в этом контексте образом евхаристического хлеба, может прояснить смысл изображения колосьев на рисунке «Делатель трудися». Второй рисунок – парящий и благовествующий ангел (Л. 13) – изображен напротив тропаря 7-го гласа «Знамену гробу», которым завершаются указания богослужебных последований Светлой седмицы. В его тексте говорится о том, что воссияние от запечатленного Гроба Жизни – Воскресение Христа – является залогом будущего воскресения всего человечества. По-видимому, именно об этом и благовествует ангел. Чуть ниже на том же листе помещена благословляющая десница, имеющая смысл прежде всего традиционной ремарки «зри». Десница изображена напротив зачала кондака 8-го гласа на Антипасху (Фомина неделя) о «любопытной деснице» апостола Фомы. Полностью этот текст звучит так: «Любопытною десницею живоделательная твоя ребра Фома испытал есть Христе Боже, затвореномъ бо дверемъ яко вниде съ прочими апостылы и вопияше Господь ты еси Богъ мой» (Триодь цветная, конец XII в.; ГИМ, Воскр. 27. Л. 69). Другие песни службы объясняют столь очевидное выделение зачала кондака: «любопытство» Фомы помогло всему миру убедиться в истинности Воскресения Христа во плоти. Третий рисунок – «Ох мне, грешнику» – расположен в нижней части Л. 18, текст которого, посвященный порядку совершения богослужения в Неделю Пятидесятницы, прерывается как раз в этом месте указаниями об особенностях службы вечерни понедельника Святого Духа. Основные замечания об этом чинопоследовании писец переносит на Л. 18 об., где сообщает о трех молитвах коленопреклонения, читаемых в три приема. Сначала о преклонении колен «миром» говорит диакон, а затем «поп четет изъ олтаря на слусе» первую молитву «вьсемъ на колену лежащемъ» и т. д. По древней традиции во время богослужений в течение пятидесяти дней, начиная с Пасхи и до Пятидесятницы, не полагалось петь покаянные песни Октоиха и запрещалось преклонять колена (*Скабалланович* 1908. С. 1–12, 111–113; *Скабалланович* 1916. С. 2–38). Первые за этот период всеобщие коленопреклонения совершались в праздник Пятидесятницы, когда звучали прошения об очищении и ниспослании благодати Святого Духа на верующих. Подобные темы являлись лейтмотивом службы вечерни понедельника Святого Духа, что доказывает прямую связь текста с изображением павшего ниц перед храмом человека в Типографском Уставе. Четвертый рисунок – «Путник» – находится в рукописи рядом с расположенными на Л. 20 указаниями об особенностях служб и порядке совершения монахами молитв в кельях во время поста Святых апостолов. Этот пост начинался после Недели Всех Святых, по окончании первой седмицы по Пятидесятнице. В богослужении вечерни Недели Всех Святых (Л. 19 об.) звучали темы,





которые предопределяли осмысление наступающего поста. Пост воспринимался как начало новой духовной работы, подобной «деланию» апостолов, мучеников, преподобных и других святых, о чем свидетельствуют, в частности, полагавшиеся по уставу евангельские и апостольские чтения (*Невоструев 1997. С. 58, 61*). Первое чтение из Евангелия от Матфея было посвящено отосланию Христом апостолов на проповедь (Мф. 28 : 16–20), во втором содержался призыв к верующим взять свой крест и последовать за Спасителем, оставив все мирское ради унаследования Царствия Небесного (Мф. 10 : 32–33, 37–38; 19 : 27–30).

Осмысление поста как времени особенно строгого удаления от соблазнов земной жизни и сосредоточения сил на духовных подвигах прослеживается и в других текстах вечерни Недели Всех Святых, а также в тех чтениях, которые указаны на понедельник. Эти тексты, говорящие о необходимости «терпеливого прохождения» предлежащего нам поприща» и проповедующие подражание подвижникам христианской веры, которые «скитались по пустыням и горам, по пещерам и ущельям земли и все свидетельствовали о вере» (Евр. 11 : 33 – 12 : 2), достаточно ясно объясняют появление здесь изображения странника.

В пятом рисунке (Л. 24), как уже было отмечено, изображенный человек не вступает в единоборство со зверем, но спасается от него, предпринимая лишь условную попытку сопротивления. Объяснение этому следует искать в тексте службы «о печали человеку», символично-аллегорической иллюстрацией которого является рисунок, о чем писали И.Д.Мансветов (*Мансветов 1885. С. 381*) и Г.И.Вздорнов (*Вздорнов 1972. С. 100–101*). По их мнению, образ льва служит здесь олицетворением скорби или печали, нападающей на человека. В дополнение отметим, что в аскетической литературе, в частности в Лествице преподобного Иоанна Лествичника, печаль (уныние или «разленение») воспринималась как один из самых страшных демонов, овладевающих человеческой душой (Лествица, вторая половина XIII в.; РГАДА, ф. 181 (РО МГАМИД), № 453. Л. 63 об.–69), а монахи уподоблялись воинам Христовым (*Malone 1950*). По словам Иоанна Лествичника, лишь истинный «делатель послушания» недоступен нападению печали, другие же, находящиеся только на пути к духовному совершенству, подвержены ее постоянным атакам. Подобные толкования объясняют изображение на рисунке человека в воинских одеждах, бегущего от нападающего на него зверя, и причину появления этого символического образа в церковном Уставе.

Шестому рисунку – «Илия пророк в пустыне» (Л. 25 об.) – соответствует кондак архангелу Михаилу на 6 сентября – день воспоминания совершенного им чудесного спасения церкви в Хонех по молитве инока Архиппа. В данном случае текст кондака, казалось бы, трудно непосредственно связать с изображением. Между тем есть несколько причин, по которым рисунок мог являться своеобразным комментарием к этому тексту.

В византийском и древнерусском искусстве начиная с XI в. сюжет «Илия пророк в пустыне» воспринимался прежде всего как ветхозаветный прообраз евхаристической жертвы (*Stefănescu 1936. Р. 150–151*). В то же время существовала и другая традиция его осмысления, получившая широкое распространение в монастырских росписях Балканских стран и известная в Новгороде в XII в. (*Пивоварова 2002. С. 38, с указ. лит.*). Здесь в изображениях этого сюжета акцентировалось почитание пророка Илии великим отшельником и Боговидцем, взятым за праведность живым на небо, а также в соответствии с евангельскими текстами и святоотеческими толкованиями – аскетом, равным по высоте подвига Иоанну Предтече, и одним из «образцов монашеской жизни» (*Spasky 1956. Р. 219–231*).

Поскольку Типографский Устав создан, скорее всего, для монастыря (*Уханова 2006. С. 243*), появление изображения пророка Илии в пустыне в этой рукописи было особенно уместно. Один из аспектов почитания архангела Михаила связан с тем, что он считался покровителем монашества, о чем свидетельствует, в частности, широкое распространение в монастырском искусстве сюжета «Чудо в Хонех» (*Габелић 1991. С. 103–111; Смирнова 1998. С. 68*).

В святоотеческой литературе пострижение в монахи уподоблялось принятию ангельского образа. Кроме того, монашеское служение воспринималось как следование по пути покаяния (*Вениамин 1899. С. 400–404*). На почитание архистратига Михаила заступником кающихся, подающим им «умиление» и прощение, указывает текст икоса, помещенного на следующем листе рукописи, напротив рисунка: «Рече челвеколюбче въ писании си множество радоватися аггль о человеце единомъ кающимъся безъмъртне» (Л. 26).

Примечательно, что идентичная иконография была характерна для изображений другого великого аскета – преподобного Павла Фивейского, память которого известна в древнерусских месяцесловах с XI в. (*Лосева 2001/2. С. 249*). Согласно Житию, он 74 года предавался подвигу пустынножительства и питался хлебом, приносимым вороном по воле Господа (*Сергий 1901. Т. 3. С. 24–25*). В композициях «Павел Фивейский в пустыне» отшельник был представлен, подобно пророку Илии, сидящим на скале, с подлетающей к нему птицей с круглым хлебом в клюве. Согласно надписям, именно этот преподобный, а не ветхозаветный пророк изображался в сценах кормления вороном пустытника в русских Псалтирях с иллюстрациями на полях, восходящими к иконографии ранних греческих Псалтирей (Киевская Псалтирь, 1397 г.; РНБ, ОЛДП, Ф. 6. Л. 140 об.; см.: *Вздорнов 1978. С. 133; Угличская Псалтирь, 1485 г.; РНБ, Ф. 15. Л. 232 об.*). Не исключено, что и в Типографском Уставе также мог быть представлен Павел Фивейский. Однако кем бы ни был персонаж этой композиции, она посвящена прославлению аскетического подвига – на лице святого видны огненные лучи преобразившего его плоть Божественного света. И логика появления такого рисунка рядом с кондаком архангелу Михаилу, покровителю отшельников и пустынножителей, вполне прозрачна, особенно если учесть, что первая часть рукописи содержит устав монастырского богослужения.

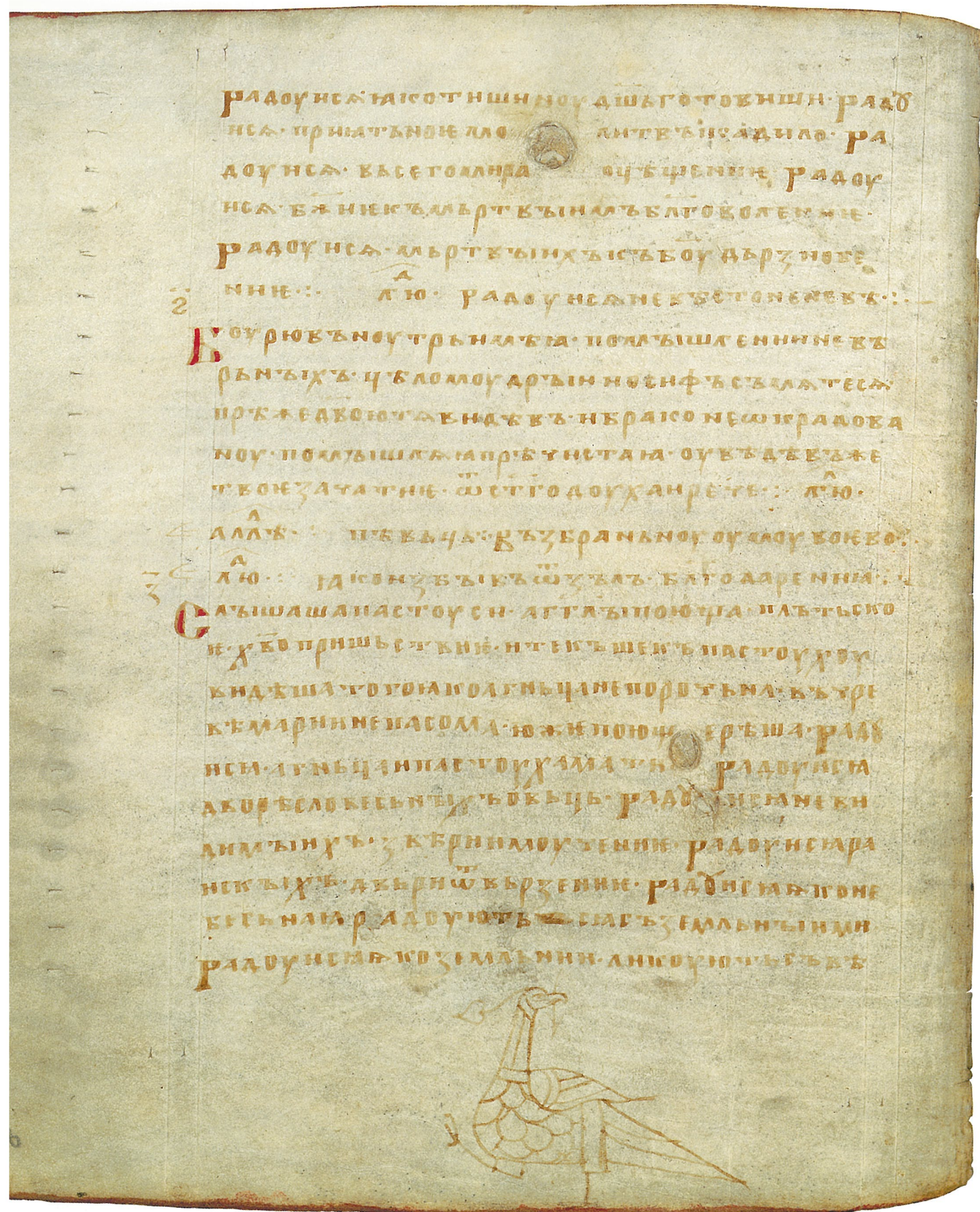
Изображение птицы, держащей в клюве лист, находится на нижнем поле Л. 59 об., рядом с текстом Акафиста Богородице, который полагалось читать на Благовещение. Непосредственно над рисунком помещен текст икоса 4 Акафиста, прославляющего Богоматерь за рождение Христа («раиских двъри отъверzenie»). Птица, держащая лист, скорее всего, воспринималась как символ вести о спасении и обновлении твари, ставшем возможным с пришествием в мир Спасителя.

Итак, все рисунки в Типографском Уставе выступают как символично-аллегорические комментарии к некоторым богослужениям годичного цикла и обнаруживают типологическое сходство с миниатюрами греческих Псалтирей IX–XII вв. с иллюстрациями на полях¹³.

Подобные символично-аллегорические изображения были широко распространены в искусстве стран византийского мира X–XII вв., в том числе в Киевской Руси (*Грабар 1962*). Они известны и в новгородской живописи первой трети XII в., прежде всего по плохо сохранившимся фресковым росписям северо-западных лестничных башен Рождественского собора Антониева монастыря 1125 г. (*Виннер 1945. С. 24–28; Сарабянов 2002/2. С. 60–64; Сарабянов 2004. С. 555, 557, 558*) и Георгиевского собора Юрьева монастыря 1128–1130 гг. (*Сарабянов 2002/1*). В верхней части обеих башен располагались перекрытые куполами придельные храмы, предназначенные для проведения закрытых монашеских богослужений. К этим храмам вели винтовые лестницы с нишами для уединенных молитв. На стенах лестниц сохранились фрагменты изображений символично-аллегорического и нравоучительного смысла: они призывали молящихся монахов к смирению и покаянию.

Фрески башни Рождественского собора, выполненные мастерами-непрофессионалами в строгой, нарочито аскетичной манере, особенно близки иллюстрациям Типографского Устава. В отличие от

¹³ Об иконографии рисунков и их связи с текстом рукописи подробнее см.: *Гладышева 2007*.



изображений на полях рукописи, они не образуют единого цикла. Здесь представлены святые воины, столпник, полужантасические звери: лев с человеческим лицом и завязанным в узел хвостом, вероятно, символизирующий усмирение страстей, повторяющаяся несколько раз фигура Китовраса – популярного в новгородском искусстве мифологического существа из апокрифического сказания о библейском царе Соломоне. Особый интерес представляют изображения аллегорических персонажей – идущего человека (молящегося?), двух людей, стреляющих из луков в птицу, – и профильный рисунок головы человека в странном головном уборе. Они находят аналогии не только в иллюстрациях Типографского Устава, но и в ряде других новгородских рукописей XII в., например в рисунках на полях богослужебных миней на октябрь и январь из комплекта Софийского собора (ГИМ, Син. 163; Син. 160).

АТРИБУЦИЯ

Типографский Устав с Кондакарем с давних пор привлекал внимание исследователей. О нем писали филологи, палеографы, музыковеды, историки литургии и искусствоведы. Рукопись представляет собой уникальное соединение Устава с кондакарной частью, которая является древнейшим в славянской письменности сборником песнопений с музыкальной нотацией. Помещенный здесь Устав – самый ранний список не дошедшего до нашего времени константинопольского Студийского устава в редакции патриарха Алексия Студита, известного лишь по нескольким славянским рукописям. Перевод Устава был сделан между 1062 и 1074 гг. в Константинополе или Киеве по заказу Феодосия Печерского для Киево-Печерского монастыря (Пентковский 2001. С. 21–41, 155–165, 177–194). Вероятно, фрагмент этого перевода и сохранился в Типографском Уставе (Успенский 2006. С. 5). Рисунки рукописи столь же уникальны, как и представленные в ней тексты; в настоящее время не известны другие богослужебные уставы с подобными циклами изображений на полях. Более того, появление таких рисунков в манускрипте, предназначенном для регламентации церковных служб, скорее всего в монастыре, шло вразрез с византийской традицией. Эти рисунки упоминались в трудах А.И.Некрасова, А.Н.Свирина, А.А.Сидорова, В.Н.Лазарева, А.В.Арциховского и многих других

исследователей (см. «Литература») и датировались временем от рубежа XI–XII вв. до XIII в. Специальную статью им посвятил Г.И.Вздорнов (Вздорнов 1972), пришедший к заключению, что рисунки на полях Типографского Устава исполнены позднее, чем изображения в Изборнике 1073 г., что они одновременны тексту рукописи и, скорее всего, сделаны одним из писцов. Итогом изучения памятника в 1980-е гг. стало включение его в каталог славяно-русских рукописей, где Устав датирован концом XI – началом XII в. (Сводный каталог 1984. № 50).

О месте происхождения рукописи высказывались разные мнения. Она считалась киевской (Металлов 1912/2. С. 165–171, 177–181, 185–189), северорусской (Дурново 1969. С. 56), псковской (Некрасов 1937. С. 96–97; Воронин 1953. С. 113, 116; Сидоров 1956. С. 39; Свиринов 1964. С. 71) и новгородской (Вздорнов 1972 и др.). В 2006 г. опубликовано трехтомное издание под редакцией Б.А.Успенского, посвященное Типографскому Уставу (Типографский Устав 2006). Первый том является факсимильным воспроизведением рукописи, второй – наборным воспроизведением с палеографическими и текстологическими комментариями, третий включил как уже ранее опубликованные, так и написанные специально для этого издания статьи лингвистов, музыковедов и искусствоведов. Современные исследователи подтвердили датировку Устава с Кондакарем рубежом XI–XII вв. Кроме того, на основании лингвистических данных происхождение рукописи было более определено, чем в предшествующей литературе, связано с Новгородом¹⁴.

По мнению некоторых авторов, памятник входит в группу новгородских рукописей, представляющих собой списки и редакции Типикона константинопольского патриарха Алексия Студита. Е.В.Уханова связывает исполнение кодекса с писцами скриптории Лазарева монастыря в Новгороде и предлагает аргументированную гипотезу о том, что Типографский Устав предназначался для использования в находившемся поблизости монастыре Святого Духа и был написан писцом Михаилом для удалившегося туда новгородского посадника Микулы (Уханова 2006). Поскольку рисунки Устава одновременны тексту конца XI – начала XII в. и находят близкие типологические и стилистические аналогии в новгородском искусстве первой трети XII в., их датировка и новгородское происхождение могут считаться бесспорными.

¹⁴ Некоторые авторы предпочли воздержаться от ответа на вопрос о месте написания рукописи и оставили его разрешение будущим исследователям (Гольцштенко 2006. С. 35).

III

ЕВАНГЕЛИЕ АПРАКОС (ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ)

I. ЕВАНГЕЛИЕ АПРАКОС
ГАЛИЦКО-ВОЛЫНСКОЕ ЕВАНГЕЛИЕ)

Первая треть XIII века
Галицко-Волынская Русь
Устав
Пергамен, чернила, темпера, золото. 4° (16 × 11)
I–III, 228, IV–V л.
Инв. МК-1 (К-5348)

ереплет. Конца XV – начала XVI в. Доски липовые, обтянутые леной парчой с остатками белого орнамента. Верхняя крыш-украшена пятью накладными изображениями из бронзовой смы: в центре – Распятие, по углам – евангелисты. От фурниту-л сохранились фрагменты двух медных застежек с ремнями : сыромятной кожи, обтянутыми тканью, и три бронзовые жу-вины на нижней крышке. Парча переплета сильно потерта выщела.

ставрирован в 1993 г. Т.Б.Рогозиной в ВХНРЦ (наращивание сок; укрепление поврежденных участков и восполнение утрат ани; удаление поверхностных загрязнений; изготовление недо-ающих металлических деталей фурнитуры; перешивание блока «цепочка» с использованием первоначальных просечек).

тради. 28 тетрадей, большинство по 8 листов, за исключением -й и 28-й, содержащих по 10 листов.

гинация. Домузейная, полистная, арабскими цифрами, в верх-м правом углу листов, выполнена чернилами.

писи, наклейки. На Л. 1 записи – сверху полууставом, черни-ми, читаемая только в ультрафиолетовых лучах: **СОУАГЕ РАКО/СЪ**; посередине уставом фрагмент нечитаемой записи; гь ниже латиницей, плохо сохранившаяся, выполнена Афана-ем Скиадой: *Videtur ... seculi...*

и всех листах рукописи, начиная с Л. 1, на боковом правом поле тись-скрепа чернилами скорописью XVII в., выполнена дьяком чатного двора Иваном Арбеновым: *диакъ іван арбенеу.*

писи чернилами скорописью второй половины XVII в. – на 228 об. по нижнему полю: *Сия кн(и)га Еванг(е)ліа великого //)с(у)даря казенная приказна(о) печат// наго дѣла подписана и(ы)нешнем // во РПЗ [187–1679] году маяя въ АІ [11] д(е)нь; Л. IV вверху: *СКИ [228] лис(то)в чис(лом) // КИ [28])т)ратей Д [4] листа*¹. По определению А.А.Покровского, е записи выполнены Иваном Арбеновым (*Покровский 1916. 248–249, 263 (№ 4).**

писи карандашом – на Л. I справа вверху: *13 sec*; на Л. I об. лустертая: *117 бла...*; на Л. III: *Страст. 146, Утр. воскр. 224*; Л. IV об. полустертая в пять строк; на Л. V оглавление и роспись месяцам евангельских чтений.

Л. 90 посередине – выходящая на правое поле более поздняя авка текста чернилами другого цвета. На Л. 136 вверху на боко-и поле этой же рукой и идентичными чернилами помета: *Зри.* .обоих листах неразборчивые карандашные пометы. Каран-пные подчеркивания и пометы: на Л. 146 посередине шестой юки – косая черта; рядом, на правом поле: *проп[уск ?]*; на Л. 155 середине двенадцатой строки – косая черта; рядом, на правом ле, – полустертые цифры. Вероятно, большинство карандаш-х записей и помет принадлежат К.И.Невоструеву².

внутренней стороне верхней крышки переплета наклейка с но-ром Типографской библиотеки, выполненным чернилами: 5.



Общий вид рукописи (верхняя крышка переплета)

Сохранность. Рукопись обрезана при повторном переплетении; некоторые листы незначительно покороблены и загрязнены. Большинство утрат и дефектов пергамена устранено при реставрации (см. «Реставрация»). На Л. 1 – отверстия от жука-точиль-щика.

Все миниатюры имеют утраты красочного слоя. В миниатюре «Евангелист Иоанн» (Л. 1 об.) изображения трона и столика с пю-питром утрачены почти до подготовительного рисунка; сильно повреждены лик и нижняя часть одежд, благословляющая десни-ца в правом верхнем углу, фон и золото на нимбе.

В миниатюрах «Евангелист Матфей» (Л. 40 об.) и «Евангелист Лука» (Л. 91) – значительные утраты золота и графической орна-ментальной разделки на изображениях тронов и столиков с пю-питрами. В первой миниатюре почти полностью утрачен лежащий на пюпитре кодекс, на поземе и подножии трона – осыпи и потер-тости красочного слоя (особенно внизу слева). Утрачены часть лика и волос евангелиста Луки.

В миниатюре «Евангелист Марк» (Л. 129 об.) – осыпи золота и утраты орнаментального рисунка на изображениях трона и сто-лика. Незначительные утраты красочного слоя на волосах, пра-вой руке евангелиста, его одеждах и на фоне.

На рамках всех четырех миниатюр – значительные осыпи и потер-тости золота и красочного слоя.

Заставка на Л. 2 почти полностью утрачена, сохранились лишь фрагменты растительного орнамента в левой части.

Л. II представляет собой вклейку бумаги с сильно потертым тек-стом из более позднего манускрипта.

Реставрация. В 1992–1994 гг. Г.З.Быковой в ВХНРЦ (заклеены разрывы и восполнены утраты пергамена; устранена деформация листов; удалены поверхностные загрязнения; укреплен красочный слой миниатюр и заставки)³.

Происхождение. Не установлено.

С 1679 г. рукопись находилась в Типографской библиотеке при Московском Печатном дворе, где числилась под № 5, а затем под № 6. О времени поступления в библиотеку свидетельствует запись дьяка Печатного двора Ивана Арбенева на последнем листе ру-кописи (см. «Записи, наклейки»).

Поступление. В 1928 г., одновременно с Типографским Уставом (подробнее см. с. 12, 13).

Выставки. 1993 Москва.

Литература. *Срезневский 1882. Стб. 59–60; Соболевский: Очерки. 1883. № 10, приб. II. С. 11–16; 1884. № 6, приб. III. С. 22–28; Ста-сов 1887. Табл. XLIV (№ 1–11); Владимиров 1890. С. 112; Воскре-сенский 1894. С. 42; Воскресенский 1896. С. 34; Волков 1897. С. 34, 49, 52 (№ 18); Соболевский 1907. С. 13; Некрасов 1913. С. 34–35; Дурново 1914. С. 14–15 (Л. 160 об.–162 об.); Покровский 1916. С. 238, 248–249, 263; Карский 1928. С. 45; Некрасов 1929. С. 190–191. Ил. 81–84 (Л. 91, 129 об., 1 об., 40 об.); Некрасов 1937. С. 143. Ил. 91 (Л. 1 об.); Лазарев 1947–1948. Т. 1. С. 182, 243–244, 348 (примеч. 90); Воронин, Лазарев 1953. С. 314–316; Запаско 1959. С. 131–132; Запаско 1960. С. 47 (примеч. 2); Логвин 1963. С. 108, 109. Ил. 55 (Л. 40 об.); Список славяно-русских рукописей 1966. С. 221 (№ 581); Жуковская 1968. С. 268, 273, 328; Дурново 1969. С. 68 (№ 100); Розанова 1971. С. 46–48; Попова 1972; Логвин 1974. С. 38, 40, 122, 124, 126. Ил. XV, XVI (Л. 40 об., 129 об.); Ророва 1975. Р. 38, 40. П. 15–18 (Л. 1 об., 40 об., 91, 129 об.); Жуковская 1976. С. 364; Попова 1983. С. 26. Ил. на с. 19 (Л. 91); Сводный каталог 1984. № 147; Лазарев 1986. Т. 1. С. 143, 181, 244 (примеч. 143); Мстиславова Евангелие. Цв. ил. на вклейке (Л. 193 об.–194, Л. V); Фиголь 1997. С. 171–173; Лосева 2001/1. С. 17, 26, 33; Лосева 2001/2.*

С. 13, 17, 31, 54, 58, 60; Пуцко 2001. С. 50, 51; Попова 2003. С. 123–151, 176 (примеч. 19), 177 (примеч. 38), 224 (примеч. 8), 268, 269.

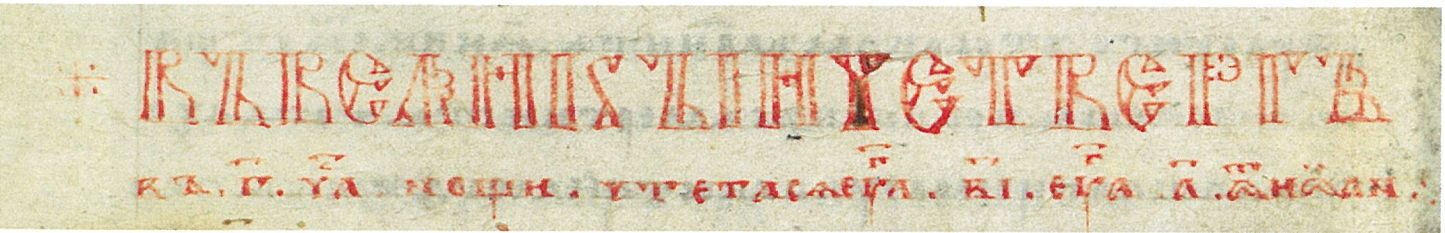
СОСТАВ РУКОПИСИ
Апракос полный, евангельские чтения на весь год – Л. 1 об.–193 об. Месяцеслов – Л. 194–224.
Утренние воскресные Евангелия – Л. 224–227.
Евангелия на разные потребности – Л. 227–228.

ЗАГОЛОВКИ
Четыре больших: на Л. 2 – в три строки (первая – крупными золо-тыми буквами с чернильной обводкой, остальные – киноварными строчными); на Л. 41 – в одну строку, крупными буквами, выполнен-ными золотом и киноварью, с чернильной обводкой; на Л. 175 об. – в две строки (первая – киноварными крупными буквами, вторая – киноварными строчными); на Л. 194 – в две строки (первая – ки-новарными крупными буквами с чернильными прописями, вто-рая – киноварными строчными).
Другие заголовки в тексте выполнены киноварными строчными буквами.

ИНИЦИАЛЫ
Трех видов: большие, высотой от трех до пяти строк; средние, вы-сотой в две строки; малые, в размер строчных букв или незначи-тельно выше строки.
Большие инициалы выполнены золотом и киноварью, иногда с си-ней обводкой, в некоторых случаях только золотом или киноварью.



Заголовок. Л. 41

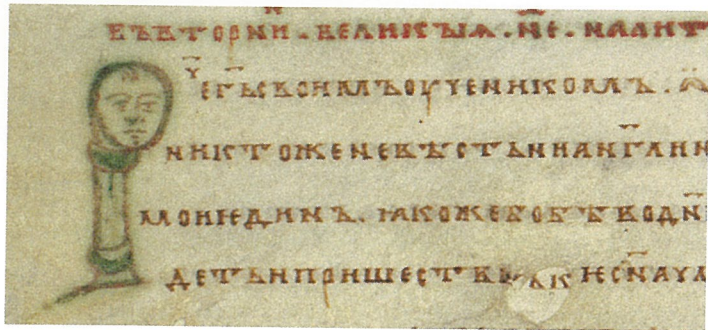


Заголовок. Л. 175 об.

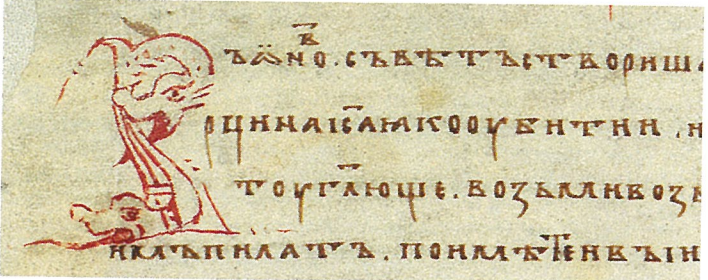


Заголовок. Л. 194

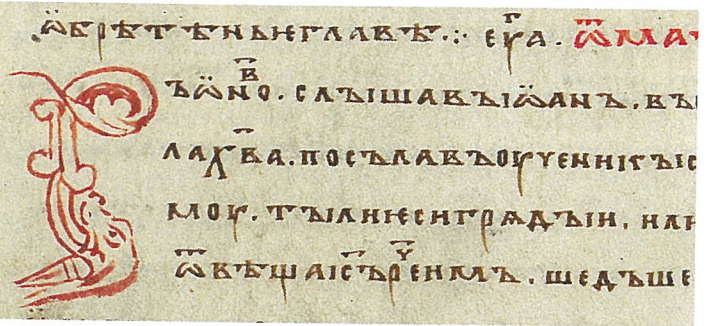
¹ Авторы благодарят научного сотрудника ИРЯ РАН И.А.Корнилаеву за нение прочтения надписей второй половины XVII в.
² Записи на Л. V в рукописи из ГТГ воспроизведены в числе автографов Невоструева в изд.: *Мстиславова Евангелие*. Цв. ил. на вклейке.
³ См. реставрационный паспорт рукописи в архиве НБ ГТГ.



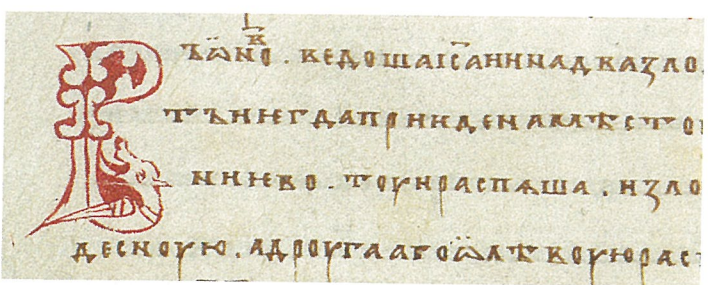
Инициал «Р». Л. 166 об.



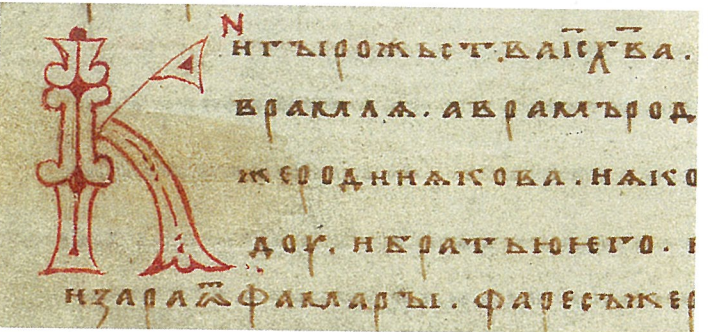
Инициал «В». Л. 196 об.



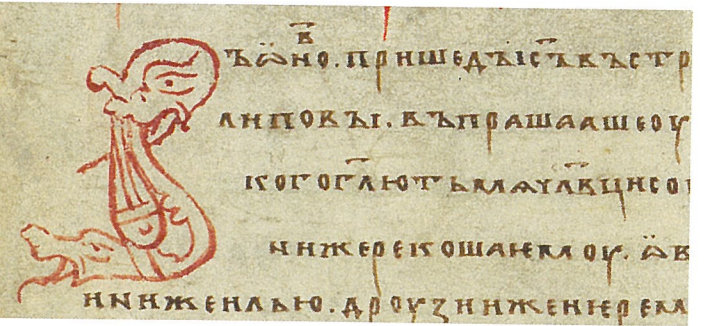
Инициал «В». Л. 212 об.



Инициал «В». Л. 187 об.

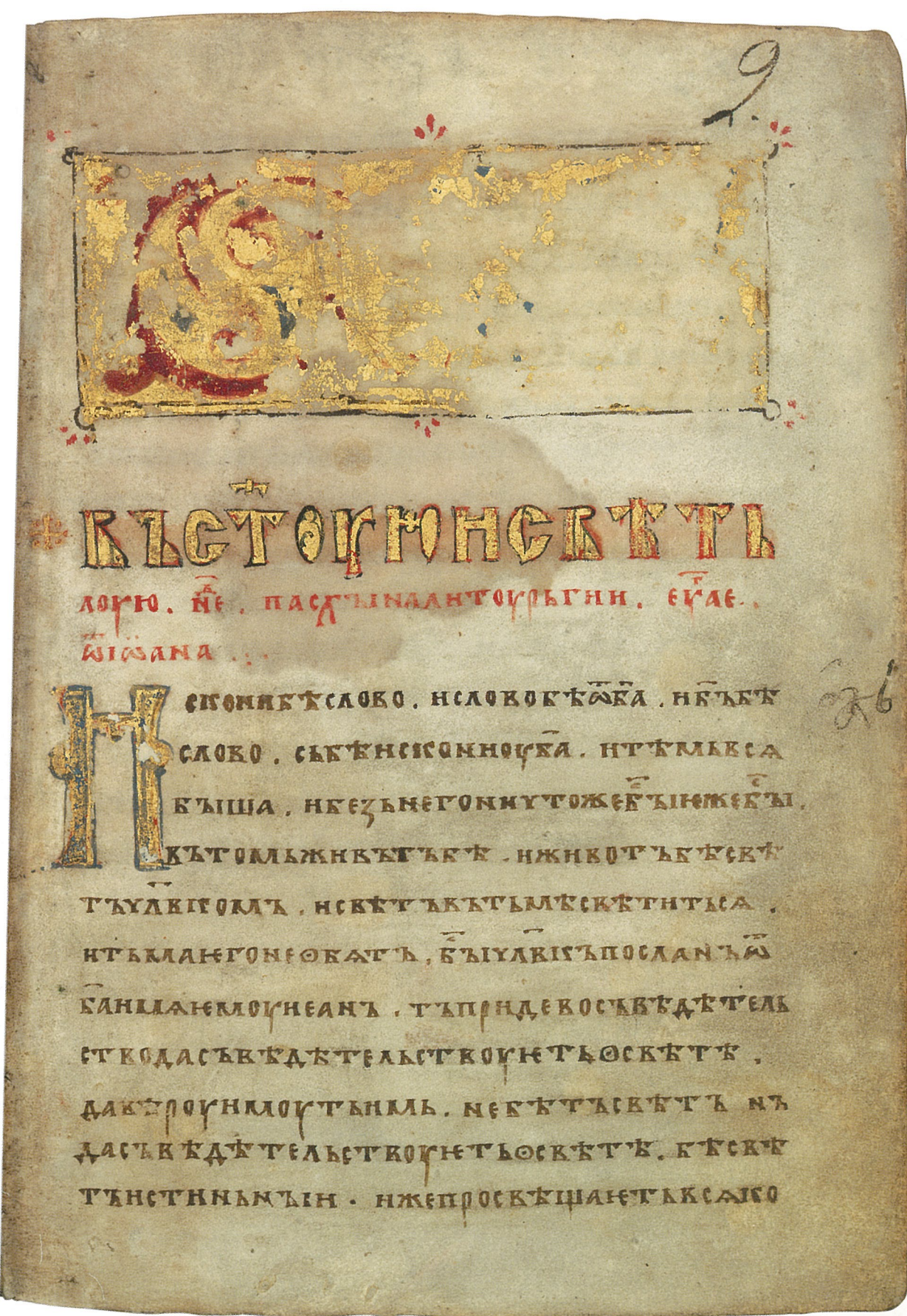


Инициал «К». Л. 202 об.



Инициал «В». Л. 217 об.

Использованы элементы тератологического и растительного орнаментов; ряд инициалов имеет сложное плетение: «Б» – Л. 2 об.; «В» – Л. 165, 169 об., 170, 181, 182 об., 183, 184 об., 186, 186 об., 187 об. (со змеей), 188, 189, 189 об. (с двумя драконами), 193, 195, 196 об. (с двумя драконами), 198 (с птицей), 200 об., 202, 203 об., 205 об., 207, 208, 209 (2), 209 об. (с птицей), 210, 210 об., 211, 212 об. (со змеей), 213 (со змеей), 214, 215 об., 217 об. (с двумя змеями), 218 (с двумя змеями), 219, 220 об., 221, 221 об., 223, 224, 224 об., 225 об., 226, 228; «И» – Л. 2, 204 об. (со змеей); «К» – Л. 202 об.; «Н» – Л. 206 об. (со змеей); «П» – Л. 215 об., 227 об.; «Р» – Л. 166 об. (с личиной), 171 об., 175 об., 194, 196, 198 об. (с личиной), 199, 200, 218 об. (с личиной), 219 об., 222. Средние инициалы простой формы, выполнены киноварью, иногда с золотом, иногда с синей обводкой, вероятно, несколькими мастерами. На Л. 49–91 об. на лицевых сторонах листов средние инициалы имеют упрощенный рисунок и выполнены только киноварью, без золота, тогда как на оборотах по-прежнему используется золото. На Л. 92–164 об. все инициалы как на лицевых, так и на оборотных сторонах листов упрощены и выполнены только киноварью. Начиная с Л. 165 инициалы становятся более сложными и, как правило, увеличиваются. В некоторых средних инициалах использованы элементы растительного и зооморфного орнаментов: «В» – Л. 3, 4 об., 5, 6, 6 об., 8, 11, 12, 12 об., 15, 16 об., 17 об., 20, 23 об., 26, 28, 28 об., 30, 32, 35 об., 36, 36 об., 38, 43 (2), 44 (2), 47 об., 48 об., 49, 49 об., 50, 50 об. (2), 51, 52, 52 об., 53, 53 об., 55, 56, 56 об. (2), 57–59 об., 60 об., 61, 62, 62 об., 64 об., 65 об. (2), 66–67, 68 (2), 68 об., 72 об., 73 об., 74 (2), 74 об., 75 (2), 75 об., 76, 76 об. (2), 77 об.–78 об., 80, 81, 81 об., 83, 83 об. (2), 84, 85, 85 об., 86 (2), 87–88 об., 90 об., 91 об. (2), 92–94 об., 95 (2), 95 об.–96 об., 98 об., 99 об., 100 (2), 101 (2), 101 об. (2), 102, 103 об., 104 об.–105 об., 107, 108, 109, 112–113, 115, 115 об. (2), 116–117 об., 119 об., 120, 121 (2), 122 об.–124 об., 126, 127, 128, 129, 130, 130 об. (2), 131 (2), 131 об., 132 об., 133 об., 134, 135 об., 136 (2), 137, 138 об. (2), 139, 139 об., 140 об., 143, 145, 145 об., 146 об., 148, 149, 150 об., 152 об., 154, 156 об., 157 (2), 157 об.–160 об., 162 об., 188 об., 195, 225, 228; «О» – Л. 164; «П» – Л. 163; «Р» – 8 об.–10, 13, 13 об., 14 (2), 14 об., 16, 18 об.–19 об., 22, 23, 24, 24 об., 25 об., 29 об., 31, 31 об., 33–34 об., 37 об., 39–40, 41 (2), 42, 42 об. (2), 43 об., 45, 45 об. (2), 46–47, 48 об., 49, 52, 54, 54 об., 55 об., 59, 60, 60 об., 61 об., 63, 63 об., 67 об. (2), 69, 70–71 об., 73, 77, 78, 79 об., 80, 82, 89 (2), 90, 97, 97 об. (2), 98, 99 об., 102 об., 103 об., 104, 106, 106 об., 107 об., 108 об. (2), 110–111 об., 114, 114 об., 118, 119–120, 121 об., 122, 124, 125, 125 об., 127, 127 об., 128 об., 132 об., 134–135, 137–138, 140, 141 (2), 141 об., 142, 142 об. (2), 143 об. (2), 149 об., 150, 155 об., 156, 158 об.; «С» – Л. 7. Малые инициалы применяются чаще всего внутри строки, выполнены киноварью или чернилами, в некоторых случаях золотом с киноварью и с синей обводкой. Завершение текста апракоса, а также окончание рукописи в целом отмечено узкими орнаментальными полосами: на Л. 193 об. – геометрический орнамент, выполнен киноварью и чернилами; на Л. 228 об. – зубчатый орнамент, выполнен чернилами.





ЗАСТАВКИ

1 Л. 2

Первый лист Евангелия от Иоанна

Прямоугольная заставка старовизантийского стиля, украшенная по золотому фону киноварными растительными побегам с синими цветами. Тонкая рамка выполнена чернилами; наугольники подчеркнуты тремя киноварными штрихами.

ОПИСАНИЕ МИНИАТЮР

Изображения четырех евангелистов расположены в обычной для Евангелий апракос последовательности. Евангелисты Иоанн, Матфей и Марк изображены на оборотах листов и обращены к тексту, евангелист Лука – на лицевой стороне листа, то есть на правой части разворота.

2 Л. 1 об.

Евангелист Иоанн

Евангелист Иоанн сидит, слегка расставив ноги, на троне с прямой спинкой и высоким подножием. Полураскрытое Евангелие с красным обрезом упирается в его левое колено. Левой рукой он придерживает кодекс, правой указывает на начертанные в нем начальные слова Евангелия от Иоанна. В правом верхнем углу – благословляющая божественная десница. Перед евангелистом – невысокий столик с пюпитром.

Одежды светлые: гиматий – розовый, с лиловыми тенями, хитон – светло-зеленый, с лиловым клавом. Разделка одежд подчеркнута широкими и плавными белильными штрихами и обширными высветлениями.

Сильно утраченное личное письмо было, вероятно, выполнено светлой розоватой охрой с мягкими высветлениями и легкой подумянкой по зеленовато-оливковому, почти прозрачному санкирю⁴. Борода написана белилами. Нимб золотой, с двойной красно-белой обводкой.

Позади трона – портик с золотым трехлопастным навершием на двух высоких тонких колонках с золотыми капителями. Под архитравом портика – красный велум, завязанный узлом на левой колонне, стоящей непосредственно за спинкой трона. Трон и столик с пюпитром выполнены золотом и украшены черным орнаментальным рисунком, положенным местами поверх коричневатого подкладочного тона.

Позем зеленый, фон голубой. Рамка золотая, с киноварной обводкой по внутреннему и внешнему контурам.

Надпись на раскрытом Евангелии, чернилами: ИСК[ОНИ]

3 Л. 40 об.

Евангелист Матфей

Евангелист Матфей сидит на троне с прямой спинкой, его скрещенные ноги опираются на красное подножие. Левой рукой он придерживает лист пергамента, на котором пишет. Перед евангелистом – невысокий столик с пюпитром и лежащим на нем открытым Евангелием с красным обрезом.

Матфей облачен в голубой хитон с золотым клавом и двухцветный розовато-зеленый гиматий. Белильные линии, которыми подчеркнута разделка одежд, – более тонкие, дробные и активные, чем в одеждах евангелиста Иоанна.

Личное письмо выполнено плотным слоем белил, смешанных с киноварью, по светло-оливковому полупрозрачному санкирю, хорошо заметному под мелкими белильными завитками волос. Поверх положены резкие белильные оживки, высветляющие нос, щеки и лоб. Нимб золотой, с тройной бело-сине-красной обводкой.

За троном – киворий на четырех витых колонках с золотыми капителями. Справа – золотая колонна на высоком постаменте. Между колонной и навершием кивория перекинут красный велум. Архитектурные постройки на фоне выполнены нежными оттенками светло-красных, светло-зеленых и охристых цветов. На троне

сохранился главным образом светло-коричневый подкладочный слой, поверх которого было положено золото. Обводка и орнаментальные украшения трона и столика с пюпитром выполнены по золоту черными и темно-вишневыми линиями.

Позем зеленый, фон голубой. Рамка золотая, с киноварной обводкой по внутреннему и внешнему контурам.

Надпись на фоне, киноварью: ОАГ(ИО)С МА-ѲЕОС

Надпись на пергамене, чернилами: КНИГИ

4 Л. 91

Евангелист Лука

Евангелист Лука сидит на троне с прямой спинкой, его широко расставленные ноги опираются на красное подножие с арочным основанием. В левой руке он держит длинное перо, в правой – перочинный ножик с черной ручкой и коротким лезвием. К основанию трона приставлен столик с пюпитром, через который переброшен длинный свиток, написанный полупрозрачными белилами.

Евангелист облачен в лиловый хитон с зеленоватыми притенениями и голубой гиматий с красным клавом. Пробела на одеждах положены острыми ломающимися линиями.

Лик написан по зеленому санкирю корпусными мазками белил с добавлением киновари. Волосы лиловато-коричневые, с легкой белильной разделкой. Нимб золотой, с двойной красно-белой обводкой.

На фоне слева – киворий с красной двускатной кровлей на витых зеленых колонках и высоким охристым основанием. Позади столика с пюпитром – еще один киворий на трех витых лиловых колонках, с навершием в форме кокошника, поставленным на двоянную арку. Между колонками переплетен красный велум. Трон, подножие и столик – золотые, с обильным растительным и геометрическим орнаментом, выполненным черными и вишнево-коричневыми линиями.

Фон голубой. Вверху в центре – крылатый телец с нимбом и книгой, символ евангелиста Луки (фигура наполовину скрыта за облаками). Золотая рамка с киноварной обводкой по внутреннему и внешнему контурам очерчена снаружи еще одной киноварной линией с элементами плетеного узора и наугольниками в виде стилизованных пальметт.

Надпись на фоне, белилами: ОА[ГНОС] ЛУКА

5 Л. 129 об.

Евангелист Марк

Евангелист Марк сидит на троне с полукруглой спинкой, его широко расставленные ноги опираются на красное овальное подножие. Левой рукой он придерживает раскрытое Евангелие с золотым обрезом, правой макает перо в чернильницу. Письменные принадлежности располагаются на столике с ножками сложной формы, между которыми стоит небольшой кувшин.

Евангелист облачен в лиловый хитон и двухцветный розово-зеленый гиматий. Пробела на одеждах положены острыми ломающимися линиями.

Лик написан по зеленому санкирю небольшими, свободно положенными мазками белил с добавлением киновари, поверх которых кое-где сохранились белильные оживки. Волосы и борода – темно-коричневые. Нимб золотой, с двойной красно-белой обводкой.

На фоне слева – узкий лиловый киворий на трех витых колонках со стрельчатым завершением, рядом с которым – широкая светло-зеленая колонна, увенчанная розовой капителью с двумя волютами.

⁴ Здесь и далее в описании живописных приемов и состава пигментов использовано заключение эксперта М.П.Виктуриной, которое было сделано в 1976 г. на основе комплексного технико-технологического исследования миниатюр (изучение красочного слоя с помощью бинокулярного стереоскопического микроскопа, рентгенографирование, макрофото съемка, просмотр в ультрафиолетовых лучах).



Между киворием и колонной перекинут красный велум. Переплетаясь между колонками кивория, он ниспадает свободным концом с капители колонны. Трон, подножие и столик – золотые, с зеленными притенениями и растительным орнаментом, выполненным вишнево-коричневыми линиями. Фон голубой. Золотая рамка с киноварной обводкой по внутреннему и внешнему контурам очерчена снаружи еще одной киноварной линией с элементами плетеного узора и наугольниками в виде стилизованных пальметт.

Надпись на фоне, белилами: **МАРКО**

ИКОНОГРАФИЯ

Все евангелисты изображены сидящими в трехчетвертных поворотах на богато украшенных тронах с прямоугольными или полукруглыми спинками, перед столиками, на трех из которых (перед Матфеем, Лукой и Иоанном) стоят попитры. Иоанн и Марк держат на левом колене раскрытые кодексы: Иоанн указывает на уже написанный текст; Марк окунает перо в стоящую на столе чернильницу, готовясь записать евангельские слова. Матфей пишет на листе пергамента, придерживая его левой рукой; раскрытое Евангелие находится на попитре. Евангелист Лука изображен затачивающим перо. Ноги Марка и Луки широко расставлены в подобии шага, ноги Иоанна и Матфея сдвинуты и слегка перекрещены. Сложные, богато украшенные детали архитектуры и интерьера заполняют почти все пространство миниатюр. Евангелиста Иоанна осеняет божественная десница, а над евангелистом Лукой представлен его символ – крылатый телец.

Несмотря на сходство отдельных деталей, миниатюры принадлежат к различным типам, каждый из которых имеет свои истоки и свою историю употребления и развития. Выбор этих типов и вариантов в публикуемой рукописи находит аналогии в близких по времени памятниках лишь отчасти и отличается заметным своеобразием.

Изображения сидящих евангелистов, держащих на коленях раскрытые кодексы и записывающих в них евангельские слова, появляются в византийских рукописях со второй половины X в. Именно этот иконографический тип положен в основу миниатюры с евангелистом Иоанном в публикуемом Евангелии, хотя здесь евангелист представлен не пишущим, а указывающим правой рукой на текст (для вопроса об иконографических прототипах это обстоятельство принципиального значения не имеет, поскольку речь идет о практически идентичных жестах). Среди наиболее ранних примеров подобной иконографии – изображения евангелистов Матфея и Луки в Евангелии из монастыря Дионисиат на Афоне (cod. 34. Fol. 12 v, 186 v; см.: Weitzmann 1996. Taf. XXXIII. Abb. 183, 185) и евангелиста Луки в Евангелии из Венской национальной библиотеки (cod. suppl. gr. 50. Fol. 159 v; см.: Weitzmann 1996. Taf. XXXV. Abb. 197) и др. Во всех трех миниатюрах раскрытые кодексы одной половиной лежат на коленях, а вторую половину евангелисты придерживают левой рукой в поднятом положении. В миниатюрах XI–XII вв. положение самих кодексов может заметно различаться, однако чаще всего они именно лежат, а не упираются в колено, как у евангелиста Иоанна в публикуемой рукописи. Изображения, где наполовину раскрытый кодекс стоит, упираясь в одно колено (то есть евангелист не просто пишет, но отчасти и демонстрирует написанный текст), в раннее время встречаются исключительно редко; к их числу принадлежит, например, одна из вставных миниатюр с изображением евангелиста Луки в Евангелии 1055 г., предположительно датируемая второй половиной IX в., из Парижской национальной библиотеки (cod. suppl. gr. 905. Fol. 81 v; см.: Weitzmann 1996. Taf. IV. Abb. 20). Это изображение примечательно еще и тем, что положение наполовину раскрытого кодекса, слегка наклоненного вперед, здесь практически идентично тому, что можно видеть у Иоанна в Галицко-Волынском Евангелии. Между тем в миниатюрах XI–XII вв. поставленные на одно колено кодексы изображены, как правило, раскрытыми полностью или даже как будто перегнутыми по корешку (такое

впечатление возникает вследствие эффекта обратной перспективы). Это хорошо заметно уже в Лекционарии 60-х гг. XI в.⁵ из Афинской национальной библиотеки, где узкий, напоминающий диптих кодекс правильно сложен только у евангелиста Иоанна, тогда как у евангелистов Матфея и Луки похожие кодексы полностью раскрыты и имеют простые прямоугольные очертания (Афинская национальная библиотека, cod. 163. Fol. 4 v, 67 v, 99 v; см.: *Catalogue* 1978. № 46. Fig. 481, 483, 485). Таким же образом представлены кодексы у евангелистов Марка и Иоанна в Евангелии 1109 г. из Венской национальной библиотеки (cod. suppl. gr. 164. Fol. 34 v, 81 v; см.: *Spatharakis* 1981. № 125. Fig. 237, 238). Несколько выгнуты (из-за обратной перспективы) кодексы, стоящие на коленях у Прохора в миниатюре Евангелия второй половины XI в. из афонского монастыря Есфигмен (cod. 19. Fol. 1 v; см.: *Treasures* 1974–1991. V. 2. P. 383–385. Fig. 409) и у евангелиста Луки в миниатюре Евангелия рубежа XI–XII вв. из монастыря Ивиرون (cod. 2. Fol. 133 v; см.: *Treasures* 1974–1991. V. 2. P. 347–351. Fig. 10). Выгнутый по корешку кодекс придерживает на колене и евангелист Лука в Евангелии второй четверти XII в. из монастыря Дионисиат (cod. 38. Fol. 194 v; см.: *Treasures* 1974–1991. V. 1. P. 411–412. Fig. 91), представленный почти в такой же позе, что и евангелист Иоанн в публикуемой рукописи. Все эти примеры можно отнести к числу сравнительно редких, поскольку в византийской миниатюре XI–XII вв. безусловно преобладают более традиционные изображения кодексов, лежащих на коленях.

На рубеже XII–XIII вв. получает распространение особый вариант иконографии пишущих евангелистов, который можно определить как промежуточный: полностью раскрытые кодексы, узкие, высокие и довольно крупные, приобретают сильный наклон и упираются в оба колена, иногда наискось, как у евангелиста Матфея в Евангелии из монастыря Дионисиат (cod. 4. Fol. 14 v; см.: *Treasures* 1974–1991. V. 1. P. 393–396. Fig. 22). Даже если такие кодексы слегка согнуты по корешку, как у евангелиста Луки в Евангелии из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 163. Fol. 139 г; см.: *Weitzmann, Galavaris* 1990. № 65. Fig. 679) или у евангелиста Матфея на одной из двух миниатюр с его изображением в Евангелии из Берлинской государственной библиотеки (cod. gr. qu. 66. Fol. 6 v; см.: *Buchthal* 1983. Fig. 30), они заметно отличаются по форме и положению от кодекса на коленях у евангелиста Иоанна в миниатюре публикуемой рукописи. Прямые иконографические аналогии этой миниатюре (за исключением уже упомянутого изображения евангелиста Луки второй половины IX в. в Евангелии из Парижской национальной библиотеки) обнаруживаются только в искусстве XIV в. К их числу можно отнести изображения евангелиста Матфея в Евангелии 1322 г. из библиотеки Амброзиана в Милане (F 61 sup. Fol. 18 v; см.: *Spatharakis* 1981. № 234. Fig. 421) и особенно евангелиста Иоанна в Евангелии второй половины XIV в. из монастыря Дионисиат (cod. 54. Fol. 190 v; см.: *Treasures* 1974–1991. V. 1. P. 405. Fig. 64). Примечательно, что в обеих миниатюрах кодексы в руках евангелистов отличаются большими размерами, не совсем типичными для XIV в., и напоминают более древние образцы.

Сравнительно редкой особенностью миниатюры с евангелистом Иоанном является изображение осеняющей его божественной десницы. Подобные изображения известны с очень раннего времени, однако использовались, как правило, в тех случаях, когда сам Иоанн был представлен стоящим (реже – сидящим) и диктующим евангельский текст Прохору, например в Евангелии рубежа X–XI вв. из Парижской национальной библиотеки (cod. gr. 230. S. 41; см.: *Weitzmann* 1996. Taf. XXXIX. Abb. 215). Значительно более редким и первоначально связанным скорее всего только с провинциальной художественной традицией было сочетание изображения десницы с сидящим и пишущим евангелистом Иоанном,

⁵ Датировка О.С.Поповой. В каталоге Афинской национальной библиотеки рукопись датирована XII в. (*Catalogue* 1978. № 46. P. 189).

известное с конца X в. (Евангелие Университетской библиотеки в Лейпциге; cod. 6. Fol. 120 r; см.: *Weitzmann 1996. Taf. LXIX. Abb. 410*). Независимо от выбранной иконографической схемы, изображение божественной десницы или даже простого небесного сегмента в миниатюрах с евангелистом Иоанном должно было подчеркивать особую боговдохновенность текста, созданного, как это было известно из жития святого, в результате непосредственного божественного откровения. В более поздних рукописях подобные мотивы встречаются чаще⁶, а с XIV в. становятся почти обязательной деталью иконографии евангелиста Иоанна. Именно Иоанн в византийских и древнерусских миниатюрах чаще других изображался не пишущим, а читающим или указывающим на уже написанные слова или просто сидящим в глубокой задумчивости. Подобные изображения призваны не только проиллюстрировать процесс создания Евангелия, но и напомнить о предшествовавшем ему божественном откровении. Такой же смысл могла выражать и миниатюра публикуемой рукописи, несмотря на то что по иконографической схеме она относится скорее к типу пишущих евангелистов. Поскольку в руке у Иоанна отсутствует перо, его жест может быть интерпретирован как указующий – евангелист не пишет, а демонстрирует чудесным образом явленные слова. То, что эта на первый взгляд случайная особенность являлась в действительности вполне продуманным и традиционным иконографическим акцентом, отчасти подтверждают миниатюры с Матфеем и Иоанном в Евангелии первой половины XII в. из лавры Св. Афанасия на Афоне (cod. A 21. Fol. 9 v, 203 v; см.: *Treasures 1974–1991. V. 3. P. 224, 225. Fig. 20, 23*). Оба евангелиста представлены в похожих позах, с почти идентичными жестами, оба придерживают левой рукой пергаменные листы, но Матфей изображен с пером, а в руке у Иоанна перо отсутствует. Миниатюры, в которых евангелисты, подобно Матфею из Галицко-Волынского Евангелия, записывают текст на пергаменный лист (именно на лист, а не на свиток), в ранних византийских рукописях встречаются относительно редко. В качестве примеров можно привести изображения Луки в Евангелии 948 г. из афонского монастыря Ватопед (cod. 949. Fol. 138 v; см.: *Spatharakis 1981. № 9. Fig. 24*) и Марка в Евангелии 999 г. из собрания ГИМ (Муз. 3644. Л. 62 об.; см.: *Spatharakis 1981. № 33. Fig. 63*). Однако в этих миниатюрах, как и в некоторых более поздних, евангелисты держат пергаменные листы на коленях, а не на весу.

Близкую аналогию изображению евангелиста Матфея из Галицко-Волынского Евангелия представляют две миниатюры, изображающие евангелиста Луку, одна из которых происходит из утраченного Лекционария 1063 г. и находится в настоящее время в Кливлендском музее искусств (cod. ass. № 42.511; см.: *Spatharakis 1981. № 77.*

Fig. 140), а другая иллюстрирует Евангелие второй половины XI в. из Афинской национальной библиотеки (cod. 57. Fol. 167 v; см.: *Catalogue 1978. № 26. Fig. 218*). Различаются лишь наклон листа (во втором случае он почти горизонтальный) и положение левой руки – евангелист придерживает ею лист пергамента за левый, а не за правый край.

К началу XII в. относятся самые ранние миниатюры, где пишущие на пергаменном листе персонажи, так же как евангелист Матфей в миниатюре Галицко-Волынского Евангелия, держат лист за правый край, той же рукой придерживая край гиматия, в складке которого помещается лист. Так изображены апостол Павел в Апостоле 1101 г. из Парижской национальной библиотеки (cod. suppl. gr. 1262. Fol. 184 v; см.: *Spatharakis 1981. № 116. Fig. 222*), евангелисты Матфей и Иоанн в Евангелии первой половины XII в. из лавры Св. Афанасия на Афоне (cod. A 21. Fol. 9 v, 203 v; см.: *Treasures 1974–1991. V. 4. P. 224, 225. Fig. 20, 23*), святитель Григорий Богослов в Словах Григория Назианзина 1136–1150 гг. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 339. Fol. 4 v; см.: *Weitzmann, Galavaris 1990. № 56. Fig. 472*), евангелист Лука в трех миниатюрах, сходных по иконографии и, вероятно, воспроизводящих один и тот же образец, – в Новом Завете (Codex Ebnerianus) начала XII в. из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (Auct. T infra 1.10. Fol. 118 v; см.: *Hutter 1977–1978. Bd. 1. № 39. Abb. 238*), в Евангелиях второй четверти XII в. из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 274. Fol. 149 v; см.: *Patmos 1988. P. 313. Fig. 24*) и из афонского Пантелеймонова монастыря (cod. 25. Fol. 89 v; см.: *Treasures 1974–1991. V. 2. P. 358, 359. Fig. 325*).

Этот устойчивый вариант иконографии сохраняет популярность до начала XIII в. и встречается во многих византийских рукописях, созданных в то же время, что и Галицко-Волыское Евангелие. В качестве примеров можно привести изображения евангелиста Матфея в Евангелии конца XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 149. Fol. 5 v; см.: *Weitzmann, Galavaris 1990. № 66. Fig. 686*), евангелиста Луки в Евангелии первой трети XIII в. из монастыря Дионисиат (cod. 12. Fol. 111 v; см.: *Treasures 1974–1991. V. 1. P. 398, 399. Fig. 34*) и евангелиста Матфея в Евангелиях того же времени из монастыря Ивион (cod. 55. Fol. 5 v; см.: *Buchthal 1983. Fig. 68.*) и из РГБ (гр. 9. Л. 7 об.; см.: *Buchthal 1983. Fig. 70*).

Изображения пишущих евангелистов, придерживающих кодекс левой рукой, а правой макающих перо в чернильницу, подобно евангелисту Марку в публикуемой рукописи, были широко распространены в византийской миниатюре X–XI вв. При этом уже в самых ранних памятниках ноги евангелистов были расставлены в подобии широкого шага, который подчеркивался крупными, подвижными складками по краю хитона. Это должно было придавать дополнительную динамику тянущейся к столу фигуре, хотя поза в целом продолжала оставаться спокойной и классически правильной. Открытые кодексы, в которые записывался евангельский текст, в большинстве случаев не стояли, а лежали на коленях у евангелистов, иногда почти свисая одной половиной. Такая иконографическая схема в раннее время чаще всего использовалась для изображений евангелиста Луки, например в Евангелиях середины X в. из афонского монастыря Ставроникита (cod. 43. Fol. 12 v; см.: *Treasures 1974–1991. V. 4. P. 334–337. Fig. 352*) и из Афинской национальной библиотеки (cod. 56. Fol. 154 v; см.: *Catalogue 1978. № 1. Fig. 5*) и во множестве других миниатюр X–XI вв., близких по иконографии. В рукописях XII в. изображения евангелистов, макающих перо в чернильницу, встречаются сравнительно редко. При этом евангелисты, как правило, придерживают на коленях не кодекс, а пергаменный лист⁷.

В конце XII – первой трети XIII в. этот иконографический тип вновь получает широкое распространение. Как и в рукописях первой половины XII в., евангелисты чаще изображаются не с кодексами, а с пергаменными листами в левой руке, причем их положение может заметно различаться. В одних случаях лист оказывается поднятым почти к самой груди, как у евангелиста Марка в Евангелии конца XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 163.





Fol. 85 r; см.: Weitzmann, Galavaris 1990. № 65. Fig. 678) и у евангелиста Луки в Евангелии первой трети XIII в. из РГБ (гр. 9. Л. 132 об.; см.: Buchthal 1983. Fig. 78). В других случаях лист опущен, и евангелисты придерживают его на колене, то есть в положении, более подходящем для того, чтобы записывать текст. В таком положении листы изображены в близких по иконографии миниатюрах – с евангелистом Лукой в Евангелии конца XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 149. Fol. 146 v; см.: Weitzmann, Galavaris 1990. № 66. Fig. 690) и с евангелистом Марком в Евангелии первой трети XIII в. из монастыря Дионисиат (cod. 12. Fol. 69 v; см.: Treasures 1974–1991. V. 1. P. 398, 399. Fig. 33), а также в миниатюре с евангелистом Лукой в Евангелии начала XIII в. из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 80. Fol. 131 v; см.: Patmos 1988. P. 316. Fig. 36) и в некоторых других рукописях.

В тех более редких случаях, когда евангелисты, макающие перо в чернильницу, изображались с кодексами в руках, положение кодексов также отличалось значительным разнообразием. Кодекс мог быть полностью раскрыт и лежать на коленях, как у евангелиста Луки в Евангелии второй половины XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 153. Fol. 193 v; см.: Weitzmann, Galavaris 1990. № 64. Fig. 674), что отчасти напоминает наиболее древние примеры рассматриваемой иконографии, относящиеся к X–XI вв. Несколько ближе к миниатюре с евангелистом Марком в публикуемой рукописи положение кодексов у евангелиста Луки в Евангелиях первой трети XIII в. из Берлинской государственной библиотеки (cod. gr. qu. 66. Fol. 158 v; см.: Buchthal 1983. Fig. 31) и из монастыря Дионисиат (cod. 4. Fol. 177 v; см.: Treasures 1974–1991. V. 1. P. 393–396. Fig. 24) и особенно у евангелиста Марка в сильно утраченной миниатюре в Евангелии конца XII – начала XIII в. из монастыря Ксиропотам на Афоне (cod. 115. Fol. 161 v; см.: Treasures 1974–1991. V. 1. P. 476–477. Fig. 426). В последнем случае раскрытый и несколько выгнутый за счет обратной перспективы кодекс стоит на высоко поднятом левом колене, причем евангелист придерживает его за правый край, так же как и в миниатюре публикуемой рукописи.

Вместе с тем изображение Марка в Галицко-Волынском Евангелии имеет ряд заметных отличий от других близких по времени миниатюр, относящихся к тому же иконографическому типу. Здесь отсутствует характерный наклон фигуры к столику; корпус евангелиста отклонен назад, а колено опущено, за счет чего кодекс кажется сильно выдвинутым вперед. При этом правая рука с пером оказывается непосредственно перед открытым кодексом – так, как если бы Марк уже начал записывать текст. Аналогий такому положению руки евангелиста не удалось обнаружить ни в ранних, ни в более поздних памятниках. Эта особенность может объясняться соединением двух иконографических схем – пишущего евангелиста и евангелиста, макающего перо в чернильницу. Таким образом, мастера, иллюстрировавшие Галицко-Волынское Евангелие, свободно, хотя и не всегда логично комбинировали различные образцы, даже в пределах одной и той же миниатюры.

Наиболее примечательна иконография миниатюры с изображением евангелиста Луки, очинивающего перо. По-видимому, этот иконографический тип, как и другие типы евангелистов, имел очень древние, скорее всего еще античные прототипы. Однако в настоящее время миниатюра Галицко-Волынского Евангелия является самым ранним из известных примеров подобной иконографии в византийской традиции. К. Вессель, не знавший об этой рукописи или принимавший ее более позднюю датировку, таким примером считал изображение евангелиста Марка в Евангелии из монастыря Гроттаферрата (Grottaferratensis A α II), которое датировал XIII в.⁸ Изображения евангелистов, очинивающих перо, получают широкое распространение только с рубежа XIII–XIV вв.: к этому времени относятся миниатюры с евангелистом Матфеем в Евангелии из Бодлеанской библиотеки в Оксфорде, созданном между 1296 и 1318 гг. (Varocci 29. Fol. 3 v; см.: Hutter 1977–1978. Bd. 1. № 64. Abb. 402)⁹, с евангелистом Марком в Евангелии 1301 г. из монастыря Пантократора (cod. 47. Fol. 114 v; см.: Treasures 1974–1991.

V. 3. P. 263–265. Fig. 175), с евангелистом Матфеем в Евангелии раннего XIV в. из монастыря Ватопед (cod. 937. Fol. 14 г; см.: Treasures 1974–1991. V. 4. P. 304–308. Fig. 248)¹⁰ и некоторые другие. Примечательно, что в Евангелии 1301 г., так же как и в публикуемой рукописи, на попитре у евангелиста представлен не кодекс, а свиток с надписью, близкий по рисунку, но выполненный плотными белилами.

Одной из особенностей рассматриваемой миниатюры является изображение символа евангелиста Луки – крылатого тельца с нимбом, полуфигура которого помещена в облаках вверх, по центру композиции. Изображения четырех апокалиптических существ – символов четырех евангелистов – известны в византийских и русских иллюстрированных Евангелиях с очень раннего времени, хотя встречаются не так часто, как в искусстве западного Средневековья. Однако в большинстве дошедших до нас византийских рукописей символы сопровождают всех четырех евангелистов. Присутствие символа только у евангелиста Луки позволяет сделать вывод, что работавшие над рукописью мастера не только имели в распоряжении образцы различного происхождения, но не всегда заботились о том, чтобы привести эти образцы в соответствие друг с другом. Сам тип изображения символов – в виде маленьких полуфигур вверх – вполне традиционен и известен, например, по Лекционарию 60-х гг. XI в. из Афинской национальной библиотеки (cod. 163. Fol. 4 v, 67 v, 99 v; см.: Catalogue 1978. № 46. Fig. 481, 483, 485).

Таким образом, только в двух из четырех миниатюр Галицко-Волынского Евангелия использованы иконографические типы, имевшие широкое распространение в конце XII – первой трети XIII в. Один – с евангелистом, записывающим текст на лист пергамента, который он держит на весу в складке гиматия (Матфей), – для комниновского искусства практически универсален и вместе с тем хорошо известен по рукописям более позднего времени. Второй – представляющий евангелиста макающим перо в чернильницу и придерживающим пергаменный лист или кодекс левой рукой (Марк) – в публикуемой рукописи присутствует в достаточно оригинальной редакции, предполагавшей свободное комбинирование различных иконографических схем. К распространенному и универсальному типу евангелиста, записывающего текст в раскрытый кодекс, восходит изображение Иоанна, однако миниатюрист использовал редкий вариант иконографии, характерный скорее для искусства XIV в. Наконец, с искусством XIV в. преимущественно связана иконография евангелиста Луки, очинивающего перо. Подобная «разнородность» миниатюр указывает на разнообразие использованных образцов и подтверждает предположение, что в работе над рукописью принимали участие несколько мастеров (см. «Атрибуция»). Эта разнородность весьма наглядно демонстрирует «подвижный», переходный характер иконографии, которая имеет ряд особенностей, получивших развитие в более позднее время.

АТРИБУЦИЯ

К изучению рукописи исследователи впервые обратились в 80-е гг. XIX в. Первоначально она привлекла внимание лингвистов, которые по особенностям языка отнесли ее к памятникам Галицко-

⁸ Wessel 1966. S. 462. По мнению В.Н.Лазарева, эта миниатюра была исполнена в конце XIII – начале XIV в. (Лазарев 1986. Т. 1. С. 252 (примеч. 70)).

⁹ И. Спатаракис датирует миниатюры этой рукописи XV в. (Spatharakis 1981. № 207).

¹⁰ Упомянувший эту миниатюру К. Вессель ошибочно отнес ее к другой рукописи из монастыря Ватопед – Евангелию 1304 г., которое в его исследовании приведено под старым инвентарным номером 736 (Wessel 1966. S. 462). Аналогичную ошибку совершил И. Спатаракис, который опубликовал ватопедское Евангелие раннего XIV в., имеющее инвентарный номер 937, с той же датой, что и К. Вессель, – 1304 г. – и с инвентарным номером 938 (Spatharakis 1981. № 219. Fig. 396). О ватопедском кодексе 1304 г. под номером 938 см.: Treasures 1974–1991. V. 4. P. 308–309. Ек. 268–271.

олынской Руси и датировали временем около 1150 г. (*Срезневский 1882*. Стб. 59), XII в. (*Покровский 1916*. С. 248–249, 263; *Карский 1928*. С. 45), концом XII – началом XIII в. (*Соболевский: Очерк* и. 1883. № 10. С. 11; *Соболевский 1907*. С. 13). Концом XII (?) – ачалом XIII в. рукопись датирована в каталоге славяно-русских укописей, хранящихся в отечественных собраниях (*Сводный аталог 1984*. № 147, с подробной библиогр.).

диннадцать инициалов Галицко-Волынского Евангелия в 1887 г. эспроизвел в альбоме В.В.Стасов. Саму рукопись он отнес XII–XIII вв. и поместил в раздел «Киев. Галич» (*Стасов 1887*. абл. XLIV, № 1–11). Миниатюры рукописи впервые опубликова- в в 1929 г. А.И.Некрасовым с датой – XII–XIII вв. (*Некрасов 1929*. . 190–191. Рис. 81–84)¹¹.

миниатюрам публикуемой рукописи неоднократно обращался В.Н.Лазарев, который связывал их художественные особенно- и с проникновением в Галицко-Волынскую Русь нарождающего- и палеологовского стиля. В «Истории византийской живописи» и датировал эти миниатюры кондом XIII в. (*Лазарев 1947–1948*. 1. С. 182, 243–244, 348 (примеч. 90), а в «Истории русского ис- ства» отнес их уже к началу XIV в. (*Воронин, Лазарев 1953*. . 314–316). Сохранив первоначальную датировку во втором изда- и «Истории византийской живописи», он, тем не менее, отме- ил, что она остается спорной, поскольку палеографы датируют копись началом XIII в. (*Лазарев 1986*. Т. 1. С. 143, 181, 244 римеч. 143). Концом XIII в. датировал рукописи и миниатюры .Логвин, предположивший, что она была исполнена для галиц- го князя Льва Даниловича (1264–1301) и что в работе над ми- атиюрами принимали участие два мастера, один из которых ис- нил изображения Иоанна и Матфея, а другой – Луки и Марка *Логвин 1974*. С. 38, 40, 122, 124, 126. Ил. XV, XVI). Наиболее зднюю дату – начало XIV в. – рукопись получила в исследова- ях Я.П.Запаско (*Запаско 1959*. С. 131–132; *Запаско 1960*. С. 47 римеч. 2).

более раннему времени – не позднее первой половины XIII в. – копись и миниатюры отнесены в сообщении Н.В.Розановой, метившей близость некоторых живописных приемов византий- ому комниновскому искусству XI–XII вв. и высказавшей мнение, о миниатюры создавались одновременно с рукописью, но раз- ми мастерами (*Розанова 1971*. С. 46–48). Это мнение было под- ерждено в 1976 г. благодаря исследованиям М.П.Виктуриной¹². тировка рукописи и миниатюр первой третью XIII в. получила звернутое обоснование в монографической работе О.С.Попо- й (*Попова 1972*). Исследовательница отметила высокое качест- миниатюр, позволяющее рассматривать их в контексте наибо- е важных художественных процессов своего времени, а также реходный характер стиля, повторяющего многие приемы XII в., интерпретирующего их в духе несколько более позднего иску- са. Подробный и тщательный анализ художественных приемов зводил выявить в стиле миниатюр как византийские, так и юж-

нославянские и даже западноевропейские черты, что, вероятно, объяснялось пограничным положением Галицко-Волынских земель, которые в ту пору были открыты разным культурным влияниям. Небольшое количество сохранившихся памятников не позволяет судить, насколько типичным было такое сочетание для искусства этого региона. Миниатюры единственной ныне известной галиц- ко-волынской рукописи, близкой по времени исполнения публи- куемому Евангелию, – так называемого Служебника Варлаама Ху- тынского начала XIII в. (ГИМ, Син. 604) – отличаются значитель- но большей однородностью художественных приемов и исполне- ны в традициях византийского искусства XII в. Другие иллюстри- рованные рукописи XII – начала XIV в., созданные в Галицко-Во- лынской Руси, заметно уступают по художественным достоинст- вам как Евангелию, так и Служебнику¹³.

Повторную публикацию своей монографической работы О.С.По- пова снабдила послесловием, где упомянула ряд византийских ру- кописей первой трети XIII в., миниатюры которых, по ее мнению, могут быть сопоставлены с Галицко-Волынским Евангелием, преж- де всего благодаря переходному характеру их стиля, перерабаты- вающего позднекомниновские живописные приемы и несущего ряд новых качеств, характерных для «классицизма» второй половины XIII в. (*Попова 2003*. С. 151, с подробной библиогр.). В дополнение к наблюдениям О.С.Поповой отметим, что отличи- тельными признаками этой группы миниатюр, помимо сходных иконографических решений, являются укрупненный масштаб фигур, с трудом помещающихся в границы рамки и даже иногда выступающих за ее пределы, динамичность рисунка и экспрессия образов. Последние признаки могут воплощаться в спокойных и «классических» формах, как в Евангелиях из монастыря Дионис- иат (cod. 4; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 1. P. 393–396. Fig. 22–25) и из Берлинской государственной библиотеки (cod. gr. qu. 66; см.: *Buchthal 1983*. Fig. 30–32, 37–39). Однако в этой группе есть и более резкие, почти гротескные образы, отличающиеся стреми- тельными жестами, неестественно вытянутыми пропорциями, утрированными позами и тяжелыми, преувеличенно бурными драпировками одежд, как в изображениях евангелистов в Еванге- лиях первой трети XIII в. из монастыря Ивирон (cod. 55), из РГБ (гр. 9), из Кембриджа (Гонвилл-энд-Киз колледж, cod. 403/412), а также в некоторых других рукописях этого времени (*Buchthal 1983*. Fig. 68, 72, 76, 80; 70, 74, 78; 82–84). Во многих рукописях этой группы обращает на себя внимание характерная деталь – левая нога у сидящих евангелистов наполовину выставлена из-за подножия и вывернута подошвой наружу. В таком же положении изображены ноги у евангелистов Марка и Луки в миниатюрах Галицко-Волынского Евангелия, что хорошо заметно, несмотря на утраты.

Другие не столь бросающиеся в глаза детали изображений еванге- листов в публикуемой рукописи – повороты и наклоны фигур, поло- жение рук, приближенных к тексту или поддерживающих кодек- сы и пергаменные листы, положение ног, либо скрещенных, либо расставленных в шаг, рисунок драпировок и т. п. – достаточно часто встречаются в миниатюрах конца XII – первой трети XIII в., причем в разнообразных сочетаниях. При этом пластичность и классическая непринужденность композиции и рисунка, свойст- венная более ранним изображениям, ощущается в миниатюрах Га- лицко-Волынского Евангелия значительно меньше: ракурсы ста- новятся более резкими, пропорции – утрированными, а движе- ния – более жесткими и дробными, как бы «составными».

В миниатюрах этого времени часто встречается и характерный прием личного письма, восходящий к традициям комниновского времени (*Попова 1972*. С. 287), – лепка формы отдельными кор- пусными мазками контрастных цветов, как у евангелистов Луки и Марка в публикуемой рукописи. Этот прием хорошо заметен, например, в изображениях евангелистов в двух Евангелиях первой половины XIII в. из монастыря Ватопед (cod. 939; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 4. P. 309–311. Fig. 272–282; cod. 953; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 4. P. 313–314. Fig. 288–290). В миниатюрах рукописи cod. 953 следует также отметить прием моделировки

складок одежд тонкими, прихотливо извивающимися белильны- ми линиями – аналогичная моделировка особенно хорошо замет- на в одеждах евангелистов Матфея и Луки в Галицко-Волынском Евангелии.

С миниатюрами конца XII – первой половины XIII в. рассматри- ваемые изображения сближает и принцип плотного заполнения пространства различными предметами обстановки: столиками со множеством отделений, крупными седалищами с фигурными нож- ками и подножиями сложной формы, иногда невысокими стенка- ми, соединяющими представленные на фоне постройки. Этот прин- цип прослеживается не только в группе рукописей, на которую указала О.С.Попова, но и во многих других памятниках, напри- мер в Евангелиях начала XIII в. из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 80; см.: *Patmos 1988*. P. 316–317. Fig. 35–38) и из монастыря Ватопед (cod. 939; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 4. P. 309–311. Fig. 272–282). Обнаруживаются аналогии и формам тронов, на которых восседают евангелисты в Галицко-Волынском Евангелии, и украшающим троны полосам черного плетеного ор- намента, исполненного по золотому фону. Особенно характерен в этом отношении трон евангелиста Матфея в миниатюре Еван- гелия первой трети XIII в. из монастыря Ставроникита (cod. 56. Fol. 10 v; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 4. P. 345–347. Fig. 397), напо- минающий трон, на котором восседают тот же евангелист в мини- атиюре Галицко-Волынского Евангелия. Сходную, хотя и несколько упрощенную форму имеет трон евангелиста Луки в миниатюре Евангелия конца XII в. из монастыря Св. Екатерины на Синае (cod. 163. Fol. 139 г; см.: *Weitzmann, Galavaris 1990*. № 65. Fig. 679). В некоторых рукописях конца XII – первой половины XIII в. ис- пользуются близкие мотивы в оформлении архитектурных фонов, например узор из крупных листьев аканта, украшающий одну из построек в миниатюре с евангелистом Матфеем в Евангелии на- чала XIII в. из монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 80. Fol. 80 v; см.: *Patmos 1988*. P. 316. Fig. 37). В Галицко-Волынском Евангелии подобный узор использован в миниатюре с евангелис- том Марком. Большой киворий на тонких колонках, стоящий за столиком в одной из двух миниатюр с евангелистом Матфеем в Евангелии из Берлинской государственной библиотеки (cod. gr. qu. 66. Fol. 5 v; см.: *Buchthal 1983*. Fig. 38), напоминает киворий, стоящий за троном евангелиста Матфея в публикуемой рукописи. Вместе с тем некоторые архитектурные мотивы в миниатюрах Га- лицко-Волынского Евангелия имеют более древнее происхождение. К их числу относится, например, портик с велумом в миниатюре с евангелистом Иоанном; сходный портик украшает миниатюру с евангелистом Лукой в Мстиславовом Евангелии 1103–1117 гг. (ГИМ, Син. 1203. Л. 69 об.; см.: *ИРИ 2007*. Ил. 482) и в некоторых других рукописях XI–XII вв. Существуют ранние аналогии архи- тектурному фону миниатюры с евангелистом Матфеем: киворий на витых колонках очень близкой, но чуть упрощенной формы (даже со сходной орнаментальной разделкой) присутствует во всех четырех миниатюрах Евангелия начала XII в. из Афинской национальной библиотеки (cod. 68. Fol. 1 v, 42 v, 63 v, 88 v; см.: *Catalogue 1978*. № 45. Fig. 468, 470, 472, 474). Отдаленным прото- типом для кивория с необычным стрельчатым навершием в ми- ниатюре с евангелистом Марком могла послужить особая деталь, часто повторяющаяся в византийских рукописях первой поло- вины XII в., – миниатюрный трехколонный киворий с наверши- ем, украшенным большой раковиной. Эта деталь присутствует, в частности, в трех близких по иконографии миниатюрах с еван-

гелистом Лукой – в Новом Завете (Codex Ebnerianus) из Бодле- анской библиотеки в Оксфорде (Auct. T infra 1.10. Fol. 118 v; см.: *Hutler 1977–1978*. Bd. 1. № 39. Abb. 238), в Евангелии из монасты- ря Иоанна Богослова на Патмосе (cod. 274. Fol. 149 v; см.: *Patmos 1988*. P. 313. Fig. 24) и в Евангелии из Пантелеймонова монасты- ря (cod. 25. Fol. 89 v; см.: *Treasures 1974–1991*. V. 2. P. 358, 359. Fig. 325).

Однако несмотря на подобные «переключки», сочетание архитек- турных мотивов и их интерпретации в миниатюрах Галицко-Во- лынского Евангелия не имеют прямых аналогий в византийской живописи XII–XIII вв. и, по предположению О.С.Поповой, восхо- дят к романской художественной традиции (*Попова 1972*. С. 307 (примеч. 25–28).

По мнению О.С.Поповой, миниатюры публикуемой рукописи ис- полнены одним мастером, а имеющиеся различия в приемах объяс- няются неустоявшейся живописной манерой в предпалеологов- скую эпоху (*Попова 1972*. С. 298). Тем не менее эти различия весь- ма значительны, особенно в личном письме, что подтверждают результаты технико-технологического изучения рукописи, прове- денного в 1976 г. М.П.Виктуриной, а также наблюдения Г.З.Быко- вой, реставрировавшей рукопись в 1992–1994 гг. в ВХНРЦ. Лики евангелистов Луки и Марка написаны корпусными мазками белил, смешанных с киноварью, поверх яркого зеленого санкиря и в от- дельных местах усилены белильными движками (главным образом у Марка). В лике евангелиста Матфея смешанные с киноварью бе- лила положены сплошным плотным слоем по светло-оливковому санкирю, а белильные движки играют, скорее, конструктивную роль, как это было в позднекомниновской живописи. Такое раз- личие в приемах, на наш взгляд, предполагает работу как минимум двух мастеров, которые к тому же могли принадлежать к разным поколениям.

Анализ приемов личного письма в миниатюре с евангелистом Иоанном затруднен из-за плохой сохранности живописи. Однако и здесь, по-видимому, были свои особенности. Изучение лика под бинокулярным микроскопом показало, что он был исполнен не белилами, смешанными с киноварью (как у трех других евангели- стов), а розовой охрой с использованием подрумянки. Если эти наблюдения справедливы, нельзя исключить, что в работе над ру- кописью принимал участие третий мастер, пользовавшийся своим набором живописных приемов.

Определенные различия можно обнаружить и в трактовке одежд евангелистов, однако в этом случае миниатюры «группируются» несколько иначе. Наиболее близки друг другу одежды Матфея и Луки, моделированные небольшими пятнами полупрозрачных белил и тонкими, причудливо изгибающимися белильными линия- ми. У Марка, несмотря на общее сходство приемов, пятна белил активнее, а линейный рисунок пробелов несколько проще. Склад- ки одежд подчеркнуты также активными темными линиями, что может быть связано со светлым тоном гиматия. Наименее активны белильные разделки в одеждах Иоанна, здесь преобладают широ- кие полупрозрачные мазки, достаточно мягко «лепящие» форму. Участие в одной работе нескольких мастеров с различными, хотя и одинаково высокими по уровню художественными навыками яв- ляется важным подтверждением интенсивности и сложности ху- дожественных процессов в Галицко-Волынской Руси в XII–XIII вв. и может служить одним из объяснений подвижности иконографии и переходного характера стиля публикуемой рукописи.

¹¹ В изд. *Некрасов 1937* миниатюры также отнесены к XII–XIII вв., однако зписи под иллюстрацией «Евангелист Иоанн» приведена дата XIII–XIV вв., является опечаткой (С. 143. Ил. 91).

¹² См. примеч. 4.

¹³ *Попова 1972*. С. 313–315. О галицко-волынских рукописях XII–XIV вв. также: *Ильина 1978*. С. 16–17, 94–99; *Фёлов 1997*. С. 171–177. Т.В.Ильина не минает Евангелие из ГТГ в числе других галицко-волынских рукописей, од- о описывая Евангелие XII в. из РГАДА (ф. 381 (Син. Тип.), № 6), она отмеча- аличие в этой рукописи миниатюр с изображениями четырех евангелистов, орых в действительности не существует (описание рукописи см.: *Каталог ЦДА 1988*. № 11). При этом исследовательница ссылается на работу А.И.Не- сова, где были опубликованы миниатюры Евангелия из ГТГ, приведенного номером 6 собрания Синодальной типографии (*Некрасов 1929*. С. 190–191. 81–84). Причиной недоразумения, вероятно, послужило то обстоятельство, при поступлении из Синодальной типографии в ЦГАДА рукописи этого зания были перенумерованы; так, упомянутое Т.В.Ильиной Евангелие, пер- ачально числившееся под номером 7, получило номер 6 и по этому номеру о отождествлено с рукописью, опубликованной А.И.Некрасовым.