Л. Р. АЗАРЯН. КИЛИКИЙСКАЯ МИНИАТЮРА ХИ—ХИИ ВВ.

Ереван, Изд-во Академия наук Арм. ССР, 1964, 150 стр., 134 табл. +16 цветн. Фотограф А. Кочар (на арм. яз.) 1

Работа Л. Р. Азаряна является новым шагом в деле изучения армянской миниатюры. В ней делается попытка выявить различные школы киликийской миниатюрной живописи, которая в литературе до сих пор рассматривалась, чаще всего, как единое педое. Наряду с этим автор дает характеристику творчества отдельных художников. Особое значение имеет глава, посрященная крупнейшему мастеру Киликийской Армении Торосу Рослину.

К тексту приложен альбом иллюстраций, где собраны в значительном количестве (134 таблины) миниатюры киликийских рукописей, храняшихся как в Матенадаране. так и в других собраниях — в ФГИ (Фрирская галерея искусства) в Вашингтоне, в Библиотеке армянского патриархата в Йерусалиме и др. Часть их публикуется впервые. К сожадению, иллюстрации не отличаются высоким качеством печати. Нескольколучше исполнены 16 пветных таблип в тексте. Они дают известное представление о колорите этих замечательных памятников искусства.

Сопержание книги: От автора. 1. Предисловие — краткая историческая характеристика Киликийского царства, его политическое и общественное устройство, исторические сульбы. 2. Истоки киликийской миниатюрной живописи. 3. Главные школы киликийской миниатюры: а) Школа Скевры; б) Школа царского брата Ованнеса; в) Школа Ромклы. 4. Торос Рослин и приписываемые ему рукописи. Послесловие. Иллистрации. Библиография. Указатели личных имен и географических названий.

Книга издана на армянском языке. Большим ее недостатком является отсутствие резюме на русском или на одном из европейских языков, что крайне сужает возможпость пользоваться этим исследованием. Даже подписи под иллюстрациями сделаны только на армянском языке. Таким образом, читатель, не знающий армянского языка. может ознакомиться лишь с №М рукописей и годом, к которому они относятся.

А между тем книга представляет интерес как для специалистов, особенно медиевистов, так и для любителей искусства. Учитывая это обстоятельство, мы считаем своим долгом подойти к этому труду не только критически, но и передать в основных чертах его содержание.

Вылеляя отдельные школы киликийской миниатюрной живописи, автор ссылается на Г. Овсепяна, который устанавливал три культурных центра (Дразарк, Ромклу и Скевру), хотя и не придавал каждому из них самостоятельного значения. Пругие исследователи, занимаясь киликийской живописью, рассматривали ее как нечто цельное, не выявляя отдельных течений в одном художественном направлении, кото-

рое она, по их мнению, представляла.

Л. Р. Азарян отрицает целостность киликийской миниатюрной живописи, считая, что в ней имелось, по меньшей мере, три самостоятельные школы, которые не только отличались одна от другой, но и сменяли друг друга в различные хронологические периоды. Автор группирует киликийские иллюстрированные рукописи вокруг этих тикол и определяет место последних не только в киликийской, но и в армянской миниатюрной живошиси в целом.

Заметим, что достаточно близкие задачи были поставлены и С. Дер Нерсессян в ее последнем труде 2, где она, исходя из изучения рукописей этого собрания, ставит вопрос о принадлежности их к различным киликийским школам и скрипториям. Эта работа, изданная в 1963 г. и появившаяся в библиотеках СССР в 1964 г., не могла быть известна Л. Р. Азаряну. Его труд — в основе своей диссертация, защищенная в 1959 г., был представлен к печати в 1962 г. Параллелизм запач объясияется уровнем. достигнутым в научном исследовании армянской миниатюры, одной из насущных проблем которого является объединение кодексов по школам. Неудивительно, что в решении ряда вопросов вышеупомянутые авторы приходят к одинаковым выводам, хотя в некоторых случаях их мнения и не совпадают.

Древнейшим из центров, где иллюстрировались киликийские рукописи, Л. Р. Азарян считает Дразарк-первая четверть XII в. Позднее, во второй половине XII в. особое значение получает скрипторий Скевры. Автор рассматривает его как основной очаг формирования собственно киликийского стиля. Ромкла, Грнер, Акнер и Бардарберд приобретают самостоятельное значение во второй половине XIII в. С последней четверти того же столетия киликийская миниатюрная живопись становится относи-

тельно монолитной и приобретает единый стиль. Начиная свое исследование с Дразарка, автор приводит данные, почерпнутые им из армянских исторических исторических обиспольности монастыря. Точное местонахождение XI— XII вв.) возникновения и деятельности монастыря. Точное местонахождение его неизвестно. Ясно лишь, что Дразарк находился недалеко от Сиса. С ранним перио-

¹ См. также рецензию: S. Der. Nersissian, in: «Revue des Etudes arménien-

nes», N. S., t. II. Paris, 1965, p. 394—398.

² S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, 1963.

дом существования скриптория Л. Р. Азарян связывает три рукописи: так называемое Тюбингенское евангелие (рис. 5—7) и два евангелия Матенадарана — № 6763 (рис. 1) и № 7737 (табл. 1, рис. 2-4) (последнее — параллель Тюбингенскому).

По мнению автора, совпадающему с выводами ряда исследователей (С. Дер Нерсессян, Л. А. Дурново и др.), убранство этих рукописей во многом связано с пред-шествующим этапом развития миниатюрной живописи, известной по памятникам коренной Армении (IX — XI вв.). В Дразарке еще не оформился собственный стиль киликийской миниатюры, хотя и наметились некоторые своеобразные черты. В дальнейший период этот скрипторий утрачивает свое значение, группирующиеся вокруг него рукописи не имеют высокой художественной ценности и не всегда доступны для изучения. Некоторый подъем Дразаркского скриптория может быть отмечен в конце XIII в., когда там было украшено несколько интересных кодексов.

Особого внимания заслуживает евангелие 1290 г. (Матенадаран, № 5736); в убранстве его, исполненном Торосом священником, нашел свое выражение стиль, характерный для киликийской миниатюрной живописи периода ее наивысшего расцвета (рис. 11). Сдедовательно. Празарк, хотя и отошел во второй половине XII в. на задний план, уступив место другим скрипториям, не остался в стороне от хуложествен-

ной жизни всей страны.

Автор не упомянул в связи с Дразарком известное ему евангелие 1290 г., хранящееся в Гос. Эрмитаже. Рукопись была украшена в этом скриптории Торосом Фило-софом, которого мы склонны отождествлять с вышеупомянутым Торосом священияком. Оба кодекса по своему убранству очень близки, хотя и не совпадают полностью 3. В пелом Л. Р. Азарян считает возможным рассматривать скрипторий Празарка не как самостоятельную школу, а скорее как связующее звено между коренной Арменией и Армянской Киликией.

Следующая глава посвящена исследованию Скеврской школы. Монастырь Скевра. духовный и культурный центр ламбронских князей Ошенидов, второго по своему значению после Рубенидов княжеского дома Киликии, становится во второй половине XII в. одним из основных очагов киликийской миниатюрной живописи. Особое значение Скевра получает при Нерсесе Ламбронском (1153-1198), епископе Тарса. С его именем связаны лучшие, иллюстрированные после 70-х годов XII в. рукописи этого скриптория. Их убранство имело большое значение для развития нового стиля килинийской миниатюрной живописи. Выявляя, на основании памятных записей, мастеров, работавших в скриптории Скевры и Млича, автор относит их к двум поко-лениям. К старшему — Вардана, произведения которого не дошли до нас, и Ком-стантина, по прозвищу КОШИК 4. С его именем связана рукопись 1193 г. (Венеция, 1635) (рис. 17) 5, написанная для Нерсеса Ламбронского и его брата Гетума в Скевре, возможно, последняя работа мастера.

Больше сведений имеется о представителе младшего поколения, Григории Млчеци, ученике Вардана и Константина. С ним автор связывает пять рукописей (период 1173—1215 гг.).

По мнению Л. Р. Азаряна, именно в Скевре и Мличе второй половины XII в. начали оформляться основные особенности киликийской живописи, хотя и здесь из-за недостаточности материала только в общих чертах можно проследить процесс перехода от приемов, унаследованных от коренной Армении, к новому стилю. В этом отношении исключительный интерес представляет Нарек 1173 г. (Матенадаран, № 1568) (табл. II, рис. 12—16) и происходящее из Ромклы евангелие 1166 г. (Матенадаран, № 7347) (рис. 40—49). Миниатюры этих двух рукописей дают яркую картину особенностей стиля переходного периода. Хотя рукопись 1166 г. написана и украшена в Ромкле, общность черт с евангелием 1193 г. (Венеция, № 1635), исполненным в Скевре, а также с Севастийским евангелием (Матенадаран, № 311) (о котором мы скажем несколько слов ниже) дают автору основание полагать, что в этот переходный период в Скевре и Ромкле имел место сходный процесс формирования киликийской миниатюрной живописи, — точка зрения, которую следует признать наиболее правильной.

Место написания Нарека 1173 г. является до сих пор спорным. Г. Овсепян считал рукопись написанной в Ромкле на том основании, что заказчиком ее был Нерсес Ламбронский, учившийся там в это время. Ромклайское происхождение приписывает рукописи и С. Дер Нерсессян, считая основным местом пребывания Григория Млчени Ромклу, а Скевру — временным. Иного взгляда придерживается Л. Р. Азарян, который полагает, что в этот период Ромкла не являлась самостоятельным центром и

художники приглашались туда из Скевры.

Вопрос о соотношении скрипториев Ромклы и Скевры, как видно, в настоящее время нельзя считать окончательно решенным. Мы полагаем, что Григория Млчеци едва ли следует отрывать от Скеврского скриптория, где им заведомо было написано

³ Подробнее о рукописи Эрмитажа № V3-835 см. Т. Измайлова. Рукопись 1290 года и ее мастер Торос Философ.---«Сообщения Гос. Эрмитажа», XXIII. Л.,

^{1962,} стр. 45—49.

⁴ Автор не рассматривает значения этих букв.

⁵ Издана: S. Der Nersessian. Manuscrits arménienes illustrés des XII, XIII, XIV s. Venice, 1937, Album, pl. XVI - XXXIII.

три рукописи (не сохранившееся евангелие Тигранакерта 1173 г., закончено начатое в Мличе так наз. Львовское евангели 1197 г., начато евангелие 1215 г.). В Ромкле же он исполнил евангелие 1174 г. (находившееся в Токате) 6 и, возможно, Нарек

1173 г. 7

Нам нажется, что независимо от того, где работал художник, убранство его рукописей отличает от ромклайских более тонкая манера исполнения орнаментальных композиций, особая их изысканность и изящество. В подтверждение этого положения сравним два заглавные листа, сохранившиеся от рукописи Токата, украшенной Григорием Млчеци в 1174 г. в Ромкле, с заглавными листами Ромклайского кодекса 1166 г. 8 Это сравнение тем более убедительно, что обе рукописи исполнены, несомненно, по одному образцу. Разделяющие их восемь лет (1166-1174) едва ли дают основание говорить о существенной эволюции стиля в одном и том же скриптории. Они свидетельствуют скорее об яркой индивидуальности мастера Григора, по своей ориентации несколько отличного от рамклайских мастеров. Заметим, в частности, что заглавие евангелия от Луки в евангелии Токата написано не только по-армянски, но и по гречески. Интерпретация ромклайского образца получила здесь значительно большую изысканность и утонченную декоративность в противоположность монументальной трактовке его в рукописи 1166 г.

Вместе с тем, мы не можем согласиться с мнением Л. Р. Азаряна, который отрицает самостоятельное значение скриптория Ромклы для второй половины XII в. Это положение полностью опровергается данными хипатакарана недошедшей до нас рукописи 1141/49 г., сохранившегося на защитных листах Нарека XVII в. (Вена, № 659) ⁹. Из него явствует, что для этой рукописи (1141/49 г.), происходящей из Эдессы, «беспенный жемчуг» и «наилучший образец», называемый именем Григория Мурганеци, был получен из монастыря Цовуц, который связывается с Цовуцдреаком в Цлуке, с 1125 г. ¹⁰ являвшимся местом пребывания католикоса Григория Пахлавуни 11. Мы думаем, что после того, как престол был перенесен в Ромклу, собранные уже ранее рукописи продолжали служить образцами в пору дальнейшего укрепления власти католикоса и общего расцвета культуры Киликийского царства. Мурганский образец упоминается в хишатакаранах ряда рукописей, написанных в ареале

Ромклы.

Окончательное оформление стиля киликийской миниатюрной живописи в конце XII в. автор связывает со Скеврой: рукописи Балтимора, Собрание Волтерс, № 538, 1193 г.; Венеция, № 1635, 1193 г.; Львовское евангелие 1197 г. Отмечая, что первая из них могла быть исполнена в Ромкле, Л. Р. Азарян повторяет, что вопрос этот не может иметь принципиального значения, так как процесс развития миниатюрной живописи в Скевре и в Ромкле протекал во второй половине XII в. также в общем направлении.

Наиболее отчетливо этот стиль, по словам автора, представлен Венецианским (1193 г.) и Львовским (1197 г.) евангелиями. Связывая и эти кодексы с традицией коренной Армении, Л. Р. Азарян считает, что самыми значительными рукописями, оказавшими влияние на формирование киликийской миниатюрной живописи, как это отмечала уже ранее С. Дер Нерсессян, являются так наз. Трапезундское (Венеция, № 1400),

7 С. Дер Нерсессян в своей рецензии (Revue des Études arméniennes, II, р. 396, 397) высказывает сомнение в том, что художником, украсившим Львовское евангелие, был тот же мастер Григор, с именем которого связаны Нарек 1173 г. и евангелие Токата 1174 г. Это положение, видимо, заставит пересмотреть решение ряда вопросов.

ияна, второй обнаружен в его же архиве негативов.

§ Г. Овсепян. Указ. соч., § 170, стр. 355—358.

10 Этой даты придерживается М Орманян (М. Ог m a n i a n. L'église arménienne, son Histoire, sa Doctrine, son Regime, sa Discipline, sa Liturgie, son Présent. Paris. 1910, р. 44). Там же год перенесения престола в Ромклу определяется как

⁶ В хишатакаране этой рукописи сказано, что Нерсес Благодатный дал написать это евангелие с хороших и избранных образцов святого престола (Г. О в с е п я н. Указ. соч., § 209, стр. 454).

⁸ Т. И з м а й л о в а. Мурганский образец в армянской миниатюрной живо-писи.—«Труды Гос. Эрмитажа», т. V. Л., 1961, стр. 76 сл., ср. рис. 8 и 13; 9 и 14. На стр. 67 в текст Л. Р. Азаряна вкралась опибка — напечатано: «в рукописи Тигранакерта только единственная известная нам миниатюра» [с ссылкой на: Г. О в-с е п я н. Хишатакараны рукописей. Антилия, 1951 (на арм. яз.), стр. 455, рис. 26 и на работу: Т. И з м а й л о в а. Мурганский образец..., рис. 13, 14]. Следует исправить: имеется в виду не Тиграчакертская, а Токатская рукопись. В статье «Мурганский образец...» Т. Измайловой воспроизведены два заглавных листа этого евангелия (ссылка автора дана правильно). Первый взят из упомянутого выше труда Г. Овсе-

^{1147.} Тех же дат М. Орманян придерживается и в других своих работах на арм. языке.

11 В интересном исследовании Х. Чевахирчяна («Престол католикоса в армянском Цове».—«Эчмиадзин», № 1, 1964, стр. 40.— На арм. языке) автор устанавливает мную дату перенесения престола в Цов, а именно 1116 г., и считает, что католикос пребывал там в течение 33 лет — до 1149 г., когда престол был окончательно перенесен в Ромклу. На стр. 88 Л. Р. Азарян дает дату 1150 г.

Карсское (Иерусалим, № 2556), а также Севастийское евангелия (Матеналаран. № 311) (рис. 8-10).

Из первоначального хишатакарана известно, что последнее было написано в 1066 г. в Севастий писцом Григором Акореци, который в памятной записи говорит о том, что он пришел в этот город со своим отцом вместе с Арцрунидами при их переселении из

Васпуракана (XI в.).

Нам кажется, что давно уже следует поставить вопрос о разновременности рукописи и украшающих ее иллюстраций, стиль которых полностью отвечает нормам киликийской миниатюрной живописи конца XII в. Из хишатакарана этой рукописи, относящегося уже к 1193-1194 гг., мы знаем, что она принадлежала Нерсесу Шнорхали (†1173 г.), который подарил ее своему племяннику, впоследствии католикосу Григорию Тга (†1193 г.), а тот, в свою очередь, теру Ламброна и Паперона-Бакуриану. Не исключено, что тогда же, скорее всего в Скевре, находившейся недалеко от

Ламброна, рукопись могла быть и украшена. При внимательном рассмотрении оказывается, что евангелист Марк и декоративная страница к его евангелию, исполненные на одном сложенном пополам листе, и лист, на одной стороне которого находится декоративная страница к евангелию от Луки, вшиты в рукопись отдельно (других миниатюр в евангелии нет); отлично и качество пергамена. Создается впечатление, что начальные листы евангелий рукописи XI в. были вынуты и на их место вставлены новые — художественно оформленные. Утраченный текст был вписан на обратной стороне нового листа другими чернилами и несколько иным почерком, хотя писец и придерживался прифта рукописи XI в. Отлично и исполнение начальных букв, написанных красными чернилами, чего нет в основном тексте. Приближающееся по стилю к Нареку 1173 г. и Токатскому евангелию 1174 г., сходное по своим декоративным композициям и орнаменту к евангелию Ромклы 1166 г., убранство Севастийской рукописи отличается от этой группы памятников иконографией евангелиста и некоторым своеобразием символов, помещенных на золотом фоне заглавных листов.

В первой половине XIII в. в Киликии наблюдается общий упадок художественной жизни, связанный с неблагоприятными историческими событиями. Улучшение политической обстановки и экономики страны приводит к высокому расцвету искусства во второй половине XIII в. В это время, как считает Л. Р. Азарян, школа Скевры не является уже ведущей, уступая место, с одной стороны, Ромкле, с другой -Акнеру, Грнеру, Бардзрберду. Последние три центра автор объединяет под понятием «школы царского брата», епископа Ованнеса, к которой мы теперь и переходим.

Впервые на существование скрипториев, которые возглавлял епископ Ованнес, как отмечает автор, указал А. Алишан. Значительная группа рукописей, написанных и иллюстрированных во второй половине XIII в. в скрипториях Акнера, Грнера и Бардзрберда, по своему стилю и художественным достоинствам отличаются от рукописей других киликийских школ, из чего следует, что в это время в Киликии возвышается новый самостоятельный центр. Исторические сведения о вышеупомянутых монастырях крайне ограниченны. Процветание их связано с именем епископа Ованнеса, который являлся не только заказчиком многих рукописей, но и сам был писцом, а вероятно, и художником. Мастера Григор Пицак и Степанос Вахакаци называют себя его учениками.

Самым ранним кодексом школы епископа Ованнеса является написанное для него в Грнере евангелие 1263 г. ФГИ 56. П, изданное и подробно комментированное С. Дер Нерсессян 12. Центральным же памятником этой школы Л. Р. Азарян считает сборник Матенадарана № 4243, исполненный в 1266 г. около Бардзрберда также для епископа Ованнеса (рис. 22—27). Текст этой маленькой рукописи, написанной на тонком пергамене красивым болорогиром, украшен не только изящно исполненными заставками, маргиналами и инициалами. Особенностью ее являются многочисленные маленькие фигуры пророков, мудрецов и апостолов, помещенные на полях на фоне пергамена. Их отличают правильные пропорции, объемность, достигнутая светотеневыми приемами, одухотворенность лиц, разнообразие и точность передачи дви-

Эти миниатюры автор считает известным образом приближающимися к иллюстрациям византийских рукописей XI в., на что указывает, быть может, и присущий им нежный прозрачный колорит, хотя многие фигуры исполнены в чисто линейной манере и лишь слегка подцвечены.

Однако мастера не только следовали своим образцам, но и сочетали их с непосредственным наблюдением. Реалистическую тенденцию, которую Л. Р. Азарян считает характерной для рукописей, связанных с именем Ованнеса, он видит и в пор-

третном изображении самого епископа (см. рис. 22). Общность убранства рукописей Матенадарана № 4243 и № 345 (рис. 28—31а) приводит автора к выводу, что писцы (они же, возможно, и художники) работали под руководством Ованнеса; не исключено, что миниатюры этих рукописей были исполнены и самим епископом. Особенности его школы не получили широкого рас-

¹² S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art, pl. 64-79.

пространения в других киликийских скрипториях. Причиной этого, по мнению автора, является возвышение, начиная со второй половины XIII в. Ромклайской школы,

которая становится наиболее влиятельной.

Большой интерес представляет та часть главы, где Л. Р. Азарян, на основании различия стиля миниатюр в одном и том же кодексе, выявляет разные руки мастеров, одного — связанного со школой Ованнеса, другого — приглашенного, быть может, со стороны. С этой позиции автор разбирает хорошо известное, но еще мало изученное евангелие Смбата Гундестабля (Матенадаран, № 7644) (табл. III, рис. 32—37), точное время и место написания которого неизвестны. Стилистическая и иконографическая близость евангелистов этого кодекса и рукописей школы епископа Ованнеса не оставляет сомнения в принадлежности к ней евангелия Смбата Гундестабля (ср., например, рис. 32 и 30); не исключено, что они исполнены рукой одного художника. Следует отметить, что Л. Р. Азарян впервые связывает евангелие Смбата Гундестабля со школой епископа Ованнеса, относя его при этом к 60-70-м годам XIII в.

В той же рукописи находятся липевые миниатюры (табл. 33—37), подписанные художником Аветиком, стилистически и по колориту отличные от евангелистов. Из этого автор делает вывод, что рукопись украшена двумя художниками (это отмечала еще Л. А. Дурново). Из них Аветик, по мнению Л. Р. Азаряна, не принадлежал к шко-ле Ованнеса ¹³. Это положение аргументируется тем, что мастера этой школы не украшали рукописи лицевыми миниатюрами. Заметим, что после полного издания кодекса ФГЙ 56.11 от 1263 г., исполненного в Грнере, такое утверждение должно отпасть. Автор хочет видеть во введении дипевых миниатюр в скрипториях Ованнеса новшество, связанное с влиянием Ромклы, но оставляет по сути дела открытым вопрос о принадлежности Аветика к той или иной школе. Нам кажется, что творчество этого мастера, очень самостоятельного и оригинального (иконография, колорит, стиль), не имеет прямого сходства с Ромклайскими рукописями и нуждается в более глубоком изучении.

Интересны и дальнейшие изыскания Л. Р. Азаряна в отношении лицевых миниатюр других рукописей школы Ованнеса. Автор убедительно доказывает, что образцом для художников, работавших в этом скриптории, стал один из лучших памятников киликийской миниатюры периода ее распвета, а именно евангелие царицы Керан 1272 г. (Иерусалим, № 2563) (рис. 107—115), которое было вложено в Акнер. Сопоставление миниатюр этого евангелия, евангелия князя Васака (Иерусалим, № 2568) (рис. 98—106) и евангелия 1287 г. (Матенадаран, № 197) (табл. IX, рис. 116—120) не оставляет в этом сомнения.

Отметим, что все три упомянутые выше кодекса ранее приписывались Торосу Рослину; Л. Р. Азарян, на основании памятных записей 14, устанавливает принадлежность двух последних к школе Ованнеса. Тем самым он вполне аргументированно

дает им новую атрибуцию.

Стиль миниатюр этих рукописей позволяет говорить о том, что в 70-х гг. X III столетия школа царского брата Ованнеса была связана с основным течением, которое становится главным в Киликийской миниатюрной живописи — характеристику его

автор дает в главе, посвященной Торосу Рослину.

Теперь о школе Ромилы. Как уже указывалось выше, Л. Р. Азарян считает, что Ромкла начинает играть самостоятельную роль позже других киликийских школ и получает самостоятельное лицо лишь во второй половине XIII в. — точка зрения, которую мы не разделяем. По мнению Л. А. Дурново, Ромкла, по-видимому, играла в первое время (развития киликийской миниатюры.— T.~H.) ведущую роль 15 . Собранные С. Дер Нерсессян вокруг Ромклы рукописи XII в. 16 также не позволяют умалять ее значение в этот период, если даже престол католикоса и был перенесен в Ромклу лишь в 1150 г. (стр. 88).

Евангелие 1166 г., которое автор привлекал уже при изучении школы Скевры. в этой главе рассматривается как памятник, представляющий стиль раннего периода Ромклайской школы, что вполне правильно, так как рукопись исполнена в Ромкле.

Настойчиво проводя идею о приоритете Скеврской школы, Л. Р. Азарян не раз вынужден подчеркивать тесную связь ее с Ромклайской, вступая при этом в противо-речие с самим собой. Так, на стр. 91 он пишет: «Однако не подлежит сомнению, что в изучаемый период (вторая половина XII в.— Т. И.) Скевра и Ромкла были тесно связаны между собой, почему отправной точкой для стиля этих школ, вероятно, следует признать ев. 1166 г. или другие рукописи подобного типа, так как те основные памятники, которые были украшены двумя десятилетиями поэже и обусловили характер Скеврской школы, в основном группируются вокруг рукописи 1166 г.» И ниже, на той же стр.: «Работавшие в Ромкие художники в первые годы своей деятельности

16 S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts..., p. 9-17.

¹³ По мнению С. Дер Нерсессян (Revue des Études arméniennes, II, р. 395), эти миниатюры по стилю и колориту отличаются от киликийской живописи XIII в., и, возможно, относятся к более поздней эпохе.

 ¹⁴ Евангелие князя Васака было проверено Ованнесом (см. подпись под семейным портретом получателя); евангелие 1287 г. написано рукой Ованнеса.
 15 Л. А. Дурново. Краткая история превнеармянской живописи. Ереван, 1957,

стремятся к самобытности и, что главное, вырабатывают определенные навыки, которые несколькими песятилетиями позже. полвергаясь окончательной переработке в Скеврской школе, стали основой для киликийской миниатюры XII в.» Эти положения мы полностью разделяем. Далее автор переходит к характеристике Ромклайской школы периода ее расцвета (вторая половина XIII в.), который был связан с именем

католикоса Константина (1221—1267).

Список работавших при нем мастеров начинается Киракосом. Л. Р. Азарян, основываясь на мнении Б. Саргисяна, считает, что самая ранняя работа этого хуложника евангелие 1244 г. (Венеция, № 151) в силу сходства хоранов (евангелисты не сохранились) с евангелием 1193 г. (Венеция, № 1635), украшенным в Скевре, базируется на принципах, выработанных в этой школе. Тот же мастер украсил и евангелие 1249 г. «Матенадаран, № 7690) (рис. 50-52) 17 , в убранстве которого сохраняются приемы конпа XII в., хотя иконография евангелистов и приближается к принятой в византийских рукописях. Наряду с тем, уже в этих работах появляются черты нового стиля киликийской живописи.

Л. Р. Азарян впервые выявляет ученика Киракоса, мастера Вардана, украсившего евангелие 1251 г. (Матенадаран, № 3033) (рис. 53—55), написанное Саргисом ¹⁸. Евангелисты этой рукописи почти тождественны предыдущей. По мнению автора, большое значение для характеристики художественного оформления рукописей Ромклы имеет кодекс ФГИ № 44.17, украшенный Ованнесом в 1253 г. (рис. 56—57). Этого художника он, так же как и С. Дер Нерсессян ¹⁹, считает одним из самых значительных представителей Ромклайской школы середины XIII в. и приводит мнение Г. Овсепяна, в соответствии с которым Киракос и Ованнес оказали большое влияние на Тороса Рослина. хотя и неизвестно, были ди они его учителями. Именно в эти годы были заложены основы, на которых расцвели позднее такие выдающиеся произведения искусства, как манускрипт ФГИ 32.18 № (рис. 62—64) и Матенадарана № 7651 (рукопись восьми художников.— Т. И.) (рис. 58, 59 и 95—97, табл. V, VI, VII).

Укажем, что после исследования С. Дер Нерсессян первый из этих кодексов

можно связать с Рослином. В убранстве его миниатюры во весь лист заменяются многочисленными сюжетными иллюстрациями, введенными в текст ²¹. Некоторое воздействие на них византийских иконографических норм не исключает самостоятельности армянских мастеров, что на основании детального анализа Фрирской рукописи 32.18 ярко показала С. Дер Нерсессян. Не имея возможности изучать Фрирский кодекс в оригинале, Л. Р. Азарян не только воспроизводит его миниатюры, но и отмечает стремление украсивших его художников приблизиться к действительности, трактовать некоторые евангельские сцены как жанровые, что подчеркивает новую светскую струю, появляющуюся в это время в киликийской живописи.

Замечательному художнику Торосу Рослину, деятельность которого была подготовлена всем предшествующим развитием киликийской миниатюры, Л. Р. Азаряц

посвящает последнюю главу своей книги.

Для наиболее правильного представления о творчестве Тороса Рослина особенно для наиоолее правильного представления о творчестве Тороса Рослина особенно важна, по мнению Л. Р. Азаряна, полностью не решенная еще проблема анонимных, но приписываемых ему рукописей. Как указывает автор, этому мастеру принадлежит ряд подписных работ, которые охватывают период с 1256 по 1268 г. Позднее некоторые рукописи были ему приписаны ошибочно. Р. Г. Дрампян связывал с Торосом Рослином часть миниатюр евангелия восьми художников (Матенадаран, № 7651), Л. А. Дурново — рукописи Матенадарана № 979 (1286 г.), Чашоц № 9422 (второй половины XIII в.) и № 197 (1287 г.) и т. д.

Л. Р. Азарян приводит список подписных и приписываемых Торосу Рослину

рукописей. Приведем и мы его здесь.

Подписные рукописи Тороса Реслина (рис. 66-94)

- 1. Евангелие 1256 г. (так наз. Зейтунское евангелие теперь в Константинополе). Написано в Ромкле для католикоса Константина.
- 2. Евангелие 1260 г. (Иерусалим, № 251). Написано в Ромкле для католикоса Константина.
- 3. Евангелие 1262 г. (Иерусалим, № 2660). Написано в Ромкле; заказчик наследник Левон.
- 4. Евангелие 1262 г. (Балтимор, Волтерское собрание, № 539). Написано в Ромкле. Заказчик — священник Торос, племянник католикоса Константина.

5. Евангелие 1265 г. (Иерусалим, № 1956).

17 Помещенная на табл. IV миниатюра этой рукописи написана, как указывае

автор, другим художником, быть может, Т. Рослином, и вшита позднее.

18 По мнению С. Дер Нерсессян (Revue des Études arméniennes, II, р. 397), Вардан был не художником этой рукописи, а владельцем.

19 S. Der Nersessian. Armenian Manuscripts..., p. 18—25, pl. 17—27.

²⁰ Ibid., p. 26-54, pl. 28-63.

²¹ Едва ли можно сближать этот прием, как это делает Л. Р. Азарян, с фризовым построением лицевых миниатюр в малоазийских армянских рукописях XI в.

- Маштоц 1266 г. (Иерусалим, № 2027) ²². Написано в Сисе, украшено в Ромкле. Художник Торос, прозвище «Рослин» отсутствует.
- Евангелие 1268 г. (Йерусалим, № 3627). Написано в Ромкле. Заказчик каголикос Константин, иля наслепника Гетума.

Рукописи, приписываемые Торосу Рослину

- Евангелие князя Васака (Иерусалим, № 2568) (рис. 98—106).
- 2. Евангелие восьми художников (Матенадаран, № 7651) (табл. V VII, рис. 58, 59, 95—97)
- 3. Евангелие царицы Керан 1272 г. (Иерусалим, № 2563) (рис. 107—115)
- 4. Евангелие второй половины XIII в. (Матенадаран, № 9422) (табл. X XII, рис. 121—129)
- 5. «Чашоц» 1286 г. (Матенадаран, № 979) для Гетума II (табл. XIII — XVI ²³, рас. 130—134)
- Евангелие 1287 г. (Матенадаран, № 197) (табл. IX, рис. 116—120)

Подпись под семейным портретом свидетельствует о том, что рукопись поавил епископ Ованнес.

Главный хишатакаран отсутствует. Писец Аветик. Закончено Саргисом Пицаком, который работал в Сисе Писец Аветис. Место написания Сис. Вложено в Акнер.

Главный хишатакаран отсутствует. Место, писец, художник неизвестны.

Главный хишатакаран отсутствует. Место, писец, художник неизвестны.

Написано Ованнесом в Акнере, получатель епископ Ованнес.

При сравнении подписных и приписываемых Торосу Рослину рукописей нельзя не заметить их стилистического отличия, которое Л. А. Дурново считала результатом эволюции творчества самого мастера. Л. Р. Азарян противопоставляет этому взгляду свою точку зрения, опираясь на отдельные высказывания ряда других исследователей. Во время расцвета своей деятельности, как явствует из памятных записей, пишет он, Рослин работал с помощью других художников и учеников. По-видимому, последние настолько глубоко усвоили творческий метод своего учителя, что трудно бывает отличать их работы от работ самого Рослина. Под главными неподписными произведениями могут скрываться и современники Рослина — художники, своим мастерством и самостоятельностью стоявшие не ниже его. Не случайно поэтому отмеченное автором стилистическое сходство миниатюр в анонимных рукописях и отличие их от подписных. Творчество художников, украшавших неподписные кодексы, Л. Р. Азарян рассматривает как последнее звено расцвета киликийской миниатюры, в начале которого стоит Рослин. Автор характеризует стиль этой группы рукописей, как своеобразное «барокко». Он ставит его в связь со вкусом дворцовой аристократии, представители которой были зачастую получателями этих кодексов.

Л. Р. Азарян противопоставляет иллюстрациям подписных рукописей Реслина с характерными для них уравновешенными спокойными композициями, монументализмом, величавостью, глубоким внутренним психологизмом, наличием реалистической струи — особенности стиля неподписных рукописей: динамичные, полные движения многофигурные и многоплановые композиции, мелкие неспокойные складки одежд, развевающихся как от ветра. Живописность отступает на второй план, усинивается графичность, часто появляются кривые и изломанные линии. Колористическая гамма обогащается рефлексами и полутонами, благодаря чему фигуры становятся более рельефными. Техническое совершенство, свидетельствующее о высоком профессиональном уровне мастеров, не может скрыть некоторого академизма — повторения образов, ставших каноническими. Изменяется и характер орнаментации; композиции рамок становятся более динамичными. Растения и листья заканчиваются остриями, напоминающими растительные украшения готических рукописей. Все это придает убранству кодексов фантастический характер.

Для доказательства иконографических и стилистических отличий в анонимных и подписных рукописях Рослина автор производит убедительное сравнение одинако-

вых по сюжету миниатюр.

Примеры для сравнения

Подписные рукописи Тороса Рослина

- «Снятие с креста» (Балтимор, № 539, рис. 82; Иерусалим, № 1956, рис. 84)
- «Переход через Чермное море» (Иерусалим, № 2027, рис. 88)
- «Три отрока в пещи огненной» (Иерусалим, № 2027, рис. 89)

Аноничные

То же (Чашоц, № 979, рис. 132) (в тексте ошибка, указан № 192) То же (Чашоц, № 979, табл. XIV)

То же (Чашоц, № 979, табл. XV)

²² В тексте — № 2027, под иллюстрациями той же рукописи — № 2077.

Наиболее ясно, по мнению автора, особенности стиля Тороса Рослина видны в сцене: 4. «Распятие» (Балтимор, № 539, рис. 81; Иерусалим, № 1956, рис. 85; Иерусалим, № 3627, рис. 93) (в тексте ошибка, указан № 94)

«Распятие» (Иерусалим, № 2568, рис. 103; Иерусалим, № 2563, рис. 113; Матенадаран, № 197, рис. 120)

Убедительно и сравнение последней подписной рукописи Рослина (1268 г.) с первой, точно датированной неподписной рукописью (евангелие царицы Керан 1272 г.), которые отделены друг от друга всего четырьмя годами. По словам Л. Р. Азаряна, как бы ни был гениален и многосторонен мастер, он не мог так быстро изменить свои творческие принципы.

Все вышесказанное приводит автора к заключению, что Рослин был не одинок, рядом с ним работали миниатюристы, мастерством и совершенством нередко превосходившие его. Их работы, по мнению Л. Р. Азаряна, которое мы разделяем, приписаны Рослину без всяких оснований. Эта группа рукописей занимает особое место среди других киликийских манускриптов, представляя собой новый этап по сравнению

с творчеством Рослина.

Проведенное автором детальное исследование неподписных рукописей показывает, что и между ними имеются коренные отличия, — обстоятельство, которое заставляет предположить, что над украшением их работало несколько художников. Эти рукописи автор группирует следующим образом: наиболее ранним он считает евангелие восьми художников (Матенадаран, № 7651). Независимо от того, принадлежит ли часть миниатюр этой рукописи Рослину или нет, они всей своей сущностью отли-

чаются от того, что было сделано киликийскими художниками. Вторую группу составляют: Евангелие Васака (Иерусалим, № 2568), евангелие Керан 1272 г. (Иерусалим, № 2563), евангелие Матенадарана, № 197. Сохранившиеся хишатакараны дают основание группировать эти рукописи вокруг школы Ованнеса (см. список неподписных рукописей), в которой имя художника редко упоминается. В лучшем случае встречается имя писца и самого Ованнеса, который выступает как

писец, заказчик или лицо, исправляющее рукопись. Эту группу Л. Р. Азарян сближает с евангелием Матенадарана № 9422. Однако некоторые своеобразные черты заставляют рассматривать этот кодекс отдельно и не связывать его с именем епископа Ованнеса. Рукопись была украшена, без сомнения, в Киликии третьей четверти XIII в. Великолепные иллюстрации позволяют причислить ее к лучшим памятникам армянской миниатюрной живописи. Автор различает здесь работу двух мастеров (первый — табл. X—XII, рис. 124, 126, 128 — напечатано 24, 26, 28; второй — рис. 125, 127, 129); иллюстрации последнего он считает добавленными при обновлении, о чем нам без детального анализа трудно судить. Отдельно ставит Л. Р. Азарян и последнюю неподписную рукопись «Чашоц» царя Гетума II, замечательный памятник армянской миниатюрной живописи, отличающийся рядом особенностей в характере своего убранства и стиля миниатюр.

Все эти манускрипты, представляющие новый этап в развитии киликийской миниатюры, автор склонен группировать вокруг одной школы, которую, как он полагает, следует, может быть, назвать школой Сиса, что кажется нам вполне вероятным.

Последнюю главу книги Л. Р. Азаряна мы считаем наиболее значительной во всем его исследовании. В ней автор по-новому ставит вопрос о личности Тороса Рослина. Конечно, это не избавляет от необходимости дальнейшего углубленного монографического исследования превосходных по своему художественному достоинству киликийских кодексов, охарактеризованных автором порою беглыми штрихами.

В заключение отметим, что работа Л. Р. Азаряна имеет большое познавательное значение и знаменует серьезный шаг вперед в исследовании проблем, связанных с киликийской миниатюрной живописью. В общей композиции текста нам представлялось бы более рациональным рассматривать отдельные скриптории Киликии, получающие иногда значение школ, не по «вертикали», а по «горизонтали», т. е. в их взаимосвязях в течение одного и того же отрезка времени. Это позволило бы более четко показать как их различия, так и общность, что в равной мере характерно для киликийской миниатюрной живописи.

Наименее самостоятельной и далеко не решающей сложной проблемы кажется нам первая глава («Истоки киликийской миниатюрной живописи»). В основном автор суммирует в ней те положения, которые уже не раз высказывались в литературе. Считая главным источником, определившим развитие киликийской миниатюры, особенно в начальный период, живописную традицию, сложившуюся еще в коренной Армении, автор противопоставляет эту точку зрения мнению тех исследователей, которые хотят видеть в киликийской миниатюре лишь одну из в ветвей византийского

искусства,— взгляд, как нам кажется, давно устаревший. По мнению Л. Р. Азаряна, традиции коренной Армении были перенесены в Киликию переселявшимися туда художниками. Привезенные рукописи служили образцами во вновь формирующихся скрипториях. Для подтверждения этого широко распространенного, но спорного положения используются мало убедительные доказательства, которые скорее могут опровергнуть эту точку зрения. Так, например, автор считает,

что если бы евангелие 1113 г. (Матенадаран, № 6763) не имело хишатакарана, в котором указано, что оно написано в Дразарке, его можно было бы свободно причислить к ряду рукописей, написанных и украшенных в коренной Армении. К сожалению, не указано конкретно, какие это рукописи? Мы загруднились бы привести аналогию к помещенной на рис. 1 миниатюре этого манускритта. Крест, украшающий один из листов евангелия 1113 г. (рис. 1), насколько нам известно, в противоположность утверждению автора, в ранних рукописях (X — XI вв.) коренной Армении, как правило. не встречается. Он был распространен в малоазийских армянских кодексах того же периода. По своей форме (но не по стилю) крест евангелия Матенадарана 1113 г. приближается к изображению его в Иерусалимском евангелии № 2555 и Адрианопольском евангелии 1007 г. (Венеция, № 887). По линии «ограниченной красочной гаммы» и «графически акварельной манеры исполнения» (стр. 19) автор сближает эту рукопись с евангелием 1038 г. (Матенадаран, № 6201), что кажется нам лишенным какого-либо основания. Если даже в колорите и рисунке наблюдается известное сходство, нельзя откидывать все остальное - стиль, иконографию, характер орнаментации - разительно не сходное в этих двух рукописях.

Едва ли следует для доказательства связи с коренной Арменией столь непосредственно сопоставлять миниатюры Тюбингенского евангелия с евангелиями 1053 г. и Могни. Присущий иллюстрациям всех трех рукописей монументализм можно рассматривать не только как результат преемственности, но и как черту стиля, характерную для миниатюрной живописи на определенном этапе ее развития. Другие Пругие стилистические особенности в сравниваемых кодексах далеко не всегда совпадают. Сам же автор (на стр. 29), ссылаясь на И. Стржиговского, пишет, что иконографический тип евангелистов Тюбингенского евангелия и евангелия Матенадарана № 7737 «характерен вообще для Малой Азии, откуда был заимствован как византийцами, так и армянами». Этого нельзя сказать об евангелистах евангелия 1053 г. и Мугни, где образы Марка и Луки восходят скорее к сирийским истокам. Если даже в основе миниатюр сравниваемых кодексов можно будет наметить какие то точки соприкосно-

вения, то отнюдь не за счет столь прямодинейного их сопоставления.

Ссылка автора на сходство орнаментальных мотивов киликийских рукописей и армянских хачкаров принципиально не вызывает сомнения; хотелось бы, однако, подкрепить их конкретными примерами. Для доказательства связи киликийских памятников с общим культурным наследием армян Л. Р. Азарян ссылается на стелы и рельефы VI — VII вв., отмечая общность некоторых мотивов (например, аканф, виноградная лоза). Думаю, что такие сопоставления слишком общи и несколько механичны. Описания двинского рельефа со сценой сбора винограда, простое упоминание рельефов Ахтамара, Звартнопа и даже Гарни едва ли что-нибудь дают для понимания особенностей киликийской миниатюрной живописи. Вызывает сомнение прямое сопоставление трактовки складок одежд евангелистов в рукописях XII в. с Одзунским (VI в.) и Мренским (VII в.) рельефами.

Акцентируя основное виимание на собственной традиции, автор не отрицает и влияний. Из них главным он считает византийское. Присоединяясь к С. Дер Нерсессян, Л. Р. Азарян полагает, что киликийская миниатюра воспринимает его первоначально через византинизирующие армянские рукописи XI в. (Трапезундское, Карсское евангелия) или подобные им кодексы, занесенные в Киликию лишь во второй половине XII в. В последующий период киликийская миниатюра обогащается новыми заимствованиями из византийского искусства, особенно в отношении технического совершенства.

Достигнув в XIII в. своего высочайшего расцвета, она сама начинает оказывать

некоторое влияние на византийскую миниатюру.

Л. Р. Азарян уделяет место и связям Армении с Восточным миром, которые существовали уже с древности. При этом он считает, что некоторые образы и приемы восточного искусства проникали в Киликию через коренную Армению. Упоминается и воздействие некоторых образцов, сложившихся в Китае.

Влияние Запада прослеживается в ту пору, когда киликийская миниатюрная живопись уже окончательно сложилась. Интересны приведенные автором конкретные примеры, которые показывают новую, близкую к готическому стилю трактовку киликийскими мастерами некоторых орнаментальных и архитектурных мотивов, что не исключает и прямых заимствований с Запада.

В целом глава носит несколько схематический и механистический характер. Автор пытается разрешить проблему простым сложением традиции, связанной с коренной Арменией, и воздействующих на нее влияний. По нашему мнению, процесс формирования киликийской миниатюры был более сложным, в силу чего эта проблема должна стать предметом дальнейшего более углубленного изучения.

Надо надеяться, что из-под пера автора выйдут монографии, посвященные отдельным киликийским рукописям, замечательные миниатюры которых позволят продолжить начатое Л. Р. Азаряном интересное исследование.

В журнале «Сион» за октябрь — декабрь 1966 г. появилась еще одна рецензия на армянском языке, написанная А. Курдяном. Рецензия содержит ценное замечание; ее автор убедительно показывает неправильность общепринятого мнения о датировке и месте написания Тюбингенского евангелия. С легкой руки И. Стржиговского, опубликовавшего в 1907 г. якобы копию с несохранившегося оригинала памятной записи этой рукописи, в течение 60 лет никто из исследователей армянской миниатюры не подвергал сомнению ее принадлежность скрипторию Дразарка и дату 1113 г. А. Курдян опознал в приведенном И. Стржиговским колофоне хишатакаран, относящийся к рукописи Матенадарана № 6763. Это открытие, несомненно, позволит внести коррективы в изучение истории армянской миниатюры.

Нельзя не заметить вместе с тем, что в целом тон рецензии вызывает более чем недоумение, нарушая какие-либо этические нормы научного общения. Полностью опорачивая книгу Л. Р. Азаряна, А. Курдян не только считает, что автор не внес ничего нового в изучение киликийской миниатюры, но и не имел права заниматься ею, не изучив рукописей зарубежных собраний, особенно связанных с именем Тороса Рослина. А. Курдян берет на себя смелость даже рекомендовать Л. Р. Азаряну занять-

ся рукописями Васпуракана, хорошо представленными в Матенадаране.

Из проведенного нами выше объективного разбора книги Л. Р. Азаряна читатель может сам сделать выводы о ее достоинствах и недостатках и полностью оценить ту большую и интересную работу, которая была проведена автором. Именно на основании изучения рукописей Матенадарана Л. Р. Азаряном была выявлена группа мастеров миниатюры, которые необоснованно связывались с именем Тороса Рослина. Не видя надобности повторять оценку книги, заметим лишь, что достаточно известный исследователь, каким является А. Курдян, скомпрометировал своим отзывом лишь самого себя. Случайно вырванные из контекста книги и недобросовестно интерпретированные фразы сочетаются в этом отзыве с прямыми оскорблениями в адрес Л. Р. Азаряна. Обобщения, сделаные автором книги, А. Курдян считает неопределеными в бессмысленными, затуманенными сором таких слов, как «конкретный», «монолитный», «этап», «динамика», «фигуры», «многофигурные композиции», «анфас», «профиль» и т. д. (?).

Заключая, заметим, что отдельные критические замечания А. Курдяна, которые могли бы принести пользу автору книги (для чего и пишутся рецензии), пропадают из-за ошеломляющей недопустимости принятого им тона, совершенно не сочетающего-

ся с серьезной научной критикой.

Т. А. Измайлова

ГРЕЧЕСКИЕ ПИСЦЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ. П

Число работ, посвященных изучению деятельности переписчиков греческих рукописей в XV—XVI вв., непрерывно увеличивается. Это обстоятельство побуждает нас продолжить обзор новых исследований в названной области, начатый рецен-

вией на труды Xp. Патринелиса и П. Канара 1.

В качестве необходимого условия изучения позднегреческой рукописной книги в настоящее время выдвигается задача определения имени переписчика, даже если он сам не сообщил его в колофове рукописи; возможность этого обусловливается получившей свое дальнейшее развитие в эпоху Возрождения индивидуальностью почерков, позволяющей с большой уверенностью распознавать руку того или иного скриптора. Однако отождествление писдов по почерку — дело необычайно трудное, требующее от исследователя большой практики и исключительной осторожности. Избежать ошибок при сопоставлении рукописей помогают приемы, выработанные кодикологией. Формат бумаги, количество листов, составляющих тетрадь, сигнатуры, объем текста, число строк на странице, филиграни, украшения, переплет, — учет особенностей всех этих компонентов книги, или, как говорят кодикологи, «археологическое» изучение манускрипта в подавляющем большинстве случаев создает надежную опору для последующих отождествлений, для проверки результатов, добытых анализом почерка.

Инициатором создания методики определения писца XV—XVI вв. по почерку является Поль Канар, хранитель греческих рукописей Ватиканской библиотеки. Указав на трудности, которые ожидают палеографа, исследующего почерки греческих переписчиков XV—XVI вв. 2, он дал великолепную иллюстрацию высказанных им

ранее общих положений, выпустив в свет новую работу 3.

² P. Canart. Scribes grees de la Renaissance.—«Scriptorium», XVII, I, 1963, p. 56-82.

¹ Б. Л. Фонкич. Греческие писцы эпохи Возрождения.— ВВ, XXVI, 1965, стр. 266—271.

³ I de m. Les manuscrits copiés par Emmanuel Provataris (1546—1570 environ). Essai d'étude codicologique. «Mélanges Eugène Tisserant», vol. VI (Studi e Testi, 236). Biblioteca Vaticana, 1964, p. 173—287.