



А. Г. Мельник

ГЕНЕАЛОГИЯ ИКОНОГРАФИЧЕСКОГО ТИПА
«БОГОМАТЕРЬ УМИЛЕНИЕ ПОДКУБЕНСКАЯ»

Настоящая работа посвящена генеалогии иконографического типа¹ «Богоматерь Умиление Подкубенская», который с данных позиций пока еще не рассматривался.

Со времен Н. П. Кондакова считается, что иконы, обладающие указанной иконографией, весьма редки. Это утверждение справедливо лишь отчасти. В настоящее время известно восемь икон указанного типа XIV—XVI в. и одна прорись с неизвестной подобной иконы (см. ниже).

По наиболее крупным музейным собраниям России уже проведено выявление икон «Богоматери Подкубенской». Вряд ли число ее ранних списков в будущем существенно увеличится. Поэтому можно уже теперь высказать основные соображения по названной теме.

Старейшим широко известным памятником данного типа является не раз публиковавшаяся икона первой половины XIV в., хранящаяся ныне в Вологодском музее² (фото 1). Она происходит из Воскресенской церкви села Подкубенского, находящегося на берегу Кубенского озера в 30 км от Вологды. обстоятельную статью этому произведению посвятил Г. И. Вздорнов³.

На данной иконе представлено поясное изображение Богоматери. Ее голова склонена к Младенцу Христу, которого она держит у левого плеча. Христос сильно запрокинул голову, касаясь щекой лица Марии. Обими ручками он цепляется за край ее мафория. Богоматерь правой рукой поддерживает Младенца снизу, а левой слегка придерживает его за спину. Правая ножка Младенца подвернута, ее босая ступня видна среди складок гиматия.

Одежды Богоматери и Младенца вполне традиционны, некоторым своеобразием отличается лишь светлая рубашка Христа с многочисленными свободно разбросанными мелкими ромбиками, точками и т. п.

Трудно поверить, что автор данной иконы — в общем-то, провинциальный мастер — сам создал ее иконографию. Скорее всего он повторил какой-то предшествовавший, возможно, византийский — образец.

Нижеизложенные наблюдения в какой-то мере подтверждают данное предположение. Поэтому само определение рассматриваемого варианта иконографии как «Подкубенская» следует

¹ Обоснование этого метода впервые дано И. А. Кочетковым. См.: Кочетков И. А. Опыт генеалогического изучения икон // Литература и искусство в системе культуры. М., 1988. С. 281—287.

² Вологодский областной краеведческий музей. Инв. № 7848/6465Д.

³ Вздорнов Г. И. «Богоматерь Умиление Подкубенская» // Памятники культуры. Новые открытия. 1977. М., 1977. С. 192—201.

считать условным, так как упомянутая вологодская икона не выступает в роли архетипа всех последующих подобных образов, а просто является старейшим из них.

Еще Г. И. Вздорнов подметил одно отличие этой древней «Подкубенской» от ряда подобных по иконографии более поздних произведений XV—XVI в. Оно заключается в том, что на них Младенец правой рукой не цепляется за край мафория Богоматери, как на вологодской иконе, а прижимается к нему ладонью⁴. Тот же жест можно истолковать и по-иному — как то, что Младенец тянется ручкой к лицу Богоматери.

Но этим отличие всех известных «Подкубенских» от той же вологодской иконы не исчерпывается. В частности, на последней Богоматерь левой рукой слегка придерживает Младенца за спину, а на них она поддерживает его той же рукой снизу.

Как уже отмечалось, на древней «Подкубенской» иконе ясно выражена промежуточная фаза движения Христа — сидящего, на что указывает его подвернутая под себя правая ножка, и в то же время встающего на колени Матери, о чем свидетельствует слабо сохранившийся спрямленный контур его левой ноги⁵. Поэтому-то Младенец и цепляется обеими ручками за край мафория Марии. На иконах, созданных позднее, поза Младенца более статична, он уже просто сидит на руках Богоматери, а его правая рука, не нуждающаяся теперь в опоре, свободно тянется к лицу Матери. Следовательно, изменение положения левой руки Богоматери обусловило изменение и позы Младенца, и жеста его правой руки.

Кроме того, на Христе древней иконы отсутствует пояс, в то время как на всех более поздних «Подкубенских» соответствующий элемент имеется.

Ныне известны следующие иконы XV—XVI в. типа «Подкубенской»: «Умиление» (XV в.) из суздальского Покровского монастыря⁶ (фото 2), «Умиление» (XV в.) из Троице-Сергиева монастыря⁷ (фото 3), «Умиление» (XV в.) в собрании итальянского банка Амброзиано Венето⁸ (фото 4), «Умиление» (конец XV — начало XVI в.), принадлежащее музею «Ростовский кремль»⁹ (фото 5), «Умиление» (XVI в.) из бывшего собрания И. Г. Остроухова (ныне ГТГ)¹⁰ (фото 6), «Умиление» (XVI в.) из суздальского Спасо-Евфимиева монастыря (ныне в ГРМ)¹¹ (фото 7), «Умиление» (XVI в.) в собрании Третьяковской галереи¹² (фото 8). К той же группе относится и неизвестная икона, прорись с которой опубликовал Н. П. Кондаков¹³ (рис. 1).

Иконографическое родство всех этих памятников совершенно очевидно. Оно проявляется не только в близости указанных выше черт, но и в разительном сходстве многих складок одежд. Такова,

⁴ Там же. С. 196.

⁵ Там же.

⁶ См. воспроизведения: Розанова Н. В. Ростово-Суздальская живопись XII—XVI веков. М., 1970. Ил. 54; Нарциссов В. В. Воздух, шитый княгиней Еленой Верейской // Древнерусское искусство. Исследования и атрибуции. СПб., 1997. С. 230—231.

⁷ См. воспроизведение: Николаева Т. В. Древнерусская живопись Загорского музея. М., 1977. Ил. 108.

⁸ См. воспроизведение: Смирнова Э. С. Русские иконы XIII—XVI вв. в собрании банка Амброзиано Венето // Памятники культуры. Новые открытия. 1996. М., 1998. С. 270.

⁹ См. воспроизведение: Мельник А. Г. Неизвестный шедевр круга Дионисия // Кириллов. Краеведческий альманах. Вологда, 1998. Вып. III. С. 187.

¹⁰ См. воспроизведение: Кондаков Н. П. Русская икона. Альбом. Т. II. Ч. 2. Прага, 1929. Табл. 69; Алпатов М. В. Древнерусская живопись. М., 1984. Ил. 20.

¹¹ Государственный Русский музей. Инв. № ДРЖ-221. См. воспроизведение в: Кондаков Н. П. Русская икона. Табл. 71. Искренне благодарю Н. В. Пивоварову за сообщение мне дополнительных сведений о данной иконе.

¹² Антонова В. И., Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи ГТГ. М., 1963. Т. 1. № 104.

¹³ См. воспроизведение в: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 174.

например, округлая, выступающая вверх складка гиматия Младенца, расположенная под его поясом. И при всем том художественные манеры авторов каждой из перечисленных икон XV—XVI в. весьма различны.

Следовательно, данные произведения иконографически восходят к какому-то общему протографу. Этим протографом не могла быть рассмотренная выше древняя икона «Богоматери Подкубенской». Иначе пришлось бы предположить невозможное — что разные художники в разное время совершенно одинаково перерабатывали ее иконографию. Более того, почти невероятно, чтобы икона, не являющаяся чудотворной или широко почитаемой, находящаяся в церкви далекого вологодского села, стала образцом для множества списков. Вряд ли этим протографом была одна из вышеуказанных икон XV в., так как неизвестно никаких фактов об их особом почитании. Более того, ни одна из них не исследована монографически¹⁴, и нет ясности, какая из них написана раньше других. Как будто можно предположить, что архетип, то есть образ, предшествовавший «Подкубенской» первой половины XIV в., обладал всеми особенностями иконографии упомянутых икон XV—XVI в., а они просто следовали ему. Но от этого предположения, по-видимому, следует отказаться, так как пришлось бы допустить маловероятное — что мастер «Подкубенской» первой половины XIV в. пошел на явное усложнение ее иконографии по сравнению с архетипом. Ведь обычно на русской почве происходило не усложнение, а упрощение иконографии. Если в рассматриваемом случае было так, то протографом всех перечисленных икон XV—XVI в. являлась неизвестная, очевидно, почитаемая икона какого-то крупного духовного центра.

Когда же возник этот протограф? Надо полагать, уже после создания иконы «Богоматери Подкубенской» первой половины XIV в.

Очевидно, где-то в центре страны издавна существовал другой, гораздо более доступный и почитаемый, подобный по иконографии древний памятник, возможно, привезенный из Византии. Именно с него и была скопирована в первой половине XIV в. икона из церкви села Подкубенского. Надо полагать, иконография архетипического образа подверглась переработке либо во второй половине XIV в., либо в XV в. как в отношении упомянутых рук Марии и Христа, так и изображения их одежд. Данная переработка, по-видимому, была вызвана либо сильной порчей древней иконы, либо ее утратой, о чем свидетельствует отсутствие ее более поздних списков.

Указанные выше иконы «Богоматери Подкубенской» созданы и московскими, и новгородскими, и среднерусскими мастерами. Следовательно, данная иконография была известна почти на всей территории средневековой России, и художники XV—XVI в. с доступной для них точностью воспроизводили эту иконографию. Причем они старались повторять не только крупные, средние, но и мельчайшие элементы иконографической формы. Таким образом, на протяжении XV—XVI в. иконография «Подкубенской» оставалась стабильной. И при всем том полного совпадения в рисунке у названных икон XV—XVI в. не наблюдается. Небольшие изменения в иконографии все-таки возникали, но и они, что характерно, часто закреплялись в последующих воспроизведениях. Например, в упомянутой иконе музея «Ростовский кремль» (фото 5) на левой ручке Младенца указательный пальчик выставлен вперед, чего в более ранних известных иконах не было. И этот выставленный пальчик повторяется в иконе из бывшего собрания Остроухова (фото 6) и, в менее отчетливой форме, — в иконе XVI в. из собрания ГТГ (фото 8). Однако сказать уверенно, что последние две иконы непосредственно восходят к

¹⁴ Из всех икон «Богоматери Подкубенской» монографически изучены, к сожалению, только две: древнейшая вологодская (см. сноску 3) и принадлежащая музею «Ростовский кремль» (см. сноску 9).



упомянутой ростовской, нельзя, так как другими мелкими элементами эти иконы близки иным спискам «Подкубенской».

К сожалению, пока невозможно установить надежные преемственные связи между отдельными списками «Подкубенской» XV—XVI в. Хотя не исключено, что не все они непосредственно скопированы с упомянутого протографа, а повторяют какие-то промежуточные списки с него.

Как видим, художники действительно старались копировать каждый существенный элемент иконографической формы¹⁵, но делали это часто на глазок и в той особой манере, которая была им присуща.

Проведенные наблюдения позволяют построить генеалогическую схему, наглядно отражающую эволюцию данного иконографического типа (рис. 2).

В заключение следует подчеркнуть, что метод генеалогического изучения иконографии позволил выяснить такие важные аспекты истории икон «Богоматери Подкубенской», которые невозможно было бы установить, опираясь на иные методы анализа древнерусской живописи.

¹⁵ О копировании в ту эпоху см.: Кочетков И. А. Копия и образец в иконописании XV—XVI веков // Проблема копирования в европейском искусстве. М., 1988. С. 68—77.





Фото 1. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
первая половина XIV в. Вологодский областной
краеведческий музей.



Фото 2. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
XV в. Владимиро-Суздальский музей-
заповедник.

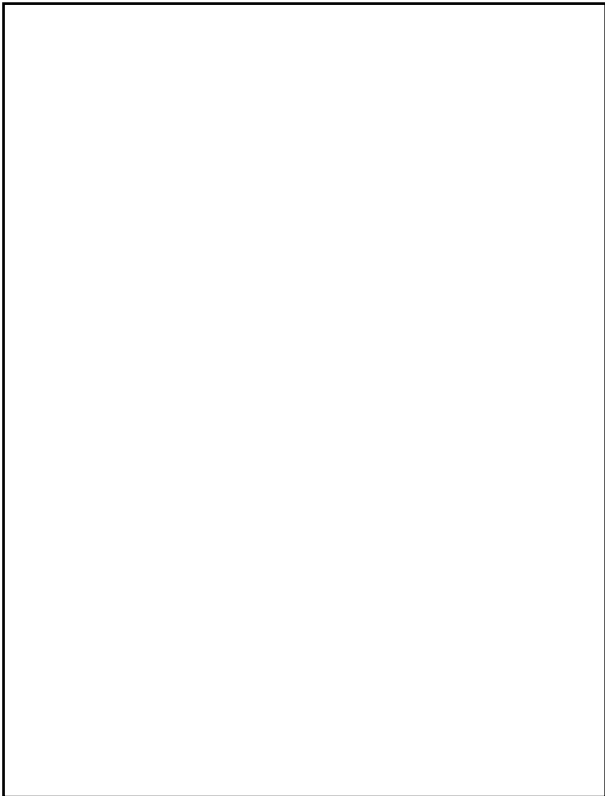


Фото 5. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
конец XV — начало XVI в. Гос. музей-
заповедник «Ростовский кремль».

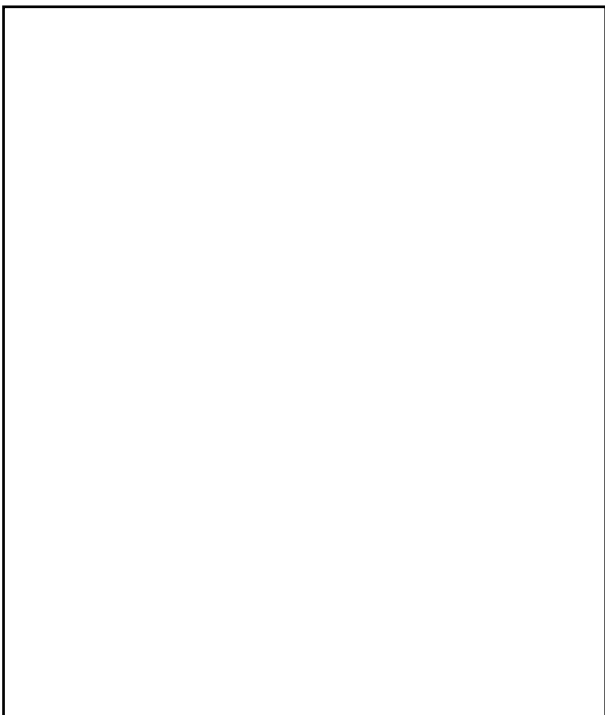


Фото 6. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
XVI в. Гос. Третьяковская галерея.

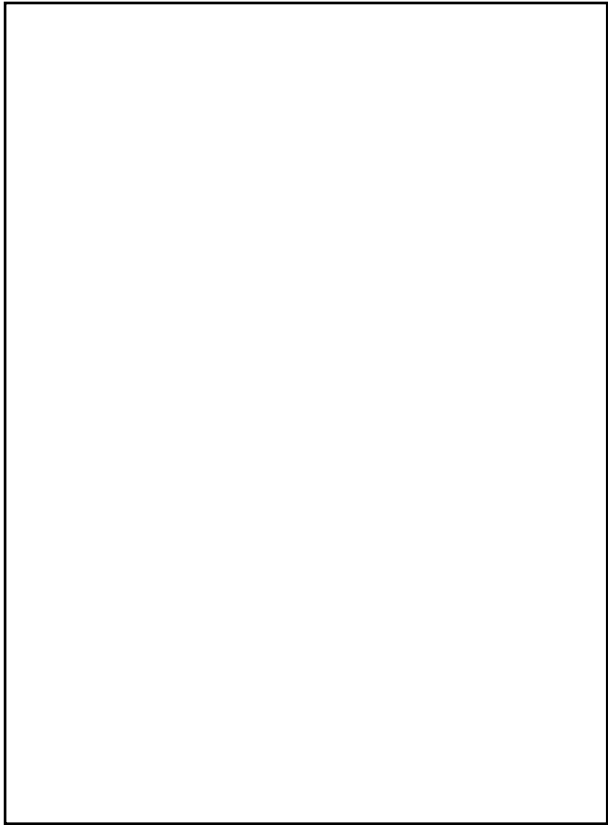


Фото 7. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
XVI в. Гос. Русский музей.

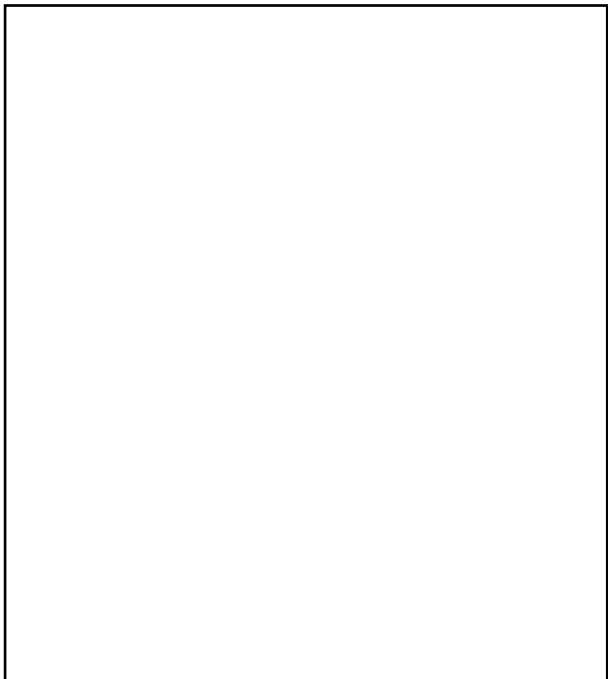


Фото 8. «Богоматерь Умиление Подкубенская»,
XVI в. Гос. Третьяковская галерея.

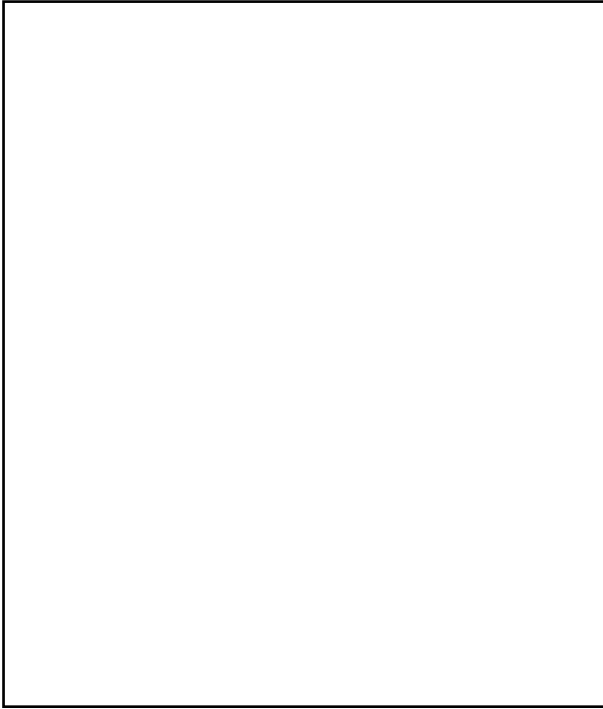


Рис1. Прорись с иконы XVI в. «Богоматерь Умиление Подкубенская» из кн.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Связи греческой и русской иконописи с итальянской живописью раннего Возрождения. СПб., 1911. С. 174.

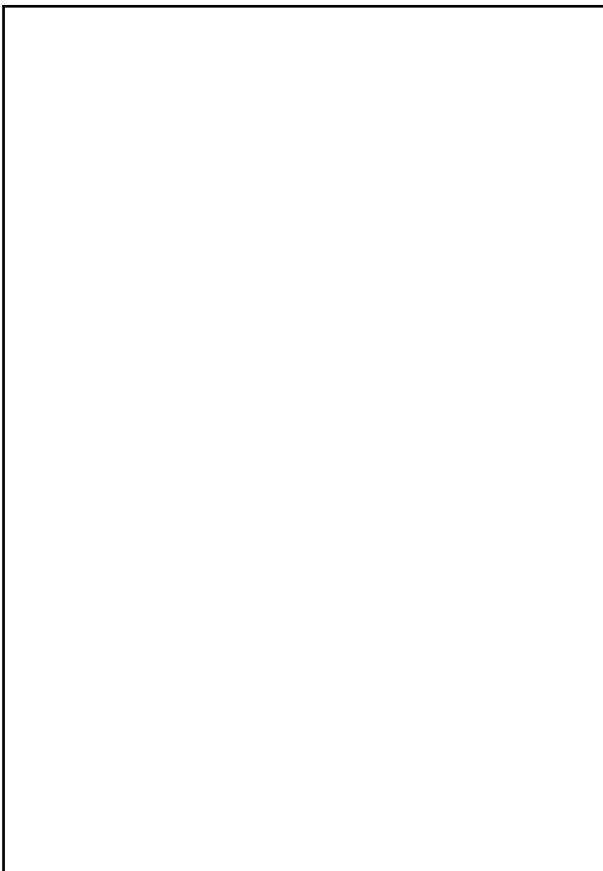


Рис. 2. Генеалогическая схема списков иконы «Богоматерь Умиление Подкубенская». А — неизвестный архетип; Б — «Богоматерь Умиление Подкубенская» пер. пол. XIV в. (фото 1); В — неизвестный переработанный вариант «Умиления» типа «Подкубенской» — протограф всех последующих известных икон с данной иконографией; Г — «Умиление» XV в. из суздальского Покровского монастыря (фото 2); Д — «Умиление» XV в. из Троице-Сергиева монастыря (фото 3); Е — «Умиление» XV в. из собр. банка Амброзиано Венето (фото 4); Ж — «Умиление» кон. XV — нач. XVI в. из собр. музея «Ростовский кремль» (фото 5); З — «Умиление» XVI в. из собрания Гос. Третьяковской галереи (фото 8); И — «Умиление» XVI в. из собр. Остроухова, ныне Гос. Третьяковской галереи (фото 6); К — «Умиление» XVI в. из суздальского Спасо-Евфимиева монастыря, ныне в Гос. Русском музее (фото 7); Л — неизвестное «Умиление» XVI в., прорись с которого опубликована Н. П. Кондаковым (фото 9).

ИЛЛЮМИНИРОВАННАЯ ДРЕВНЕРУССКАЯ КНИГА XI—XIII в.

Социально-культурные предпосылки распространения кириллической книги в киевской Руси являются следствием интенсивного процесса христианизации Восточной Европы: появился читатель, стремящийся к расширению знания путем обращения к произведениям прежде всего византийской литературы в славянском переводе. Исходя из этой реальной потребности, многочисленные книгописные мастерские теперь заняты изготовлением рукописей, которые наиболее необходимы. Работавшие над их выполнением каллиграфы и иллюминаторы порой обнаруживают незаурядные способности в усвоении норм художественного оформления, существовавших на Балканах. Речь идет не о редких случаях копирования декора проникавших на Русь роскошных образцов, а о становлении и развитии книгописания в самом широком смысле этого слова. Искусство каллиграфии ведь неотделимо от роли художника, поскольку именно совместными усилиями они создают единую книгу. Нередко функции иллюминатора выполняет сам писец: в одних случаях по необходимости, в других — с уверенностью в том, что принадлежащие ему украшения качественно равнозначны совершенству письма.

Если тематический отбор вызван практическими потребностями и осознанием роли книги как источника информации, то художественный облик рукописи зависит от содержания и назначения. В значительной мере он уже предопределен традициями оформления кодексов конкретного характера. Именно поэтому структура литургической и предназначенной для внебогослужебного чтения книги выявлена не всегда одинаковыми приемами, хотя рукописи могут оказаться продукцией одного и того же скриптория и, следовательно, принадлежать к единой группе памятников славянского письма.

Процесс изготовления рукописи предполагает деятельность индивидуального писца-иллюминатора либо книгописной мастерской, объединяющей каллиграфов и художников, занятых регулярной работой по созданию рукописей. Поскольку переписывание книг, богослужебных и учительных, рассматривали как ответственное и богоугодное дело, к этому занятию наравне с профессиональными писцами были причастны и иные лица, прежде всего представители клира. Систематизировать их продукцию в пределах XI—XIII в. весьма затруднительно, несмотря на существование сводного каталога славяно-русских рукописей¹. Последние учтены как единицы хранения, со всеми их опознавательными признаками, включая содержание, объем, размеры, тип письма и наличие декора, но без фиксирования типа разлиновки. Поэтому локализация оказывается большей частью условной. Соответственно невозможно установить, какая именно часть писцов работала в скрипториях, а какая занималась переписыванием книг самостоятельно, в зависимости от заказа и собственных нужд. Ценные наблюдения в этом плане введены в научный оборот только совсем недавно².

Теоретически категория вольных переписчиков должна была оказаться более многочисленной, отчасти включающей в свой состав и каллиграфов, опыт практической работы которых приобретен в хорошо организованной книгописной мастерской. Среди них встречаются такие блестящие мастера, как диакон Григорий, прибывший в Новгород из Киева и там вместе со своими помощниками осуществивший выполнение Остромирова евангелия в 1056—1057 г. Этот пример в то же время говорит, что понятие продукции скриптория в древнерусских условиях оказывается шире перечня кодексов, вышедших непосредственно из книгописной мастерской.

¹ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984.

² Столярова Л. В. Древнерусские надписи XI—XIV веков на пергаменных кодексах. М., 1998.



Систематизировать итоги деятельности русских каллиграфов и иллюминаторов XI—XIII в. затруднительно по той причине, что выполненные ими рукописи во многих случаях не воспроизведены даже в образцах. Поэтому они нередко ускользают от внимания исследователя книжного искусства, при желании последнего представить не только редко встречающиеся миниатюры и изолированно взятые орнаменты и инициалы, но и художественный облик самой книги³. Фактически иллюминированная книга известна только в своих отдельных проявлениях, и общее представление о ней обогащается по мере изучения отдельных памятников. Сознание неполноты материала побуждает при решении некоторых вопросов воздерживаться от категорических утверждений, но в то же время не препятствует, однако, осмыслению славяно-русской иллюминированной книги в общеславянском контексте⁴.

Обращаясь к выяснению значения иллюминированной книги в духовной культуре русского общества XI—XII в., следует хотя бы отчасти представить запросы и эстетические вкусы его отдельных социальных слоев. Так, «Поучения огласительные» Кирилла Иерусалимского и Кормчая явно переписаны при епископской резиденции. Но можно ли с той же степенью вероятности установить происхождение многочисленных списков Евангелия апракоса или Псалтири? Эти весьма необходимые книги были нужны везде, и локализовать поэтому можно лишь немногие кодексы, в первую очередь те из них, которые выделяются из общей массы своим оформлением, соответствующим определенной художественной традиции. Таким образом, классификацию иллюминированных рукописей имеет смысл начать с продукции не индивидуальных писцов, а правильно организованных скрипториев.

В Византии и в странах Западной Европы переписывание и оформление книг в эпоху средневековья осуществлялось преимущественно при дворе правителя и в монастырях. Признаки, на основании которых возможно выделение византийских рукописей, выполненных в определенной мастерской, сформулированы Ж. Иригуэном⁵. Тогда же Л. Политис установил, что, например, в палеологовский период члены императорской семьи в основном заказывали книги в константинопольском монастыре Одиго⁶. На Западе в эпоху каролингов в придворном скриптории были изготовлены роскошно оформленные кодексы группы Ады и группы Коронационного евангелия⁷. Однако значительная часть иллюминированной книжной продукции каролингского и оттоновского периодов преимущественно выходит из книгописных мастерских многочисленных местных центров⁸. В некоторых случаях отчетливо прослеживается их становление⁹. Не таким ли путем развивалось и книжное искусство в Киевской Руси?

По широко известному сообщению русской летописи под 1073 г. киевский князь Ярослав Мудрый «собра писце многы и прекладате от грек на славянское письмо. И списаша книги многы, имиже поучащесе вернии людье наслаждаются ученья божественного... и многы списавь положи в

³ Ср.: Свирин А. Н. Искусство книги Древней Руси. XI—XVII вв. М., 1964.; Запаско Я. П. Орнаментальные оформления украинської рукописної книги. Київ, 1960.; Он же. Українська рукописна книга. Львів, 1995.

⁴ Подробнее см.: Пуцко В. Г. Славянская письменность и развитие книжного искусства домонгольской Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 65—73; Он же. Славянская иллюминированная книга X—XI веков // *Byzantinoslavica*. Praha, 1985. Т. XLVI. С. 140—152.

⁵ Irigoin J. Pour une etude des centres de copie byzantins // *Scriptorium*. Bruxelles, 1958. Т. XII. P. 211—227.

⁶ Politis L. Eine Schreiberschule im Kloster των ὀδηγῶν // *Byzantinische Zeitschrift*. München, 1958. Bd. 51. S. 15—40, 261—287.

⁷ Koehler W. Die karolingischen Miniaturen. Berlin, 1958. Bd. II. Die Hofschule Karls des Grossen; Berlin, 1960. Bd. III, 1. Die Gruppe der Wiener Krönungs-Evangeliare.

⁸ Примеры см.: Braunfels W. Die Welt der Karolinger und ihre Kunst. München, 1968; Valentine L. N. Ornament in Medieval Manuscripts. London, 1965; Skubiszewski P. Malarstwo europejskie w średniowieczu. Warszawa, 1973. Т. I. Malarstwo karolińskie i przedromańskie.

⁹ Filitz H. Der Beginn der Buchmalerei in Einsiedeln // *Kunsthistorische Forschungen* O. Pächт zu seinen 70. Geburtstag. Wien, 1972. S. 55—61.



церкви Святой Софии юже созда сам». Деятельность мастерской под патронатом князя явно проходила при его дворе, а не при митрополичьем храме: иначе вряд ли стоило бы подчеркивать щедрость княжеского дара Софийскому собору. На сегодняшний день мы не только располагаем образцами продукции этого киевского скриптория, но и можем говорить о двух этапах его развития на протяжении XI в. Ранний, современный Ярославу Мудрому (1019—1054), характеризуется выполнением рукописей, иллюминация которых целиком находится в русле греко-восточной художественной традиции, унаследованной от болгар. Наиболее ярким ее образцом служит кирилловская часть Реймского евангелия, по преданию, возникшему, впрочем, лишь в XIX в., принадлежавшего дочери Ярослава Мудрого (Анне, ставшей женой французского короля Генриха I¹⁰. С этой рукописью по стилю оформления объединяются в единую группу также иллюминированные кодексы как Пандекты Антиоха (ГИМ. Воскр. 30), Чудовская Псалтирь (ГИМ. Чуд. 7) и Туровское евангелие (ЦБАН Литвы. Ф. 19-1)¹¹. Все эти памятники книгописания выдают руку писцов одного круга, а Туровское евангелие, кроме того, является связующим звеном между Реймским евангелием (до 1074 г.) и Остромировым евангелием (1056—1057 г.).

После смерти Ярослава Мудрого, при его сыне Изяславе, в киевском княжеском скриптории усиленно культивируется в оформлении литургических рукописей эмальерный стиль, и это служит определяющим отличием второго этапа деятельности упомянутой мастерской¹². Под воздействием константинопольских образцов, изумлявших сверкающим золотом и нежнейшими переливами светлых и чистых тонов орнаментики, киевские иллюминаторы радикально перерабатывают старые балканские модели. Остромирово евангелие наглядно отражает этот творческий процесс, особенно подробно документированный типологией инициалов, сохраняющих своего рода компромиссный характер¹³. Восприятие византийских оригиналов зависело от художественной ориентации художника, что столь отчетливо продемонстрировали киевский и регенсбургский миниатюристы на страницах русской части Трирской псалтири¹⁴. Изборник Святослава 1073 г. выдается более зрелыми формами иллюминации эмальерного стиля, хотя реминисценции старых моделей все-таки оказываются в общей типологии декора¹⁵. Мстиславово евангелие, выполненное около 1100 г., в художественном отношении представляет довольно рафинированный кодекс, который можно рассматривать как показатель окончательно оформившихся особенностей декора роскошной книги, вышедшей из стен княжеского скриптория в Киеве¹⁶. Однако, к сожалению, мы ничего не знаем о том, как протекала деятельность этой мастерской в позднейшее время.

¹⁰ Leger L. L'Évangélaire slavon de Reims; Prague, 1899; Пуцко В. Иллюминация Реймского евангелия / кирилловская часть // Byzantinoslavica. Praha, 1995. Т. LVI. С. 579—592.

¹¹ Пуцко В. Пандекты Антиоха Черноризца: Художественное оформление кириллической рукописи XI века // Cyrillomethodianum. Thessalonique, 1987. Т. XI. С. 45—87; Он же. Чудовская псалтирь: Художественное оформление // Filologia e letteratura nei paesi slavi. Studi in onore di S. Graciotti. Roma, 1990. С. 71—90; Он же. Люмінацыя Тураўскага евангелля XI стагоддзя // Беларускі гістарычны агляд. Менск, 1998. Т. 5. Сш. 1(8). С. 88—102.

¹² Пуцко В. Эмальерный стиль в художественном оформлении киевских рукописей XI в. // Книжные центры Древней Руси. XI—XVI в.: Разные аспекты исследования. Спб., 1991. С. 29—45.

¹³ Пуцко В. Этюды об Остромировом евангелии. 1: Византийские и западные элементы иконографии миниатюр // Преслав. Варна, 1983. Сб. 3. С. 27—68; Он же. Этюды об Остромировом евангелии: Инициалы // Études balkaniques. Sofia, 1981. № 4. С. 70—91.

¹⁴ Пуцко В. Тема коронавания в миниатюре Трирской псалтири // Българско средновековие. София, 1980. С. 300—307.

¹⁵ Изборник Святослава 1073 года. Факсимильное издание. М., 1983. О путях переработки старых моделей см.: Пуцко В. Об источниках миниатюр Изборника Святослава 1073 г. // Études balkaniques. Sofia, 1980. №1. С. 101—119; Он же. Знаки зодиака на полях Изборника 1073 года // Palaeobulgaria. Sofia, 1984. Т. VIII. № 2. С. 65—77.

¹⁶ Апракос Мстислава Великого. М., 1983. Об оформлении рукописи см.: Симони П. К. Мстиславово евангелие начала XII в. в археологическом и палеографическом отношении. СПб., 1904; 1910.



Перечень некоторых иллюминированных книг, созданных на протяжении примерно полутора столетий, позволяет судить о том, какого содержания выходили кодексы из киевского княжеского скриптория и каков был их художественный облик. За этот период проходило формирование квалифицированных кадров художников-иллюминаторов и развитие эстетических вкусов заказчиков. Соприкосновение с высокой духовной культурой Византии потенциально несло важные последствия для судьбы русского книжного искусства. Но трактовать последнее лишь в качестве провинциальной рецензии византийского столичного книгописания не приходится по той причине, что уже были заложены свои основы, и принесенные извне новшества оседали на них тонким полупрозрачным слоем. Реакция на чужие высокие образцы оказалась сдержанной, и поэтому не приводила к механическим заимствованиям в угоду моде. Заказчики из княжеской среды стремились получить красивую, практически удобную, изящно оформленную книгу и, по-видимому, крайне редко — книгу-раритет. На первом плане явно стояло решение функциональных задач. Поэтому изготовление роскошных кодексов никогда не приобретало массового характера.

Княжеский скрипторий в XI в. не был единственным в Киеве. Книгописание осуществлялось также при митрополичьей кафедре и в различных монастырях. К продукции митрополичьего скриптория с некоторой долей условности могут быть отнесены переписанные в последней четверти XI в. «Поучения огласительные» Кирилла Иерусалимского (ГИМ. Син. 478), отличающиеся стильными почерками и имеющие заглавную заставку в виде орнаментированной арки¹⁷. Труднее связать что-то из сохранившихся рукописей с книгописной мастерской Печерского монастыря. Но нам известно о том, что там «строением» книг занимался игумен Никон, а на рубеже XI—XII в. трудился и летописец Нестор. В Выдубицком монастыре св. Михаила редактировал летописный свод игумен Сильвестр, впоследствии ставший переяславским епископом.

Некоторое представление о продукции древнерусского монастырского скриптория рубежа XI—XII в. дают представление семь новгородских рукописей¹⁸. В их число входят изданные И. В. Ягичем датированные служебные минеи 1095—1097 г.¹⁹ Оформление этих книг достаточно скромное (заставки в виде плетеного жгута, инициалы с элементами старовизантийского стиля и контурные), и в первую очередь подчинено задаче функционального выделения текстов. Здесь нет явных следов работы профессионального художника-иллюминатора, и поэтому реально не следует предполагать существование в Лазаревом монастыре в Новгороде правильно организованной книгописной мастерской, подобной княжеской в Киеве. Монастырские писцы могли изготавливать списки литургических книг не только для обихода своей обители, но и для приходских храмов, а в ряде случаев и для состоятельных частных лиц. Книги Лазарева монастыря позволяют судить о том, в какой мере отличались единством графического оформления рукописи писцов одного скриптория. Чем проще и безыскуснее декор и менее строго соблюдены основные каллиграфические приемы, тем труднее сгруппировать внешне похожие книги, особенно при отсутствии иных признаков, указывающих на локальные черты (тип разлиновки, сигнатуры). В качестве показательного примера можно привести широко известное Архангельское евангелие, датированное 1092 г. (РГБ. М. 1666)²⁰. Вопрос об его

¹⁷ Пуцко В. Огласительные слова Кирилла Иерусалимского (Москва, ГИМ. Син. 478) (памятник книжного искусства XI в. // Старобългарска литература. София, 1985. Кн. 18. С. 120—138.

¹⁸ Янин В. Л. Новгородский скрипторий рубежа XI—XII вв. Лазарев монастырь // Археографический ежегодник за 1981 г. М., 1982 г. С. 52—63; Столярова Л. В. Древнерусские надписи XI—XIV веков на пергаменных кодексах. С. 193—221.

¹⁹ Ягич И. В. Служебные Минеи за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 годов. СПб., 1886.

²⁰ Архангельское евангелие 1092 г. Издание Румянцевского музея. М., 1912; Архангельское евангелие 1092 года: исследование, древнерусский текст, словоуказатели. М., 1997; Пуцко В. Г. Художественное оформление Архангельского евангелия 1092 г. // Архангельскому евангелию 1092 года 900 лет. М., 1995. С. 55—60.



соотношении с продукцией скриптория Лазарева монастыря отнюдь не решается однозначно, но это вовсе не значит, что речь идет о локализации именно Новгородом. Оформление этой рукописи нельзя назвать роскошным, хотя оно в качественном отношении выше упомянутых служебных миней.

Проблема локализации древнерусских иллюминированных рукописей при ее объективном решении могла бы значительно способствовать выделению продукции определенных скрипториев. Пока в отношении памятников письма XI—XII в. исследователи преимущественно оказывались перед дилеммой: Киев или Новгород — основной культурный центр, где только и могли быть выполнены наиболее значительные в художественном отношении кодексы. В Новгороде существовали наиболее благоприятные условия для сохранения книг, часть которых, вероятно, была переписана заезжими каллиграфами либо завезена сюда из различных русских земель. Поэтому можно говорить прежде всего об их бытовании в Новгороде. Едва ли можно категорически утверждать, что среди уцелевших книг XI—III в., и тем более их фрагментов, нет образцов книгописного искусства черниговских, переяславских, полоцких и смоленских мастеров. Однако выделить этот материал из общей массы еще никому не удалось. Частные, ничем не аргументированные мнения, носящие предположительный характер, здесь, конечно, нельзя принимать в расчет. Иначе подобная «локализация» внесет лишь дополнительные затруднения в классификацию иллюминированных кодексов.

Большая часть иллюминированных рукописей не имеет точной даты, и их датировки, соответственно, зависят от того, насколько правильно опознаны исследователями наиболее существенные признаки письма и декора. При определении последнего, кроме общей типологии орнаментики, «тиражируемой» на протяжении более или менее длительного периода, едва ли не самым существенным оказывается общий художественный облик книги. На его формировании неизменно сказывается несколько факторов: 1) воздействие образца, даже в случае его существенной переработки; 2) принадлежность кодекса к типу литургических либо «четых» книг; 3) качество материалов и квалификации писца и иллюминатора. Говоря иными словами, речь идет о генезисе художественных форм, типологической системе и социальной среде. Социологические вопросы развития книжной культуры этой эпохи обратили на себя внимание сравнительно недавно²¹. Несомненно, на облике каждой книги сказывались не только эстетические вкусы заказчика и трудившихся над ее изготовлением мастеров, но и их общественное положение. Так, возможности воспользоваться услугами опытного иллюминатора у каллиграфов княжеского или епископского скриптория всегда были значительно большими, чем у писцов провинциального монастыря. Иным был и круг заказчиков. Всего лишь несколько лет отделяют упомянутое Архангельское евангелие 1092 г. от времени появления Изборника 1076 г. (РНБ. Эрм. 20)²². Это рукописи одного периода, и их оформление отражает одну и ту же художественную традицию. Но книги различны по содержанию (следовательно, и по структуре), и поэтому неодинаково украшены киншварными заставками и инициалами. Однако письмо и общая система решения книжного разворота, безотносительно личности писцов, позволяет говорить если не об одном скриптории, то о явном следовании выработанным в нем техническим приемам.

Наши представления о качественном уровне иллюминации славяно-русской книги домонгольского периода пока что основываются на изучении ограниченного количества памятников книжного искусства. Литургические рукописи (особенно кодексы Евангелия, являвшиеся сакральным предметом), как правило, выполнены более тщательно, даже в тех случаях, когда их общее оформление никак нельзя считать роскошным. Таковым, в частности, оказывается Галицкое евангелие 1144 г. (ГИМ. Син. 404)²³. Было бы ошибочным предполагать, что все литургические рукописи, выполнен-

²¹ Сапунов Б. В. Книга в России XI—XIII вв. Л., 1978. С. 110—162.

²² Изборник 1076 г. М., 1965.

²³ Запаско Я. П. Українська рукописна книга. С. 186—189. № 18.



ные в княжеских скрипториях, должны иметь столь же великолепный декор эмальерного стиля, как известные кодексы второй половины XI в.: они преимущественно уцелели потому, что их тщательно хранили как исключительную драгоценность и, конечно, не использовали в повседневном церковном обиходе. Показательно, что значительная часть русских списков Евангелия, датируемых XII в., известна в дефектных экземплярах, а то и в отрывках²⁴. Таким образом, проследить эволюцию художественного оформления книги, обязательной для каждого храма, в сущности почти невозможно, не говоря уже о том, чтобы на ее примере показать значение социального фактора. Конечно, может быть охарактеризован каждый из сохранившихся образцов книжного искусства, с учетом качественного уровня художественного оформления. Но сумма общих индивидуальных оценок вряд ли будет в целом соответствовать реальному положению вещей. В силу этого обстоятельства приходится ограничиться немногими показательными примерами, даже если они вместо желанной общей картины дают ряд ее обнаруженных фрагментов.

Юрьевское евангелие (ГИМ. Син. 1003) принято датировать 1119—1128 г., высказываясь преимущественно в пользу киевского происхождения²⁵. Локализации рукописи не способствует существование записи писца, поскольку ее содержание допускает различную интерпретацию конкретных фактов. Новгородский Юрьев монастырь, для которого переписан этот кодекс, был княжеским, основанным в 1119 г. Всеволодом Мстиславичем и игуменом Кириаком. Раньше, в 1088—1094 и 1096—1117 г., в Новгороде княжил отец Всеволода, сын Владимира Мономаха, — князь Мстислав — Федор Владимирович. Если он идентичен Феодору, который «написах еувангелие се, рукою грешною», на средства которого фактически «Оугриньць псалъ», то выполнение рукописи возможно ограничить 1125—1128 г. Так или иначе, вопрос возможной связи Юрьевского евангелия с княжеским скрипторием, при всей неожиданности, может объяснить присутствие в декоре черт сходства с латинскими рукописями романского стиля и даже с их каролингскими моделями²⁶. Знакомство с западной художественной традицией для «оугриньця» (венгра или венгерского славянина) не выглядит неожиданным. Но существуют ли доказательства того, что фронтиспис, заставки и инициалы выполнены самим каллиграфом? Поскольку в указанных элементах декора проявляется типологическое различие образцов, логично сделать следующие выводы: 1) иллюминация принадлежит художнику, использовавшему как местные, так и западные модели; 2) переработка последних скорее всего имеет первичный характер; 3) сюжетные инициалы выдают склонность к радикальной переработке в нормах византийской традиции. Все это наиболее вероятно могло бы быть осуществлено в стенах киевского княжеского скриптория либо связанными с ним своей деятельностью мастерами.

Насколько можно идти проторенным путем в решении вопроса локализации определенных иллюминированных рукописей, показывает пример Добрилова евангелия 1164 г. (РГБ. Рум. 103). В литературе его принято относить к числу галицко-волинских, и этот вывод настойчиво поддерживают лингвисты²⁷. Однако в свое время И. В. Ягич высказался в пользу киевского происхождения кодекса²⁸. Писец книги, Константин «а мирьскы Добрило», называет себя дяком церкви св. Апостолов, а среди множества русских храмов XI—XII в. только лишь находившийся в Белгороде под Ки-

²⁴ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984. № 51—53, 55, 66—70, 72, 115—117.

²⁵ Запаско Я. П. Українська рукописна книга. С. 179—182. № 15.

²⁶ Пуцко В. Художественный декор Юрьевского евангелия // *Ars Hungarica*. Budapest, 1979. № 1. С. 7—21. Рис. 1—12.

²⁷ Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI—XIII вв. М., 1984. № 55 (с указ. лит. на с. 97—99); Запаско Я. П. Українська рукописна книга. С. 189—195. № 19.

²⁸ Ягич И. В. Критические заметки по истории русского языка. СПб., 1889. С. 83—84.



евом имел такое посвящение, сохраненное и после его перестройки князем Рюриком Ростиславичем в 1195—1197 г.²⁹ Правда, в середине XI в. существовал еще княжеский храм Апостолов на Берестове в окрестностях Киева, и его священником, как известно, до избрания митрополитом являлся Иларион. В любом случае Добрилово евангелие по этим косвенным данным должно быть скорее отнесено к памятникам книжного искусства киевского круга. Кроме того, уже было отмечено, что архитектурное обрамление миниатюр рукописи 1164 г. типологически напоминает сооружения, представленные в иллюстрациях греческого списка хроники Скилицы, выполненного около 1160 г. и хранящегося ныне в Мадриде³⁰. Если Добрило, действительно, принадлежал к клиру епископской церкви в Белгороде, обращение к нему заказчика, священника храма Иоанна Предтечи — Симеона, представляется закономерным. Но пока декор книги обстоятельно не изучен, преждевременно делать в отношении него общие выводы. Можно лишь, учитывая характер орнаментики и миниатюр, предполагать не единоличное творчество писца, а работу соборного скриптория, аналогично существовавшему позже при Софийском соборе в Новгороде.

Итак, говоря об образцах книжного искусства киевского круга, оказалось возможным некоторые из них связать возникновением с княжеской средой, а другие — с представителями клира. По-прежнему проблематичной остается связь некоторых рукописей с книгописной мастерской Печерского монастыря, хотя, по нашему мнению, именно там могла быть переписана болгарским писцом в XI в. миная четья, более известная как Супрасльская рукопись³¹. В. М. Металлов проводил веские аргументы в пользу вероятности выполнения в этом монастырском скриптории Типографского Устава (ГТГ. К-5349), датированного концом XI — началом XII в.³² Немало детальных наблюдений было сделано в результате изучения рисунков на полях этой нотированной рукописи, но доказать ее новгородское происхождение не удалось³³. Оставляя в стороне рисунки, интересовавшие не одно поколение искусствоведов, надо отметить, что письмо и общий характер оформления больше напоминают «Поучения огласительные» Кирилла Иерусалимского (ГИМ. Син. 478), чем какую-либо из книг, переписанную, несомненно, в Новгороде.

Продукция новгородских книгописных мастерских XII—XIII в. наиболее известна³⁴. В своем большинстве это литургические рукописи, довольно скромные по художественному оформлению. К концу XII в. относятся списки нотированного Ирмология, нередко снабженные киноварными либо чернильными заглавными заставками и инициалами: их появление явно обусловлено развитием певческого искусства в Новгороде³⁵. Потребностью более строго регламентировать порядок совершения

²⁹ Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. С. 28—29. № 38. Ср.: Тихомиров Н. Б. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей XI—XII вв., хранящихся в Отделе рукописей Гос. б-ки им. В. И. Ленина. Ч. II // Зап. ОР ГБЛ. М., 1965. Вып. 27. С. 125.

³⁰ Пуцко В. Г. Книжкова продукція кїївських та південно-західних скрипторіїв XI—XIII ст. // Писемність Київської Русі і становлення української літератури. Зб. наук. праць. Київ, 1988. С. 19—20.

³¹ Супрасльски или Ретков сборник. В два тома. София, 1982. Т. 1—2; Иванова-Мавродинова В., Мавродинова Л. За украсата на Супралъския сборник // Литературознание и фолклористика в чест на 70-годишнината на акад. Петър Динев. София, 1983. С. 165—174.

³² Металлов В. М. Богослужбное пение русской церкви в период домонгольский по историческим, археологическим и палеографическим данным. М., 1912. С. 178—182. См. также: Запаско Я. П. Українська рукописна книга. С. 170—173. № 13.

³³ Вздорнов Г. И. Рисунки на полях Типографского Устава // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. С. 90—104.

³⁴ Покровский А. А. Древнее псковско-новгородское письменное наследие. М., 1916.

³⁵ Успенский Н. Д. Древнерусское печатное искусство. М., 1971. С. 29—61. Изучение художественного оформления певческих рукописей имеет свою специфику применительно к русскому материалу, где крайне редко встречаются сюжетные композиции.



церковных служб было вызвано изготовление списков Студийского Устава: один из них принадлежит Софийскому собору (РНБ. Соф. 1136), другой (Благовещенскому монастырю, построенному архиепископом Ильей и его братом Гавриилом в 1170 г. (ГИМ. Син. 330). Эти рукописи украшают лишь заставки старовизантийского и тератологического типов. В сущности, перед нами образцы сурового монашеского искусства, наложившего свой отпечаток на новгородское книжное дело рубежа XII—XIII в. в целом, поскольку основной тон в этот период в Новгороде, по-видимому, задавали именно монастырские скриптории.

Реформы, проводившиеся в русском церковном обиходе, требовали активизации писцов и, соответственно, вызванной этим определенной унификации в художественном оформлении выполняемых книг. Недаром служебные Минеи, нотированные Кондакари, большей частью отличаются лишь общей типологией и вариативностью орнаментики. И только Кондакарь, датированный 1207 г. (ГИМ. Усп. 9), выделяется благодаря плетеной заставке с двумя птицами в ее наверху. Очевидно, в эти годы в Новгороде украшали книги миниатюрами очень редко. В Пантелеймоновом евангелии (РНБ. Соф. 1), выполненном еще в XII в.³⁶, изображение св. Пантелеймона и Екатерины на последнем листе носит подчеркнуто патрональный характер, не являясь существенной частью общего декоративного убранства. Что касается усиления тератологии в орнаментике кодексов³⁷, то здесь не только сказываются тенденции к обмирщению: этот процесс прослеживается на обширных славянских территориях, порой с различными социально-политическими условиями³⁸.

Характер иллюминированной книги Северо-Восточной Руси отмеченной эпохи по сравнению с книжной продукцией новгородцев представляет резкий контраст, но зато в целом отвечает тому художественному направлению, которое усиленно культивировалось при дворе владимирских князей со времени Андрея Боголюбского³⁹. Его можно было бы назвать аристократическим, если бы существовала уверенность в том, что основным центром изготовления роскошно оформленных кодексов не являлась мастерская ростовского епископа с привлеченными для работы в ней византийскими художниками⁴⁰. Евангелие учительное Константина пресвитера Болгарского (Москва, ГИМ. Син. 262), Слово Ипполита о Христе и Антихристе и толкования двух слов из книги пророка Даниила (ГИМ. Чуд. 12), Богословие Иоанна Дамаскина в переводе Иоанна экзарха Болгарского (ГИМ. Син. 108) обнаруживают в оформлении явные реминисценции облика своих южнославянских прототипов⁴¹. Не только социальное положение, но и культурная ориентация заказчика оставляла свой отпечаток на характере как выходных миниатюр, украшающих Троицкий Кондакарь (РГБ. Ф. 304, № 23), Апостол толковый 1220 г. (ГИМ. Син. 7). Евангелие апракос (НБ МГУ 2 Аг. 80), так и основных принципах их художественного оформления. Никто из древнерусских иллюминаторов, кроме галицко-волинских, в начале XIII в. не был столь тесно связан с новым течением византийского искусства.

Иллюминированные рукописи XII—XIII в. галицко-волинского происхождения достаточно хорошо известны⁴². И тем не менее на их фоне очень ярко выделяются своими миниатюрами Еванге-

³⁶ Столярова Л. В. Древнерусские надписи XI—XIV веков на пергаменных кодексах. С. 148—163.

³⁷ См.: Ильина Т. В. Декоративное оформление древнерусских книг: Новгород и Псков. XII—XV вв. Л., 1978.

³⁸ Подробнее см.: Джурова А. 1000 години българска ръкописна книга: Орнамент и миниатюра. София, 1981; Максимовић Ј. Српске средњовековне минијатуре. Београд, 1983.

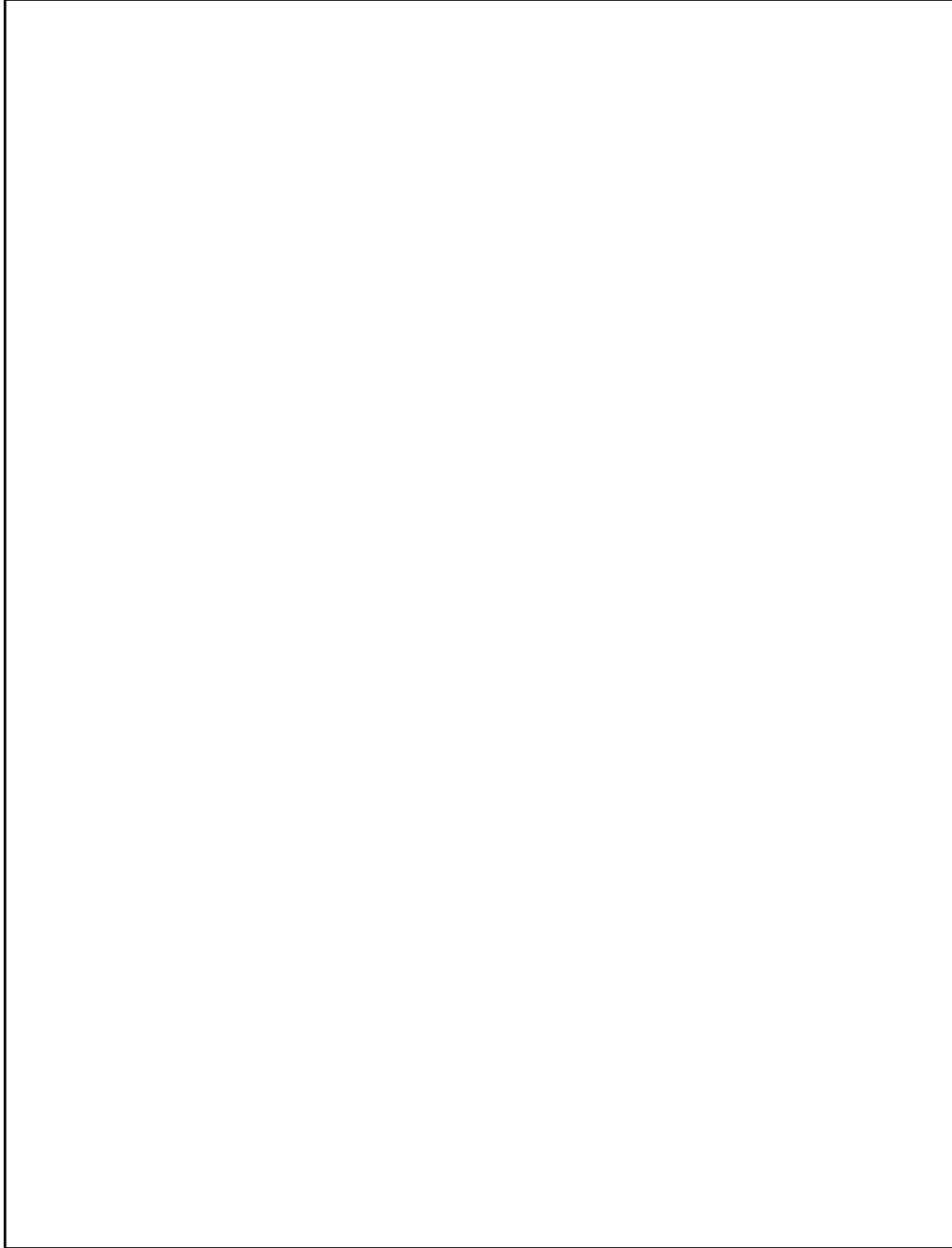
³⁹ См.: Вагнер Г. К. архитектурная программа Андрея Боголюбского // Древности славян и Руси. М., 1988. С. 198—201; Пуцко В. Г. Церковное искусство Владимиро-Суздальской Руси: вопросы генезиса // Рождественский сборник. Ковров, 2000. Вып. УП. С. 38—42.

⁴⁰ Подробнее см.: Пуцко В. Г. Византийские художники — иллюминаторы славяно-русских рукописей начала XIII века // Сообщения Ростовского музея. Ростов, 2000. Вып. X. С. 77—85.

⁴¹ О рукописях этой группы см.: Вздорнов Г. И. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII—начала XV веков. М., 1980. С. 15—29; Каталог. № 1—10.

⁴² Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги. Київ, 1960. С. 29—36; Он же. Українська рукописна книга. С. 38—40, 186—189, 199—206, 208—216. № 18, 21—23, 25—29.





Хутынский Службник. 1220—1225 г. Л. 10 об.



Туровское евангелие. 1040-4 г. Лл. 6 об. - 7.

лие начала XIII в. (ГТГ. К-5348)⁴³ и Хутынский Служебник (ГИМ. Син. 604)⁴⁴, переписанный в Перемышле между 1220 и 1225 г. для архиепископа Антония Новгородского, занимавшего в это время там епископскую кафедру⁴⁵. Изображения составителей литургии очень близки образцам византийской столичной живописи, а в искусстве каллиграфов сказываются признаки очень устойчивой книгописной традиции и высокого профессионального мастерства. Не стоит, конечно, забывать и о том, что речь идет об одном из высоких образцов книжного искусства своего времени, а не о примерах массовой продукции. Бучацкое евангелие начала XIII в. (Львов, Национальный музей № 688)⁴⁶ с иллюминацией переходного стиля дает представление о более демократичном направлении, хотя в целом кодекс вряд ли можно отнести к разряду рядовых.

Приведенные примеры сравнительно малочисленны, и по ним трудно судить обо всем многообразии, которое существовало в оформлении русской иллюминированной книги домонгольского периода. Но они дают вполне конкретные факты, позволяющие проследить прямую зависимость художественного облика книги от ее характера и назначения, а также с учетом той социальной среды, в которой она возникла и должна была жить на протяжении определенного времени. В тех случаях, когда можно представить заказчика или владельца книги, можем обнаружить поразительное соответствие декора кодекса иным проявлениям эстетических вкусов этого же лица. Достаточно указать хотя бы на князя Мстислава или на архиепископа Антония Новгородского. Если продолжить изучение иллюминированной книги в плане отражения социальной структуры общества Древней Руси, то окажется, что буквально каждая рукопись несет в своем оформлении признаки общественного положения ее заказчика. Последнее, естественно, предопределяло отношения с тем или иным скрипторием.

При классификации иллюминированных рукописей XI—XIII в. нельзя смешивать обилие орнаментики и качество письма, уровень художественного оформления. Само наличие орнаментальных композиций еще не служит свидетельством достижений каллиграфа или иллюминатора, и тем более его утонченного вкуса. Тем более ничего не дают для общей характеристики изолированно взятые заставки и инициалы, а также искусственно выделенные в особый ряд миниатюры. Типология орнаментики только в сочетании с определенными приемами оформления может облегчить, а в дальнейшем и предопределить выявление групп рукописей.

Место иллюминированной книги в духовной жизни русского общества XI—XIII в. отчасти определяются свидетельством вкладных и памятных записей. В большинстве случаев, однако, оно может быть выявлено в зависимости от содержания книги, ее типа и судьбы. Среди сохранившихся кодексов этого периода преобладают книги литургического характера, являвшиеся большей частью формой общественной собственности, даже если они заказаны отдельными состоятельными лицами и лишь позже вложены в храмы и монастыри. Социальный состав писцов в крайне редких случаях знает представителей княжеской семьи, чаще выступающих в роли читателей. Хотя теоретически вполне различимы богослужебные книги и «четы», далеко не всегда между ними существуют резкие различия как в оформлении, так и в употреблении. Чтение назидательной литературы за богослужением входило в практику русских храмов на протяжении длительного времени, и особенно удержалось в монастырском обиходе, а также в старообрядческой традиции. Поэтому далеко не каждый сборник

⁴³ Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII в. // Древнерусское искусство: художественная литература домонгольской Руси. М., 1972. С. 285—315.

⁴⁴ Попова О. С. Миниатюры Хутынского Служебника раннего XIII в. // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. СПб., 1997. С. 274—289.

⁴⁵ Пуцко В. Служебник перемишского архиепископа Антония з XIII ст. // Перемишські дзвони (Перемишль). 1992. № 10—12. С. 13—15.

⁴⁶ Свенцицкая В. И. художественное оформление Бучацкого евангелия // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1983. Сб. 3. С. 113—120.



текстов, не относящихся непосредственно к числу богослужебных, надо непременно рассматривать как чью-то личную собственность. В отношении Изборника 1076 г. было высказано предположение, что писец мог его написать для самого себя⁴⁷. Если это действительно так, то каллиграф был довольно богатым человеком, оказавшимся в состоянии заготовить на свои средства дорогостоящий пергамен. Известно о существовании княжеских и епископских библиотек. Но считать их личными собраниями книг можно лишь условно, и не только потому, что они носили временный характер, но и по причине их относительной доступности. Подобно соборным и монастырским библиотеками они меньше всего были похожи на столь характерные для нового времени ведомственные книгохранилища.

Нет необходимости идеализировать общественные отношения средневековой Руси, закрывать глаза на пропасть, отделявшую князя от смерда. Иллюминированные книги, при всей их качественной дифференциации, в основном характеризуют духовные запросы верхних слоев древнерусского общества. И, таким образом, личные вкусы заказчиков рукописей оказываются изначально социально обусловленными. С другой стороны, плохо выделанный пергамен и незатейливое оформление книжной продукции некоторых монастырских скрипториев еще раз убеждает в том, что декор в известной мере оставался признаком роскоши, даже при всей его функциональной значимости, отнюдь не равнозначной необходимости. О достижениях книжного искусства приходится судить по наиболее высоким его образцам, тогда как представление об их исключительности оказывается практически весьма ослабленным из-за отсутствия именно широкого «фона». Последний представляет, редко удостоивая внимания искусствоведов, массовая продукция.

Касаясь различных аспектов возникновения, развития и бытования русской иллюминированной книги XI—XIII в., нельзя обойти вниманием ареал ее распространения. В. А. Мошин великолепно показал ограниченность и многообразие литературных связей Древней Руси со славянами, немислимых без миграции книг⁴⁸. Рукописи древнерусского происхождения известны за рубежом, но иллюминированные среди них встречаются очень редко. Пути миграции, надо признать, прослежены в основном на более позднем материале, хронологически выходящем за рамки рассматриваемой эпохи⁴⁹. Для того чтобы определить пути перемещения иллюминированной книги XI—XIII в., надо предварительно локализовать происхождение каждого сохранившегося кодекса. А до этого пока еще очень далеко.

⁴⁷ Розов Н. Н. Об идентификации почерков старейших русских книг (XI—XII века) // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1974. Сб. 2. С. 16.

⁴⁸ Мошин В. О периодизации русско-южнославянских литературных связей X—XV вв. // Русская литература XI—XVII веков среди славянских литератур. М.; Л., 1963 (ТОДРЛ. Т. XIX). С. 28—106.

⁴⁹ Розов Н. Н. Искусство книги Древней Руси и библиография (по новгородско-псковским материалам) // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972. Сб. 1. С. 24—51.

