

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ ДРЕВНЕРУССКОЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА ИМЕНИ АНДРЕЯ РУБЛЕВА

# НЕИЗВЕСТНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. НОВЫЕ ОТКРЫТИЯ

Сборник научных статей к юбилею  
Музея имени Андрея Рублева

МОСКВА 2017

ББК 85.1  
Т78

Печатается по решению  
Ученого совета Центрального музея  
древнерусской культуры и искусства  
имени Андрея Рублева

К 70-летию Музея  
имени Андрея Рублева

*Председатель Ученого совета*  
М.Б.Миндлин

*Составитель, ответственный редактор*  
Г.В.Попов

*Редакционная коллегия*  
доктор искусствоведения  
Т.В.Барсегян, Б.Н.Дудочкин,  
кандидат искусствоведения  
Я.Э.Зеленина, Н.И.Комашко,  
М.Б.Миндлин,  
кандидат искусствоведения И.А.Орецкая,  
доктор искусствоведения Г.В.Попов,  
кандидат филологических наук  
М.И.Старуш

*Научные редакторы*  
Б.Н.Дудочкин, Я.Э.Зеленина, М.А.Маханько

Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева.  
Т. XIV. Неизвестные произведения. Новые открытия. Сборник научных статей к юбилею  
Музея имени Андрея Рублева. – М., Музей им. А. Рублева, 2017. – 704 с., 563 ил.  
ISBN ISBN 978-5-906538-09-3

Настоящий сборник из серии «Труды МИАР», четырнадцатый по счету, посвящен 70-летию юбилею со дня основания музея 10 декабря 1947 года. В сборник вошли статьи сотрудников и наиболее тесно сотрудничающих с музеем специалистов.  
Сборник состоит из нескольких разделов, первый из которых традиционно посвящен творчеству преподобного Андрея Рублева. Второй раздел включает разнообразные по тематике и хронологии работы, свидетельствующие о широте и разнообразии интересов авторов. В третьем рассматриваются вопросы истории Спасо-Андроникова монастыря. В последний раздел включено несколько неопубликованных ранее работ.

ISBN ISBN 978-5-906538-09-3

© МИАР, 2017  
© Авторы статей, 2017

2010 годах опубликовано на музейном сайте. Для нас этот памятник интересен тем, что он напрямую относится к искусству древнерусской миниатюры конца XVI века, хотя до сих пор почти неизвестен в России. Только однажды была опубликована единственная миниатюра со сценой «Притчи о брачном пире» (л.142) в качестве иллюстрации и безотносительно к самому источнику<sup>6</sup>.

Евангелие Луки Кипрского имеет переплет в виде двух деревянных досок, обтянутых узорной шелковой красной тканью; остались следы от утраченных металлических накладок и зажимов, подложка сделана из желтого шелка. Размеры рукописи 39,4×27,0 см; площадь текста, состоящего из двадцати одной строки – 24,7×14,5 см. Общее количество листов: VII 415 III. Бумага румынского происхождения, ее филигранные исследования Александром Марешем<sup>7</sup>. Текст написан на бумаге темно-коричневыми чернилами в два столбца. По листам в середине нижнего края есть греческая нумерация, по-видимому сделанная рукой самого писца схожими с текстом чернилами. Современная пагинация выполнена карандашом вверху справа. Евангелие сопровождается четырьмя выходными миниатюрами с изображениями евангелистов на отдельных листах и пятьюдесятью семью миниатюрами на евангельские темы, небольшого размера, размещенными на полях.

Евангелие апракос – это особая разновидность Евангелия, в котором тексты Священного Писания, читаемые во время субботнего и воскресного богослужений, расположены в календарном порядке (начиная с Пасхи)<sup>8</sup>. Отсюда происходит и его латинское название – Лекционарий (лат. *Lectio-narium*, от *lectio* – чтение). В рассматриваемой рукописи чтения расположены следующим образом: л. 8–66об. – чтения на последнюю неделю от Иоанна; л. 67об.–158 – чтения на последнюю неделю от Матфея; л.125–157об. – чтения на последнюю неделю

<sup>6</sup> Православие и мир, от 28 декабря 2012, № 52 (158).

<sup>7</sup> *Marş 1987*, №1006. Бумага форзацев XVII и XVIII веков, см.: *Heawood 1950*, No 2222.

<sup>8</sup> В каталоге Художественного музея Уолтерса Евангелие Луки названо Евангелием. Исследователи подобных текстов указывают, что греческие Евангелия имели независимую традицию и необходимо сравнить их с церковнославянскими чтениями. Структура текста полного Евангелия содержала: 1) *разметку* в тексте, с указанием начала и окончания чтения, написанных красным цветом между слов, 2) *указания* на полях дня подвижного круга богослужений; специальной лекционарной формулы, предшествующей началу чтения, 3) *указатель* в конце текста – указание чтений подвижного и неподвижного годового круга богослужений, общих чтений и чтений «на всякую потребу». Описание композиции различных частей типичного греческого Евангелия см.: *Metzger 1972*, p. 479–497.

Л.И.Антонова

## ЕВАНГЕЛИЕ АПРАКОС 1594–1596 ГОДОВ ЛУКИ КИПРСКОГО ИЗ БУЗЭУ

В Балтиморе (Мэриленд, США) в Художественном музее Уолтерса хранится уникальная лицевая греческая рукописная книга конца XVI века – Евангелие апракос (Walters Art Museum, MS. W.535)<sup>1</sup>. Благодаря сохранившейся на л. 422 надписи, известно, что текст был завершён 4 июня 1594 года Лукой Кипрским, епископом Бузэу (бывшая Валахия, ныне Румыния). Книга вложена им около 1598 года в церковь Гроба Господня в Иерусалиме<sup>2</sup>. Для Художественного музея Уолтерса рукопись была куплена сыном его основателя, Генри Уолтерсом (1848–1931), в Париже у знаменитого потомственного переплетчика, автора книг и продавца Леона Груэла (1840/41–1923), получившего ее в дар. До того она находилась в Иерусалимском музее и в 1909 году вошла в каталог Каспара Грегори<sup>3</sup>. Несмотря на то что Евангелие Луки Кипрского не раз упоминалось в разных трудах<sup>4</sup>, оно только в 2004 году было более или менее описано в каталоге греческих рукописей музея, изданном Георгием Парпуловым<sup>5</sup>, а в 2008–

<sup>1</sup> В каталоге музея названа на западный манер «Лекционарием». См.: *Parpulov 2004*.

<sup>2</sup> Надпись: «Настоящее божественное и священное Святое Евангелие было завершено рукой – смиренного и скромного Луки с Кипра, епископа Бузэу, в дни нашего самого благочестивого князя, воеводы Иоанна Михаила, в 1594 году от рождения Господа нашего Иисуса Христа, индикт 7, 4 июня, вторник. Вы, кто прочитал это, молитесь за меня».

<sup>3</sup> *Gregory 1909*, Nr.1029. Сведения были очень краткими: «№ 1029-м Jerus Patr.: Auferst. 4. 1594, 39,5×26, 6, Papier, 420 Bl, 2 Sp (25×15), 21 Z; viele Bilder: Evt.Vgl Pap.-Ker. Wie Evv 1311, Bd. 3, S.199.200».

<sup>4</sup> *Hurtmuzaki 1915*, p.100, 720; *Beza 1934*, p. 207–215; *Beza 1937*, p. 24 (значится как утраченная); *Clark 1937*, p. 367–71, pl. 72; *Papadopoulos-Kerameus 1897*; *Miner 1967*; *Vikan 1991*; *Džurova 2000*; *Mărturii româneşti peste hotare 2011*, s. 32, № 202 (Здесь рукопись описана так: «Четвероевангелие, написанное и украшенное Лукой из Бузэу, 1594. 420 л.; 39,5×26,6 см. Язык греческий. На л. 419 колофон (“Авраам, был Анастасис”)». По-видимому, автор основывался на ранних данных, когда не было нумерации листов (сейчас колофон расположен на л. 422), несколько отличались размеры, остается непонятно происхождение выражения «Авраам, был Анастасис»).

<sup>5</sup> *Parpulov 2004*.

от Луки; л. 273–373 – чтения во время поста; л. 374–421 – чтения на Святцы; л. 421–421об. – Евангельские чтения для разных случаев.

Итак, из надписи следует, что рукопись была написана известным каллиграфом по имени Лука Кипрский (1550–1629) в 1594 году, а дата создания миниатюр в музейном каталоге обозначена как «не позднее 1596 г.», без каких-либо разъяснений<sup>9</sup>.

О Луке (около 1583–1625) известно немного<sup>10</sup>. Греческий монах, иммигрировавший в Валахию, достиг должности епископа в Бузэу, затем митрополита Угро-Влахийского (1603–1625). Исходя из надписи, в которой упоминается местный воевода Иоанн Михаил, Г.Парпулов заключил, что рассматриваемое Евангелие было написано еще в Валахии.

Валахия входила в состав румынских и молдавских земель. В конце XVI века она находилась во власти турок и была втянута в длительную войну. Россия оставалась единственным независимым государством и оплотом православия, и именно здесь румынские священники находили поддержку. Хотя Турция не распространяла в Валахии ислам, как в Греции, Болгарии и Сербии, Православная Церковь испытывала большие трудности. Местные князья, стремясь создать греческое царство взамен павшей Византии, всячески старались насадить здесь греческую культуру, подавляя все национальное. Теперь епископами повсеместно назначали греков, богослужение велось на греческом языке. Греческие богослужебные книги были крайне необходимы для утверждения здесь православия и, по-видимому, на этой волне книжник-каллиграф Лука и попал в Бузэу как образованный епископ. Он организовал школу-мастерскую каллиграфии, получившую известность как Валахский скрипторий на Тырговиште. Сюда собрались из разных Дунайских княжеств высокопрофессиональные книгописцы и декораторы, которые создали много богато украшенных кодексов. В их числе был мастер «элегантной» каллиграфии Матфей, митрополит Майра, Иакобос (Гавой Хорас), самым младшим из его учеников был Лука Анфимос, монах

<sup>9</sup> Parpulov 2004.

<sup>10</sup> О Луке Кипрском, его соратниках и учениках см.: Beza 1939; Iorga 1933; Russo 1939, p.157–179; Gront 1973, p. 45–47 (включая библиографию); Vikan 1973, N° 61, p. 204–205; Byzance après Byzance. Greek Manuscript Production in Walachia 1976, p. 32–33; Politis 1977/1, p. 371–373; Politis 1977/2; Politis 1979; Sakellariadou-Politi 1979; Canart 1981; Gratziou 1982, p. 26; Byzance après Byzance. Luke the Cypriot 1988, p.165–166; Vikan 1991; Zoumbouli 1995; Джурова 1996; Džurova 1996.

из Янины, а также иеромонах Арсений Элассонский, судьба которого впоследствии была связана с Москвией и служением в Русской Церкви.

Лука Кипрский за период своей деятельности, охватывающей почти пятьдесят лет, написал немало прекрасных церковных книг. Исследователи насчитывают по крайней мере двадцать шесть, среди которых есть богато орнаментированные, с миниатюрами<sup>11</sup>. Надо заметить, что ученики валахской школы каллиграфии достигли такого уровня мастерства, что оказали существенное влияние на книжность православного мира, в том числе в России.

В период после июня 1594 (время окончания написания Евангелия) – не позднее начала 1596 года (возможное начало работы над миниатюрами) Лука оказался в Москве. Как представляется, большую роль в этом сыграл уже упомянутый Арсений Элассонский (ставший в 1584 году архиепископом), который, в свою очередь, впервые появился в Московии еще в 1585 году. В июле 1588 года он вновь приезжал в составе посольства константинопольского патриарха Иеремии, прибывшего за милостыней, а уже в мае 1589 года с разрешения царя Феодора Иоанновича архиепископ Арсений остался в Москве навсегда. Пользуясь большим авторитетом и доверием у властей, став к тому времени архиепископом Архангельским и «хранителем царских гробниц» в Архангельском соборе Московского Кремля, он участвовал в утверждении русского патриаршества и впоследствии находился в постоянном общении с патриархом и царем. В то же время как книжник он продолжал трудиться на этом поприще. Поскольку русские богослужебные книги выверяли по греческим подлинникам, а кроме того, писали новые, то нужны были и греческие книги, и незаурядные греческие писцы. В этой связи обращение Арсения к своему соратнику и талантливому каллиграфу Луке

<sup>11</sup> Лукой Кипрским созданы в разное время следующие рукописи: 1) Афины, Византийский и христианский музей, cod. 203; 2) Афины, Национальная библиотека, cod. 755 (1577); 3) Афины, Национальная библиотека, cod. 836; 4) Афины, Библиотека Парламента, cod.11; 5) Стамбул, Библиотека Греческого патриархата (ныне утрачена); 6) Иерусалим, Библиотека Греческого патриархата, № 2; 7) Санкт-Петербург, БАН, РАИК № 189; 8) Метеора, монастырь Св. Варлаама, cod. 34; 9) Метеора, монастырь Св. Варлаама, cod. 78; 10) Метеора, Преображенский монастырь, cod. 624; 11) Метеора, Преображенский монастырь, cod. 654у; 12) Афон, монастырь Дионисиат, cod. 429 (1588); 13) Афон, монастырь Ивион, cod. 1385, 1423т; 14) Афон, монастырь Иверон, Акафист (свиток); 15) Афон, Лавра св. Афанасия, Н 148; 16) Афон, Лавра св. Афанасия, W 140; 17) Афон, монастырь Пантелеимон, cod. 426; 18) Афон, скит св. Павла, cod. 806; 19) Афон, монастырь Симонопетра (утрачена); 20) Синай, монастырь Св. Екатерины, cod. 1480; 21) Париж, Национальная библиотека, gr.100А; 22) Париж, Национальная библиотека, suppl. gr. 407 (1592); 23) Принстон, Библиотека Университета, Garrett 13; 25) Сан-Франциско, Greeley Collection.

Кипрскому представляется вполне закономерным. Патронат Арсения объясняет и то, что, оказавшись в Москве, Лука возглавил греческую книгописную школу, в которую входили также поташанский иеромонах Матфей, ставший митрополитом Мир Ликийских, митрополит Иерофей Монеувасийский, Иерофей Кукузелис, Порфирий Созопольский и сам Арсений Элассонский<sup>12</sup>. В связи с упоминанием имени соратника Луки по Валашскому скрипторию Матфея Мирлийского можно утверждать, что Лука приехал вместе с некоторыми своими учениками.

Московская греческая школа каллиграфии могла располагаться в митрополичьем Чудовом монастыре – средоточии духовного просвещения. Позднее, в 1630-х годы, именно здесь была открыта первая Греко-латинская школа. В библиотеке монастыря имелись ценнейшие экземпляры греческих и южнославянских книг, чудовские книжники занимались переводами и редактированием текстов по решению Собора 1551 года, предписавшего исправление богослужбных книг. Эти рукописи, в свою очередь, служили образцами для развивавшегося книгопечатания.

Начиная уже с XIV–XV веков записи на книгах библиотеки Чудова монастыря свидетельствуют о том, что здесь постоянно проживало много ученых монахов, прибывавших из разных земель, и особенно греков. Среди них был знаменитый публицист и писатель монах Максим Грек (прославленный Русской Церковью в чине преподобных), а позднее – знаток множества языков, в том числе латыни, иеромонах Епифаний Славинецкий. Подобная практика не была чем-то особенным, аналогичным образом и русские «доброписцы» расселялись по греческим монастырям и занимались переводами книг с греческого на русский язык. Однако помимо этого в Чудовом монастыре создавали также и роскошно украшенные книги для особых подношений. Судя по рукописям-вкладам Арсения, написанным известными каллиграфами, богато оформленным, с многочисленными миниатюрами, этот скрипторий либо располагал лучшими московскими художниками, либо имел с ними самые тесные связи<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Фонкич 1977, с. 58; Маштафаров – Флоря 2001.

<sup>13</sup> В 1596 году Арсений Элассонский по заказу Бориса Годунова написал для храма Воскресения в Иерусалиме роскошное «златокованое» Евангелие апракос, еще одна такая же рукопись была изготовлена им и послана, вероятно, в 1604

Сам Арсений непосредственно мог патронировать деятельность скриптория до своего назначения в 1613 года на Тверскую кафедру<sup>14</sup>. Каллиграф Лука покинул Москву раньше, поскольку в 1603 году он принял кафедру митрополита Унгро-Влахийского, хотя его связи с Россией продолжались и после этого<sup>15</sup>, а школа Луки в Бузэу продолжала существовать и пользовалась большой известностью, судя по тому, что рукописи ее учеников встречаются в собраниях разных частей света и датируются по крайней мере до 1660 года<sup>16</sup>.

Как уже говорилось, Евангелие 1594 года имеет для нас важное значение, так как его миниатюры исполнены московскими художниками. Одновременно нельзя не отметить общее высокохудожественное решение всего кодекса, который отличается гармоничным сочетанием всех своих составляющих частей. В первую очередь это разнообразная шрифтовая графика Луки, в которой можно выделить целый ряд своеобразных элементов: заголовки, выполненные золотой и киноварной вязью; ясный изысканный шрифт основного текста, написанный золотом и коричневыми чернилами, с небольшим наклоном вправо, с изобилием и ритмичным чередованием разнообразных росчерков и завитков; золотые и киноварные инициалы и буквицы; выполненные золотом зачала, окончания и даже знаки препинания. Темно-коричневые чернила в сочетании с мерцанием золота придают тексту особую торжественность. Пять больших инициалов (л. 9, 68, 159, 273, 285), выполненных преимущественно в балканском стиле, так называемой плетенкой с травами, цветами и даже птицами, прописаны золотом с тонкой черной обводкой и добавлением цветных акцентов киноварью, зеленым, оранжевым и серым цветами. Буквицы по размеру меньше инициалов, выведены плавной линией, имитируя изгибы трав. Их контурный плоскостной рисунок и светлый тон золотой раскраски визуально органично объединены

году в лавру Саввы Освященного в долине Кедрон в Иудее. Арсений составил греческую службу св. Василию Блаженному (между 1595 и 1598) и переслал ее в монастырь Дусику в Греции, где он проживал в 1572–1575 годах, в 1599 году отправил на Афон Литургиарион. См.: Фонкич 1977, с. 19–21, 52–59; Фонкич 1981, с. 124–126.

<sup>14</sup> Роль Арсения Элассонского неизмеримо возросла, когда ему пришлось возглавить московское духовенство (после ареста поляками в начале 1611 года Патриарха Ермогена) и участвовать в переговорах боярского правительства с королем Сигизмундом III 5 октября 1611 года, а затем с чудотворной иконой «Богоматерь Владимирская» встречать русское войско, а 2 мая 1613 года и самого Михаила Феодоровича Романова.

<sup>15</sup> Известно, что в 4 ноября 1627 года в Путивль прибыло посольство афонского Иверского монастыря во главе с архимандритом Акакием с грамотами к царю и патриарху от своего монастыря, Константинопольского патриарха Кирилла I Лукариса и митрополита Унго-Влахийского Луки. См.: РГАДА, ф. 52, оп. 1, д. 2, л. 1–4, 25–27, 28–29; Фонкич 2004.

<sup>16</sup> См.: Politis 1977/1; Zoumbouli 1995; Рамазанова 2008; Рамазанова 2011.

со светлой плоскостью листа и перекликаются с золотыми вставками в тексте. Шрифт основного текста, в свою очередь, сливается в темный коричневый ажур, как бы приподнимаясь над поверхностью листа. Этот же эффект позволяет визуальнo объединить текст с большими заставками.

Заметную роль в Евангелии играет разнообразная орнамента, к которой относятся большие и малые цветные заставки, изящные концовки. Наконец, основную функцию украшения рукописи, наряду с параллельным изобразительным повествованием, выполняют красочные миниатюры двух видов: репрезентативные выходные, на отдельных листах, написанные в живописной технике, и повествовательные маргинальные, малого размера, нарисованные пером и затем расцвеченные жидко разведенной темперой. Показательно, что в рукописи изначально были оставлены широкие поля, будто для миниатюр, хотя нередко таким образом демонстрировалось богатство книги – традиция, укоренившаяся еще во времена пергаменных кодексов.

В орнаментике шрифта Лука использовал различные образцы. Многие декоративные элементы вязи и инициалов заимствованы им из венецианских печатных изданий типографии Божидара Вуковича, на что обратила внимание А. Джурова<sup>17</sup>. Это – Минея Праздничная (Menologion) 19 января 1538 года типографа Моисея, Требник около 1540 года, Октоих Пятигласник 1537 года, декор которых отличается сочетанием балканской плетенки с ренессансным стилем. Одновременно мастер привлекал книги кирилловской печати печатника иеромонаха Макария, заложившего основы румынского книгопечатания<sup>18</sup>, такие как Служебник 1508 года и Четвероевангелие 1512 года. Интересно, что Макарий перебрался в Угровалахию в начале XVI века, где поддерживались тесные отношения со славянским миром и особенно с Московией. Его типография находилась в одном из монастырей близ того же Тырговиште<sup>19</sup>, где в конце века Лука Кипрский основал свою школу каллиграфии. Очевидно,



1. Заставка, вязь, инициал, миниатюра «Сошествие во ад» и «Проповедь Иоанна Крестителя». Евангелие (Лекционарий) Луки Кипрского. Около 1596. Walters Art Museum, MS. W.535. л. 9

что книги Макария находились в непосредственном распоряжении Луки. Однако он не стремился к прямому копированию, а выбирал лишь некоторые элементы и выполнял их с большим изяществом, имитируя печатные формы добавлением в орнаментику гравюрного штриха. По сравнению с жесткими печатными оттисками образцов его буквы и инициалы богаче по рисунку и изысканнее по форме именно благодаря их рукотворности.

Аналогичные инициалы находим в другой, уже московской рукописи – Учении Иоанна Златоуста 1597–1599 годов из собрания того же Художественного музея Уолтерса (gr. W.536). По своему рисунку они отличаются объемностью форм листьев и бутонов, введением дополнений в виде изображений зверей и с птицей в короне. Хотя эти инициалы тяжеловесны по форме, между обеими рукописями прослеживается явная связь. Она проявляется не только в общей стилистике, но и в приемах работы, таких как прорисовка киноварью, затем прокладка по ней золота, частичное расцвечивание (оранжевые ягодки) и обводка пером темными чернилами. Образцом при создании московской рукописи вполне могло послужить Евангелие Луки, что подтверждается и точной копией буквы «Т», которая часто встречается в Евангелии. Общие образцы исключены, так как Евангелие было написано в Бузэу.

В рукописи пять выходных заставок (ил.1), разных по форме: две квадратные (л. 9, 68), две прямоугольные (л.159, 374) и одна в виде ворот (л. 273), шириной в два столбца текста, только последняя – в один. На первых трех узор симметрично разворачивается от центра к углам и выходит на внешнюю сторону рамки. В орнаменте четвертой заставки такая же симметрия чуть изменена, пятая решена

<sup>17</sup> См.: Džurova 1996.

<sup>18</sup> Служебник 1508 года (в РГБ два экземпляра), Четвероевангелие 1512 года (в РГБ три экземпляра).

<sup>19</sup> В этой типографии было выпущено три издания – это Служебник 1508 года, Октоих 1510 года и Четвероевангелие 1512 года. См.: Немировский 2008, с.131–303, 433–637.

как узор в полосе. Декор заставок составлен из переплетающихся узких золоченых лент с растительными мотивами, напоминающими восточные ткани. Рисунок обведен тонкой темной линией, по золоту листьев местами сделаны штришки. Под перекладиной арки четвертой заставки нарисована маленькая золоченая лампадка с розоватым огоньком.

Каждая заставка имеет свою цветовую гамму. Фоны между переплетениями орнамента закрашены по принципу перегородчатой эмали. Первая заставка решена в бордово-серых оттенках с оранжевыми включениями, вторая подобна ей, но с добавлением зеленого, третья – зеленовато-синяя с оранжевыми и бордовыми дополнениями, четвертая – зеленая с мелкими элементами бордового цвета, пятая зеленовато-бордовая с мелкими оранжевыми точками.

Как и в инициалах, мастер для заставок использовал образцы. Так, первая заставка в своих выносных элементах имеет прямые аналогии с заставками Четвероевангелия Макария 1512 года (л.135), только плетенка основной части иная. То же можно сказать относительно второй заставки. Здесь выносные элементы близки к Четвероевангелию. Три другие заставки и многие инициалы в стиле южнославянского плетения восходят по рисункам к изданиям, напечатанным иеромонахом Макарием в Цетинье и Тырговиште. Третьей и четвертой заставкам соответствует орнаментика малой заставки Требника около 1540 года, изданного в Венеции в типографии Божидара Вуковича (л. 277). В их орнаменте нет штриховой разделки, отчего узор стал плоским.

Шесть малых заставок имеют ширину в один столбец и расположены среди текста. Они представляют орнамент в полосе из плетенки либо трав и выполнены золотом (иногда с добавлением киновари и синего) (л.126, 242об., 340, 362, 383, 387об., 407об.). Малые заставки опять же имеют параллели с изданиями Божидара Вуковича, а именно Минеей Праздничной 1538 года, Требником около 1540 года, а также Четвероевангелием Макария 1512 года.

К элементам украшения рукописи относятся также завершения текста в виде симметричных фигур из строк разной длины и шесть разных по рисунку концовок изящного травного орнамента (л. 66, 157об., 158, 271, 373, 422).

Таким образом, оформление каждого листа рукописи было продумано Лукой как некое художественное целое. Будучи в едином блоке, они составили замечательный по оформлению кодекс, независимо от наличия в нем миниатюр, что указывает на его особое предназначение. Как мы знаем, Лука впоследствии заказал для рукописи четыре выходных миниатюры и множество маргинальных. Примечательно, что они не только украсили рукопись, но по-своему обогатили ее изобразительное повествование. Представленные ими евангельские тексты не имеют иконографических аналогий или изначально были очень редкими. В каталоге Художественного музея Уолтерса приведены краткие пояснения к содержанию всех миниатюр<sup>20</sup>. Нас же больше интересует их художественная сторона, а именно техника, манеры мастеров и аналогии в русском искусстве.

Итак, в Евангелии Луки Кипрского 4 выходных миниатюры размером около 12–15,5×7–9,5 см и 57 маргинальных, размер которых составляет приблизительно 7,0×7,0 см. В первую очередь обращает на себя внимание наличие двух техник выполнения: письмо плотной непрозрачной темперой и легкий перовой рисунок с расцвечиванием прозрачными красками. Исходя из этого, уже можно говорить по крайней мере о двух миниатюристах, работавших соответственно в живописной и в графической манерах.

Первому мастеру принадлежат все выходные и 22 миниатюры на полях. На выходных миниатюрах изображены Иоанн Богослов, диктующий Евангелие своему ученику Прохору на острове Патмос, с парящим над ними орлом (л. 8об.), Евангелист Матфей с ангелом (л. 67об.), Евангелист Лука с тельцом (л.158об.), Евангелист Марк со львом (л. 272об.). Подобная, редкая для выходных миниатюр иконография, где евангелисты соединены со своими символами, известна по миниатюрам Остромирова Евангелия середины XI века (РНБ, Ф.п.1.5.)<sup>21</sup>. Каждая персона размещена на отдельном листе, обрамлена двойной рамкой синего и голубого цветов, с добавлением на углах выносных орнаментальных мотивов в виде раскрывшихся цветков, по краю оставлены широкие поля.

<sup>20</sup> Вся рукопись воспроизведена на сайте Художественного музея Уолтерса: <http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W535/description.html> (дата обращения 11 июня 2016 г.)

<sup>21</sup> *Попова* 1975, с.13, 15, 17.

Надписи на выходных миниатюрах сделаны то по-гречески, то по-русски, например на миниатюре с изображением евангелиста Матфея около ангела написано «дух», а около Матфея уже по-гречески «Ἀγίος (под титлом) / Ματθαῖος (под титлом)». Некоторые греческие буквы заменены кириллицей, что, с одной стороны, подтверждает работу русских миниатюристов, с другой – указывает на греческое происхождение заказчика.

Евангелист Иоанн, диктующий Прохору (л. 80б.) (ил. 2), изображен в S-образном движении. Взгляд Иоанна обращен назад вверх, к сегменту небес, а его поднятая правая рука касается нисходящего Божественного луча. Всей своей фигурой Иоанн повернут к сидящему Прохору, и указательный палец левой руки касается его нимба. Весь фон, на котором изображен Прохор, а выше – парящий орел, занимает высокая гора с пещерой.

Евангелист Матфей (л. 67об.) (ил. 3) представлен за столом на фоне сложной архитектуры с раскрытым Евангелием в руках. За его спиной – Ангел, правой рукой указывающий на книгу. Евангелист Лука – пишущим за столом на фоне архитектуры, с раскрытым свитком в левой руке. Внизу за его спиной – полуфигура лежащего тельца. Евангелист Марк изображен так же, за столиком с письменными принадлежностями, в руках раскрытое Евангелие. Фоном служит архитектурное сооружение с куполом. Над столом как бы летает развернутый свиток.

По стилю выходные миниатюры отличаются особой, возвышенной торжественностью. Композиции заполнены большими формами, которые громоздятся одна над другой. Вместе с тем их отличает легкость ажурных архитектурных фонов и антуража, изобилующих арками, шпилями и дру-



2. Евангелист Иоанн, диктующий Прохору на острове Патмос. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 80б.



3. Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 67об.

гими мелкими деталями. Этот эффект еще более усиливается от свечения золотых фонов.

Спокойные в своей сосредоточенности евангелисты изображены в изящных, несколько нарочитых позах, иногда с сильно скрещенными ногами.

Колорит выходных миниатюр составляют тонкие сочетания следующих пар оттенков: разбеленных желтых с голубыми, зеленоватыми с терракотовыми, розовых с коричневыми. Цвет одежд органично соотносится с цветом фоновых изображений. Местами в композициях даны акценты оранжевого. Изначально краски, видимо, были светлее, с потемнением бумаги и они стали более темными.

Последовательность работы над маргинальными миниатюрами на начальной стадии у обоих мастеров была одинаковая. Сначала редактор делал на кириллице запись о сюжете, на месте которой мастер изготавливал рамку для будущей миниатюры. Таким образом, надписи оказались внутри рамки. Они были выполнены для обоих мастеров. Сохранились следы на л. 92об. (миниатюра первого мастера), где вверху видны завитки букв. На миниатюрах второго надписи просвечивают сквозь краску.

Подготовительный рисунок наносили свинцовым карандашом. О способе выполнения подготовительного рисунка можно судить по следующей особенности. На л. 236 есть нераскрашенный подготовительный рисунок, который, по-видимому, разместили не на своем месте и поэтому повторили его на обороте этого же листа. При сравнении видно, что второй вариант сделан с некоторыми видоизменениями. В нем менее стремительные движения фигур переднего плана, группа апостолов решена единой массой, без прорисовки ликов, иначе выполнен силуэт ствола дерева, видны линии «поиска» рамки. Таким образом, можно сказать, что мастер не копировал образец, а работал самостоятельно.

После прорисовки первый мастер продолжал работу в иконописной манере плотной темперой, а второй – сначала уточнял рисунок пером и потом расцвечивал его прозрачными красками.

Маргинальные миниатюры работы первого мастера открывает своеобразная двойная композиция (ил. 4), составленная из двух сюжетов: «Сошествие во ад» и «Проповедь Иоанна Крестителя» (л. 9),



расположенных один над другим, начинаясь на уровне верхнего края заставки и заканчиваясь на уровне последней строки текста. Все это зрительно объединяет ее на странице и с текстом и с заставкой (см. ил.1). Сверху и снизу они дополнены полосою орнамента в старопечатном стиле.

Остальные миниатюры первого мастера по композиции несложные, структурно четкие. Они чаще представляют только один эпизод, реже два или три. Многофигурные сцены, переднего плана, разворачиваются на пейзажных или архитектурных фонах, которые занимают все пространство второго плана и выполняют организующую роль в композиции. Оставшуюся часть фона вверху заполняют золотые небеса. Пейзажное или интерьерное пространство решено как общее для всей сцены, эпизоды которой, в свою очередь лишь немного отделены друг от друга, например, горками. Фигуры и фоновые изображения достаточно уравновешены, ритмичны. Между фигурами переднего и дальнего планов различий по размерам нет, но архитектура значительно уменьшена.

Первый мастер нарисовал фигуры низкорослыми, большеголовыми, с широкими бедрами, часто с увеличенными кистями рук и ступнями, их позы неловкие. Лики прописаны в два цвета без подрумянки, с выявлением рельефа (и даже морщин на крупных ликах выходных миниатюр). Одежды традиционных форм, очень пластичные, с клубящимися складками. Горки с характерным для мастера рисунком уступов в виде лестницы и массивных, будто сколотых глыб. Лещадки сплошные, спереди заканчиваются углом с тремя черточками, они обведены белильной линией и имеют небольшое белое пятно в центре. Вершины гор утончены. Позем часто двухуровневый.



4. Сошествие во ад и Проповедь Иоанна Крестителя. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 9



5. Хождение Христа по водам и спасение апостола Петра. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 113

Архитектура очень ритмична. Она создает то образ величественного храма, то отдаленного города, окруженного стеной, то просторных покоев, то небольшого жилища. Сооружения чаще решены фронтально, симметрично, занимают всю ширину рамки, как правило со множеством куполов и башенок, над общим фасадом из трех арок, под которыми на фоне сплошной стены размещена сюжетная сцена. Другие строения дробятся множеством узких или круглых окон. Орнаментальный декор архитектуры скромнен – это в основном полоса из треугольников и дублирование некоторых основных форм тонкой белильной линией.

Здания обычно с серебряными, серебристо-бордовыми, зелеными, сине-зелеными крышами, разделанными мелкими оливковыми мазками. Крыши то двускатные, то бочкообразные. Купола храмов приземистые. Иногда здания завершены высокими шпилями, со звездами и цветками, с добавлением кружочка вместо конька. К характерным деталям рисунка первого мастера относятся такие, как: ворота с диагонально расположенными досками и кружочками-гвоздями; разделка пола «под кирпич»; троны с низкой округлой спинкой и с несколькими широкими ступенями, при этом нижняя ступень несколько развернута к основной части; ярко выраженная дощатая корма корабля (ил. 5) с весельными отверстиями, палубными надстройками, мачтами и канатами (л.113). Излюбленный прием мастера – разделанные черными мелкими горизонтальными штрихами, имитирующими мерцание металла, золотые и серебряные купола, крыши, короны, утварь, причем только на половине формы, чтобы показать ее объем. Контуры отдельных предметов и архитектуры нередко граничат у него с орнаментальностью, а в качестве

украшения использован характерный мелкотравчатый узор, выполненный тонкой черной линией.

Индивидуальная манера первого мастера отличается плавностью линий, округлыми контурами, местами введена мелкая, ритмичная и частая штриховка «по форме» как намек на объемность формы.

Большую роль в стилистике миниатюр первого мастера играют тональные отношения. Общий тон в его миниатюрах чаще темный, поскольку мастер прописывал изображения плотными темперными красками. Светлыми пятнами прорываются только золото нимбов, фонов и незакрашенные участки отдельных изображений, как троны, крыши, ворота. Миниатюры с относительно светлым общим тоном встречаются у него редко (только в выходных миниатюрах за счет светлых архитектурных фонов).

Для архитектурных сооружений в маргинальных миниатюрах мастер использовал лишь один цвет, при этом он раскладывал его на два-три тона: светлый на фасадной части, темнее внутри интерьера и еще более насыщенный в проработке деталей, что помогало достичь впечатления глубины внутреннего пространства. В изображении предметов тональные отношения выстраиваются в следующей последовательности: основной темноватый тон предмета, притенения густого тона, высветления полупрозрачными широкими мазками на выступающих частях формы и белильные акценты на светах.

Маргинальные миниатюры первого мастера в целом однородны по колориту. Невыразительная приглушенная цветовая гамма построена на сближенных тонах. Отчасти она уравновешена блеском золотых включений (фоны, отдельные детали: купола, нимбы, частично одежды, троны, сосуды). Несколько ярче выглядят композиции, где большую часть составляют архитектурные фоны. Значимыми для него являются отношения теплых и холодных оттенков, когда в светах использованы холодноватые оттенки цвета, а в тени теплые. Как живописец мастер более всего проявляет себя в изображении горок, тонко сочетая несколько цветовых оттенков, пользуясь также белильными или цветными лессировками. Здесь он использовал такие цветовые пары, как: в свету охра рядом с оливковым и красно-коричневый в тени, в свету легкая, полупрозрачная оливко-

вая и в тени охра и киноварь, в свету – красная охра с белильным высветлением по краям и в тени – зеленый двух тонов.

Отличительными моментами в манере мастера являются: белильные края лещадок, выполненные прерывистой линией с тремя штрихами посередине, и маленький квадратный мазок в центре лещадки; позем зеленый с добавлением киновари и белильно-оливкового в светах; разделка крыш «под серебро», напоминающая серебряную басму. Кроме того, мастер сочетал живописные приемы (в изображении ликов, одежд на выходных миниатюрах, горок) с графическими (архитектура, одежды на маргинальных миниатюрах).

По времени и месту создания миниатюры первого мастера могут быть сопоставлены с некоторыми московскими памятниками конца XVI – начала XVII века. Показательно, что среди рукописей аналогий нами не выявлено. Многочисленные Псалтири, созданные по заказу Д.И.Годунова, в художественном плане решены совершенно иначе. Учитывая живописную манеру письма первого мастера, можно считать его более иконописцем.

Некоторое общестилевое единство с миниатюрами первого мастера находим в росписях церкви Преображения в Больших Вяземах около 1600 года, где, даже при неполной сохранности, прослеживаются сходные мотивы в типах ликов, пластике и пропорциях фигур, в одеждах, конструкции тронов, даже в орнаментах на полотенцах, близких к декору обрамления сдвоенной миниатюры первого мастера.

Значительное стилистическое сходство с миниатюрами первого мастера усматривается в стенописи Благовещенского собора в Сольвычегодске 1602 года, выполнявшейся изографами Строгановской школы Федором Савиным и Степаном Арефьевым. Здесь такая же по рисунку и пропорциям архитектура со сдвоенными и строеными формами фронтонов, с острыми двусторонними скатами и круглыми окошками, широкими арочными проемами, в которые умело вписаны сюжетные сцены; ворота с диагонально расходящимися от центра досками с прорисованными крупными гвоздями; горки то с широкими ступенчатыми лещадками, то пологие, со сплошным белильным абрисом. Поскольку росписи, кроме западной стены, были позднее прописаны наблюдаются и различия.

Стилистика первого мастера находит много общего с московскими иконами конца XVI века, опять же строгановских мастеров, такими как: «Св. Максим Исповедник с деяниями» конца XVI – начала XVII века иконописца Истома Гордеева из Сольвычегодска (СИХМ, инв. № ДРЖ 346), «Неделя шестая о слепом (Исцеление слепого)» Истома (Савина?) или Мартемьяна конца XVI века (ГТГ, инв. №14242), «Происхождение четных древ» Истома (ГТГ, инв. № 24817). Особенности сходства наблюдаются с иконой «Ангел хранит тело и душу спящего человека» первой половины XVII века Никифора Савина (сына Истома) (ГРМ, инв. № ДРЖ1153). Здесь обращает на себя внимание совокупность следующих признаков: пропорции иконы, ее золотой фон, темно-коричневый позем, используемая цветовая гамма, состоящая из желтого цвета двух оттенков, розового, зеленовато-оливкового, темно-коричневого. Сходны также способы изображения архитектуры: сплошное фронтальное изображение основного сооружения, с разворачиванием сцены под тремя арками, розовая стена позади, обилие арок, разделка куполов горизонтальными штрихами, имитирующими объем; диагональный рисунок ворот с крупными «гвоздями», способ изображения ложа, неуклюжего по построению, с широкими арочками ножек с разнообразно решенными опорами, подвижным травным узорочьем разделки; включение выгибающихся поверхностей (ложе). Пожалуй, единственное исключение составляет фигура ангела.

Интересно также сопоставить его манеру с иконой «Сошествие Святого Духа на апостолов, с клеймами событий Пятидесятницы и Четырехдесятницы» первой четверти XVII века, как предполагают, Никифора Савина (МиАР, КП 2526)<sup>22</sup>. Эту икону можно считать от начала до конца выполненной одним мастером, поскольку при такой ювелирной технике вряд ли могли быть использованы какие-либо образцы в виде прорисей или разделение труда между иконописцами. Как миниатюры Евангелия, так и клейма иконы отличаются очень мелкими размерами, хотя по композиции клейма решены сложнее и разнообразнее. Можно выделить целый ряд сходных элементов: пластика и пропорции невысоких темноликих фигур;

сплошные тесные ряды фигурных групп со сливающимися нимбами; архитектурные формы отдельных строений, в том числе с расширяющимися сверху четвериками, сложными, словно «клубящимися» куполами; расположение городских стен позади строений; наличие арок; шпили с такими же завершениями в виде звезд; диагонально вычерченные доски ворот; серебряный узорный фон для трона, золотой фон над сценами. Вместе с тем, при достаточно большом наборе сходных изображений наблюдаются и некоторые различия. Сооружение, на фоне которого разворачивается сцена, занимает собой только часть изображения, позади него (по сторонам) другие здания, увлекающие взгляд в глубину пространства; арки усложнены колонками, появляются прямоугольные ниши; небольшие горки. Все это – признаки дальнейшего стилового развития.

Подобная миниатюрность решения клейм отличает и икону «Воскресение Христово, с 16 клеймами» начала XVII века Никифора Савина (?) (ПГХГ, инв. № И-48). Действительно, хотя эта икона проще по цветовой гамме (нет розовых и светло-желтых оттенков), обе имеют много сходных деталей, в которых прослеживаются аналогии с миниатюрами первого мастера Евангелия, а некоторые композиции иконы «Воскресение» совпадают с миниатюрами почти буквально (!). Здесь также соединены графичность и живописность, с некоторым преобладанием последней. В архитектурных фонах иконописец постоянно работает линией, ровно закрашенными плоскостями разных цветовых оттенков, создает четкий ритм деталей, даже вводит штриховку. В прорисовке форм горок и фигур хорошо читается такая же достаточно легкая пластичная линия. Фигуры, отличающиеся некоторой тяжеловесностью, очень подвижны. При похожей, довольно темной, сероватой в целом палитре, в изображении горок наблюдается тонкая живописность.

Итак, из проведенного сравнительного анализа можно заключить, что первый мастер миниатюр Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского по манере близок к кругу мастеров строгановской школы – Истоме Савину, Истоме Гордееву и Никифору Савину. Наибольшее сходство, до деталей изображений и приемов, наблюдается с иконами Никифора Савина («Ангел хранит душу и тело спящего

<sup>22</sup> Чугреева 2014.

человека» и «Сошествие Святого Духа на апостолов»), манера которого отличается миниатюрностью рисунка клейм.

Второй мастер выполнил 35 миниатюр на полях, обрамленных тонкой перовой коричневой линией. Его миниатюры отличаются от первого и техникой выполнения, и набором индивидуальных приемов рисунка. Здесь линии плавные, контуры не слишком обобщенные и рождают ощущение естественности контура форм. Ввиду небольшого масштаба миниатюр детализации изображений почти нет. Она применяется лишь в редких случаях для указания на особенности одежд и утвари. Штриховка вводится редко и наблюдается только в рисунке куполов, по абрису арок и по форме скатов крыш.

Фигуры стройные, иногда удлинённые, с узкими ладонями и маленькими стопами, движения плавные. При всей условности поз прослеживается желание мастера показать их более достоверно и даже изящно, например в изображении скрещенных ног.

Обнаженные фигуры прорисованы также обобщенно, но с учетом особенностей форм и движений тела. У них обычно утолщены плечи, руки (ниже локтя), бедра и икры ног. Штриховкой обозначены живот и мышцы спины. Руки часто изображены со сжатыми пальцами (придерживающими одежды). Пальцы обозначены одним штрихом, реже они очерчены полностью.

Лики благообразные, прорисованы только пером. Глаза – штрих (иногда с уголком), нос – горизонтальная черточка или небольшой уголок. Волосы короткие, с локонами округлыми или спускающимися на спину, штрихами дана короткая челочка. Волосы и бороды либо коричневые, либо оставлены незакрашенными. Расцвечивание ликов сделано только в притенениях розовой или разбавленной красно-коричневой краской лишь на половине лица и по скуле, иногда в виде поддурянки. Нимбы часто очерчены пунктирной линией.

Одеяния не отличаются большим разнообразием и представляют вполне традиционные формы: гиматий и хитон; редко изображены светские одежды с оплечьями, длинные рубахи, короны, женские головные уборы. Вместе с тем мастер с большим умением изображает ткани, многочисленные складки, несколько превосходя условные приемы иконописного стиля.

Горки изображены очень динамично. Они устремлены вверх благодаря длинным «шеям», часто с узким завершением, напоминающим морду животного. В случаях, когда горок несколько, их силуэты часто перекрещиваются. Ближе к переднему краю горки становятся пологими, как бы несколько оплывшими. Позем показан или ровным, или в виде низких холмиков. Примечательно, что Христос всегда изображен на возвышении по отношению к другим персонажам.

В архитектурных формах второй мастер не стремится к большому разнообразию, зато ему удается показать ее более естественно в пространстве. Сооружения распределяются в глубину, как за счет загораживания одной формы другой, так и за счет постепенного уменьшения размеров.

Архитектурный фон представлен то обобщенно в виде города на дальнем плане, то показан как место непосредственного сюжетного действия. Городская стена при этом вынесена вперед или огибает постройки на флангах. Встречаются большие симметричные сооружения, служащие фоном для основной сцены, в том числе интерьерные (в арках), как у первого мастера. По рисунку здания довольно просты. Их прямые линии перемежаются зубчатыми стенами и треугольными фронтонами, создавая ритмичную канву, дополняемую чередованием узких арочных и круглых окошек. Слегка обозначен объем куполов и скатов крыш. Кровли домов обычно двускатные, фронтоны с острым верхом или зубчатые, храмы с широкими куполами. Иногда встречаются шпили и башенки, ворота с широкими, диагонально расходящимися досками.

Внутреннее помещение интерьера так же, как у первого мастера, обозначено лишь более темным тоном основного цвета здания. В антураже нет никаких лишних предметов, только те, что «участвуют» в действии: стол, трон или ложе. Орнаментики на архитектурных формах и предметах нет.

Животные показаны просто и выразительно, в разнообразных движениях. Деревья изображены раскидистыми, с пышной листвой, травы – с плавно изгибающимися стеблями.

Общая тональность композиций второго мастера светлая, чему способствуют прозрачность красок и обилие незакрашенных участков изображений: личное, обнаженные фигуры, поверхности

столов, белые ткани, часто волосы, а также светлые фоны. Мастер умело выстраивает тональные отношения чередованием светлых и темных изображений, размещением более темных на светлом фоне и наоборот. В целом расцвечивание локальное, притенения даны чуть более густым тоном основного цвета (горки, реже одежды).

Колорит светлый теплый, сближенный. Палитра складывается из разных вариаций зеленого цвета, охры и киновари: киноварь, розовая (разбавленная киноварь), охра разбавленная, охра, зеленая, зеленая разбавленная и зеленая разбеленная, сиренево-серая (оттенок чужеродный палитре, кажется это перерожденная голубая краска), оранжевая (редко), красно-коричневая или бордовая, бордовая разбавленная, коричневая темная, серая (сажа разбавленная). Здесь нет ярких контрастов, поскольку разбавленные краски спокойны по звучанию. Чаше встречаются следующие их сочетания: охра – коричневый, зеленый; охра–красный – серовато-голубой; оранжевый – зеленый – коричневый. Сочетание двух цветов внутри локального поля встречается только в изображениях хитона Христа (охры и бордового) и горок (охра – коричневый и зеленый; охра и киноварь).

Композиции второго мастера более разнообразны по сравнению с первым. Они включают от одного до десяти эпизодов. В миниатюрах с одной сценой мастер усложняет их за счет развития пространства в глубину, иногда замыкает горизонтально развернутую сцену переднего плана к дальнему в круг (л.174об., 285). Два эпизода он композиционно также организует по кругу (л. 278). Три эпизода располагает в двух ярусах, представляя их как сцены в интерьерах (л. 280). Пять эпизодов распределяет почти симметрично, используя стены зданий одновременно и для объединения, и для разделения сцен (л.185). В другом случае десять эпизодов он разместил между горок и зданий и замкнул композицию в круг (л. 247) (ил. 6). Главная сцена всегда выделена с помощью масштабных сокращений, когда сооружения и фигуры переднего плана изображены крупнее дальних (л.142, 247).

Композиции отличаются завершенностью, уравновешенностью. В миниатюрах с несколькими эпизодами ясно прочитывается вся последовательность событий. Фоны по отношению к фигурным



6. Притча о блудном сыне. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 247



7. Христос и Закхей. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 236об.

группам решены деликатно, они лишены нарочитости и помогают мастеру выделить персонажей.

Фигуры и фигурные группы отличаются достаточным разнообразием ракурсов и движений, что помогает показать и состояния персонажей, и отношения между ними. Так, образ Христа показан особенно возвышенным, торжественным, образ сеятеля наделен некоторым поэтичным сливанием с природой, простолюдины часто изображены в работе, иногда с юмором.

Время в композициях второго мастера Евангелия ощущается не как застывшее, вечное, неизменяемое, а, скорее, как историческое, текущее, преходящее. Это по большей части продиктовано повествовательным характером содержания миниатюр. Вместе с тем мастер использует такой прием, как изображение фигур или зданий по части. Такие персонажи кажутся «входящими» в композицию, а сооружения, показанные как бы срезанными рамкой (ил. 7), дают ощущение продолжения пространства за ее пределами (л. 236). Это позволяет мастеру представить миниатюру в некоем историческом контексте. Зритель при этом становится будто случайным свидетелем.

Манера второго мастера в целом достаточно яркая, узнаваемая. Его миниатюры неоднородны по исполнению, ввиду того что выполнялись в течение какого-то срока – в их последовательности можно выделить группы миниатюр, выполнявшихся единовременно. Так, первые миниатюры на л. 26, 31, 35, 39 чуть более тщательно проработаны и по рисунку, и по расцвечиванию. Затем следуют миниатюры л. 77, 82, 87 – несколько скованные по рисунку и не завершенные по расцвечиванию. Следующие – на л.129об., 134об., 142, 148об., 154об., 169об., 174об., 179об. – вполне завершены, но не

столь подробно проработаны, как первые, в силу измелченности рисунка. Миниатюры на л. 185, 190 отличаются тем, что они будто нарисованы царапающим пером. Некоторые миниатюры кажутся выполненными другой рукой, вместе с тем они ближе к манере второго мастера. Подобные различия возникают, как представляется, либо из-за незавершенности миниатюр, либо из-за отклонений в манере самого мастера.

По технике выполнения и особенностям приемов рисунка индивидуальная манера второго мастера находит многочисленные аналогии с миниатюрами московских рукописей 1560–1570-х годов – знаменитыми памятниками книжного искусства, основная часть которых иллюминирована так называемым Кремлевским мастером: Егоровский сборник (исключая Апокалипсис) (РГБ, ф. 98, №1844), Житие Николая Чудотворца (первые 70 листов) (РГБ, ф. 37, №15), Житие Зосимы и Савватия Соловецких (РГБ, ф. 98, № 352), миниатюры чрезвычайно близки этому мастеру своей лаконичностью и системностью рисунка, доведенной до некоторого автоматизма в повторяющихся деталях, большой фантазией в изображении архитектуры и предметов, разнообразием построения пространства, легкой пластичностью форм, продуманной стройностью композиций.

Второй мастер Евангелия использовал те же приемы в изображении фигур, ликов, кистей рук, он включает в свои композиции подобные парные персонажи, аналогично изображены одежды с разнообразными складками. По общему образному решению похожи женские фигуры (л. 241об.) (ил. 8), линейная проработка формы обнаженной фигуры. Много сходства находим в рисунке, включая пропорции и сочетание ее с пейзажем. Обра-



8. Христос и хананеянка. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 241об.



9. Христос беседует с апостолами. Миниатюра Евангелия (Лекционария) Луки Кипрского. Л. 280

щают на себя внимание отдельные детали в изображении гор, например с «пяточкой» и в виде головы зверя. Сходство прослеживается в изображении кроны деревьев с листьями, обозначенными отдельными округлыми штрихами. Аналогичны предметы утвари, троны, корабли.

Исходя из перечисленного сходства, от деталей изображений и общих приемов рисунка до принципов композиционного решения и системы расцвечивания, можно говорить о близости манер этих мастеров. Вторым мастером Евангелия явно следовал стилистике Кремлевского мастера. Вместе с тем его композиции по интерпретации содержания тяготеют к стилистике строгановских мастеров. Следует обратить внимание на редкие сюжеты, которые, как и отдельные клейма упомянутой иконы «Сошествие Святого Духа на апостолов», относятся к текстам, не имеющим изобразительных аналогов. И миниатюры Евангелия, и икона демонстрируют новые иконографические изводы, как, например, сцена «Мать сыновей Зеведеевых молит о них Иисуса Христа» (л. 280) (Мк.10, 35–40) (ил. 9).

В целом иллюстративный цикл греческой рукописи соединил в себе традиции искусства миниатюры, выработанные в грозненский период, и должен быть поставлен в один ряд с выдающимися образцами искусства русской книжной миниатюры второй половины XVI века. В нем нашла отражение также стилистика начала XVII столетия. С другой стороны, он демонстрирует духовное единение и плодотворную совместную работу выдающегося греческого каллиграфа Луки Кипрского и лучших художников Московии «строгановской школы».

## ЛИТЕРАТУРА

- Маиштафаров – Флоря 2001 – Маиштафаров А.В., Флоря Б.Н.* Арсений Элассонский. – Православная энциклопедия, т. 3. М., 2001, с. 442–446.
- Немировский 2008 – Немировский Е.Л.* История славянского кирилловского книгопечатания XV – начала XVII века. Кн. 3. Начало книгопечатания в Валахии. СПб., 2008.
- Рамазанова 2008 – Рамазанова Д.Н.* Греческая каллиграфия Балкан конца XVI – первой половины XVII в. («Школа» Луки Бозеу). – В кн.: Палеография и кодикология. 300 лет после Монфокона. Материалы международной научной конференции. Москва. 14–16 мая 2008 г. М., 2008, с.149–157.
- Рамазанова 2011 – Рамазанова Д.Н.* «Школа письма» Луки Бозеу: выявление, описание и изучение рукописей, принадлежащих одной писцовой школе (по рукописям РНБ и БАН). – В кн.: Современные проблемы археологии. Сборник статей по материалам конференции. БАН, СПб. 25–27 мая 2010 г. СПб., 2011, с.165–178.
- Фонкич 1977 – Фонкич Б.Л.* Греческо-русские культурные связи в XV–XVII вв. Греческие рукописи в России. М., 1977.
- Фонкич 1981 – Фонкич Б.Л.* Греческие писцы эпохи Возрождения. 3. – Византийский временник, том 42. М. 1981, с.124–128.
- Фонкич 2004 – Фонкич Б.Л.* Кипрский священник в Ярославле и в Москве. (Из истории кипрско-русских отношений в первой четверти XVII в.). – Россия и Христианский Восток. Вып. II–III. М., 2004, с. 238–247.
- Чугреева 2014 – Чугреева Н.Н.* Икона Никифора Савина «Сошествие Святого Духа на апостолов, с 12 клеймами» из собрания Музея имени Андрея Рублева. К вопросу об авторских иконографических программах мастера. – Труды ЦМиАР, т. X. Художник в Византии и Древней Руси. Проблема авторства. Сб. ст. [Ред.-сост. Л.М.Евсеева.] М., 2014, с. 249–259.
- Джурова 1996 – Джурова А.* «Славянский тип орнамента» в гръцките ръкописи от XVI–XVII век. – In: Българският XVI в. Сборник с доклади за българската обща и културна история през XVI в. София, 17–20.10.1994. София, 1996, с. 699–714.
- Beza 1934 – Beza M.* Lands of Many Religions. Palestine, Syria, Cyprus and Mount Sinai, London, 1934.
- Beza 1937 – Beza M.* Urme românești în Răsăritul ortodox. Ed. 2. București, 1937.
- Beza 1939 – Beza M.* Urme românești in Răsăritul orthodox. Ed. 3. București 1939.
- Byzance après Byzance. Greek Manuscript Production in Walachia 1976 – Byzance après Byzance. Greek Manuscript Production in Walachia.* – In: Abstracts of Papers. Second annual Byzantine studies conference, November 1976. University of Wisconsin. Madison, 1976.
- Byzance après Byzance. Luke the Cypriot 1988 – Byzance après Byzance. Luke the Cypriot, Metropolitan of Hungro-Wallachia.* – In: The Byzantine Legacy in Eastern Europe. Ed. by L.Clucas. New York, 1988, p.165–185.
- Canart 1981 – Canart P.* Les écritures livresques chypriotes du milieu du XIe siècle au milieu du XIIIe et le style palestinien-chypriote “epsilon”. – Scrittura e civiltà, 5, 1981, p.17–76.
- Clark 1937 – Clark K.W.* A Descriptive Catalogue of Greek New Testament Manuscripts in America. Chicago, 1937.
- Džurova 1996 – Džurova A.* L'Étincelle allumée à Chypre. – In: ΦΙΛΕΛΛΗΝ. Studies in Honour of Robert Browning. Ed. by C.N.Constantinides... Venice, 1996, p. 75–90.
- Džurova 2000 – Džurova A.* Le synthèse slavo-byzantine dans les manuscrits grecs dits de “grande luxe,” créés en Valachie et en Moldavie aux XVIe–XVIIe siècles. – In: The Greek Script in the 15th and 16th Centuries. Athens, 2000, p. 499–521.
- Gratziou 1982 – Gratziou O.* Die dekorierten Handschriften des Schreibers Matthaios von Myra (1596–1624). Athènes, 1982.
- Gregory 1909 – Gregory C.R.* Textkritik des Neuen Testaments. Vol. 458. Leipzig, 1909.
- Gront 1973 – Gront G.* Le Chypriote Lucas, évêque et métropolitain de Valachie (1583–1629). – Πρακτικά τοῦ πρώτου διεθνoῦς κυπρoλογικοῦ συνεδρίου, Λευκωσία 14–19 ἀπριλίου 1969. Λευκωσία, 1973, III/1.
- Heawood 1950 – Heawood E.* Watermarks, mainly of the 17th and 18th centuries. Hilversum, 1950.
- Hurmuzaki 1915 – Hurmuzaki E.* De Documente privitoare la istoria românilor adunate și publicate de Nicolae Iorga. Vol. XIV, partea 1 (1320–1715). Documente grecești privitoare la istoria românilor. București, 1915.
- Iorga 1933 – Iorga N.* La figuration des Évangélistes dans l'art roumain et l'école chypriote-valaque. – Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, 26, 1933, p.1–4.
- Mareș 1987 – Mareș A.* Filigranele hîrtei întrebuițate în țările române în secolul al XVI-lea. București, 1987.
- Mărturii românești peste hotare 2011 – Mărturii românești peste hotare. Creații românești și izvoare despre români în colecții din străinătate. Virgil Cândea.* – Biblioteca Bucureștilor, vol. 3. India – Olanda. București, 2011.
- Metzger 1972 – Metzger B.* Greek Lectionaries and a Critical Edition of the Greek New Testament. – In: Die alten Übersetzungen des Neuen Testaments, die Kirchenvaterzitate und Lektionare. Ed. by K.Aland. Berlin – New York, 1972, p. 479–497.
- Miner 1967 – Miner D.* More about Medieval Pouncing. – In: Homage to a Bookman. Essays on Manuscripts, Books, and Printing Written for Hans P.Kraus on his 60th Birthday. Ed. by H.Lehmann-Haupt. Berlin, 1967, p. 87–107, esp. 101–6.
- Papadopoulos-Kerameus 1897 – Papadopoulos-Kerameus A.* Hierosolymitikē vivliothēkē hētoi katalogos tōn en tais vivliothēkais tou hagiōtatou apostolikou te kai katholikou orthodoxou patriarchikou thronou tōn Hierosolymōn. – Palaistinēs apokeimenōn hellēnikōn kōdikōn. St. Petersburg, 1897 (reprint: Culture et civilisation, vol. 3, 199–200. Brussels, 1963, no. 4).
- Parpulov 2004 – Parpulov G.R.* A Catalogue of the Greek Manuscripts of the Walters Art Museum. – Journal of the Walters Art Museum, 62, 2004, p. 71–189, esp.132–140 (Walters Ms. W.535).
- Politis 1977/1 – Politis L.* Persistances byzantines dans l'écriture liturgique du XVIIe siècle. – In: La paléographie grecque et byzantine. Paris, 21–25 octobre 1974. Paris, 1977, p. 371–381.
- Politis 1977/2 – Politis L.* Un copiste éminent du XVIIe siècle. Matthieu, métropolitain de Myra. – In: Studia Codicologica. Herausgegeben von K.Treu. Berlin, 1977, p. 375–394.
- Politis 1979 – Politis L.* Un centre de calligraphie dans les principautés danubiennes au XVIIe siècle. Lucas Buzau et son cercle. – In: Dekaton Diethnes Synedrion Bibliophilōn, Athena 30 Septembrioy – 6 Oktōbrioy 1977 (=Tenth International Congress of Bibliophiles, Athens 30 September – 6 October 1977 / Dixième Congrès international des bibliophiles, Athènes, 30 Septembre – 6 Octobre 1977). Ed. by F.R.Walton. Athens, 1979, p.1–11.
- Popova 1975 – Popova O.* Les miniatures russes du XIe au XVe siècle. Léningrad, 1975.
- Russo 1939 – Russo D.* Studii istorice greco-române. Vol.I. București, 1939.
- Sakellariadou-Politi 1979 – Sakellariadou-Politi M.* Μαρτιανὸς τλήμων καὶ ἀμαθὴς γραφεὺς τῆς μονῆς Δουσίκου. – In: Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Λίνο Πολίτη. Θεσσαλονίκη, 1979, p. 39–52.
- Vikan 1973 – Vikan G.* Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann, Princeton 1973.
- Vikan 1991 – Vikan G.* Walters Lectionary W.535 (A.D. 1594) and the Revival of Deluxe Greek Manuscript Production after the Fall of Constantinople. – In: The Byzantine Tradition after the Fall of Constantinople. Edited by J.J. iannis. Charlottesville, 1991, p.181–268.
- Zoumbouli 1995 – Zoumbouli M.D.* Luc de Buzău et les centres de copie de manuscrits grecs en Moldo-Valachie (XVIe–XVIIe siècles). Athènes, 1995.





