

В. Д. ЛИХАЧЕВА

РОЛЬ ВИЗАНТИЙСКОЙ РУКОПИСИ XI в. КАК ОБРАЗЦА ДЛЯ БОЛГАРСКОГО ТАК НАЗЫВАЕМОГО ЛОНДОНСКОГО ЕВАНГЕЛИЯ ИВАНА-АЛЕКСАНДРА XIV в.

В своей книге «The „Mutterbuch“ of Wolfenbüttel» (Wien, 1979) Х. Бухталь пишет о роли образцов для создания миниатюр средневековых рукописей. Исследователь совершенно справедливо полагает, что в средние века обычно употреблялись специальные рисунки или прорисы, которые переходили из одного скриптория в другой. Непосредственно для копирования миниатюры одной рукописи для миниатюр другой рукописи использовались, хотя и не часто.

Необходимо отметить, что наиболее творческим было использование миниатюристами как образцов именно рукописей, а не специальных рисунков и прорисей. Миниатюрист имел в этом случае дело непосредственно с памятником искусства, а не с неким штампом.

В средние века следование образцам было характерно для всех видов искусств: для фресковой живописи, для архитектуры (на Руси заказчики, имея дело со строителями храма, обычно предписывали последним строить «с образца» той или иной церкви, формы и пропорции, которую они, конечно, могли менять принаравливаясь к местности, новой технике и новым вкусам). То же следование образцам может быть отмечено в литературе, иконописи и т. д. Искусство средневекового художника требовало не коренных изменений, а на первый взгляд малозаметных и поэтому особенно действенных и впечатляющих.

Недавно вышедшее великолепное издание болгарского Евангелия Ивана-Александра, хранящегося в Британском музее, выполненное Людмилой Живковой, сделало возможным детальное его изучение.

Болгарское Евангелие Британского музея Add. 39 627 было написано, как об этом мы узнаем из его колофона (л. 274—275 об.), монахом Симеоном для царя Ивана-Александра в 1355—1356 гг. После 1393 г., т. е. после захвата Тырново турками, оно оказалось в Молдавии, где принадлежало молдавскому правителю Александру (годы правления 1402—1432), о чем свидетельствует надпись на л. 5. При каких обстоятельствах кодекс попал в монастырь св. Павла на Афоне, остается неизвестным¹. Однако именно здесь его получил знаменитый коллекционер славянских рукописей лорд Курзон (Curzon) в 1837 г. После смерти владельца в 1876 г. Евангелие со всем его собранием перешло в Британский музей.

Евангелие было создано по царскому заказу, о чем можно судить не только по колофону, но и по двум миниатюрам-фронтисписам, открывающим его (л. 2 об.—3). На них представлены царь Иван-Александр, а также царица, зять, дочери и сыновья. О царском происхождении рукописи свидетельствуют и изображения Ивана-Александра перед еванге-

¹ Schivkova L. Das Tetraevangeliar des Zaren Ivan Alexander. Recklinghausen. 1977, S. 51.

листами, заключающие собой каждую из четырех глав Четвероевангелия (л. 86 об., 134 об., 272 об. 212 об.), а кроме них, и его фигура, включенная в композицию Страшного суда (л. 124).

При царе Иване-Александре столицей Болгарии было Тырново — ведущий культурный центр славянского мира во второй половине XIV столетия². Сам царь Иван-Александр, как известно, широко покровительствовал изобразительному искусству, заботясь о духовном развитии Болгарии. Для периода его царствования характерны особенно тесные связи с Константинополем. С официальным признанием в Византии исихазма при императоре Иоанне Кантакузине это богословское течение находит признание в славянских странах³, способствуя сближению культур стран православного мира.

Одной из характерных черт тырновской литературно-художественной школы при царе Иване-Александре был ее интерес к произведениям литературы и искусства прошлого. Поэтому неудивительно, что писцы и художники Тырново пишут и украшают свои рукописи, используя лучшие константинопольские образцы. Если обе выходные миниатюры Евангелия с фигурами членов царской фамилии (л. 2 об. и 3) были выполнены в традициях искусства XIV в. с его интересом к портрету, то все остальные изображения, относящиеся непосредственно к самому тексту, следуют византийскому прототипу. Этим образцом для них послужили миниатюры византийского Евангелия, находящегося ныне в Парижской Национальной библиотеке (граес. 74). Иконографическая и в меньшей степени стилистическая близость композиций болгарского и византийского кодексов была уже отмечена в свое время Г. Милле⁴, а вслед за ним и С. дер Нерсисян⁵. Однако С. дер Нерсисян полагала, что не рукопись Парижской Национальной библиотеки являлась моделью для подражания, а у болгарского и византийского кодексов был общий прототип, которому они оба следовали⁶. Мы же считаем, что византийский кодекс XI в. был непосредственно использован болгарским миниатюристом в XIV столетии.

Евангелие Парижской Национальной библиотеки граес. 74 было выполнено, как думают все его исследователи⁷, во второй половине XI в. в Студийском монастыре Константинополя. Стиль его миниатюр близок к живописи Псалтири Британского музея Add. 19 352, созданной в 1066 г. для игумена Студийского монастыря Михаила. Незначительные различия в принципах оформления обеих рукописей свидетельствуют лишь о том, что над ними работали разные миниатюристы, принадлежавшие к одной и той же художественной школе. По мнению С. дер Нерсисян⁸, Евангелие было создано несколькими годами ранее Псалтири.

Доказательством того, что оно возникло в Студийском монастыре, служат и иконография его миниатюр. На л. 213 изображена характерная для кодексов, вышедших из Студийской мастерской, сцена инвеституры. Игумену монастыря, тип лица которого тот же, что и у игумена, представленного на миниатюрах Псалтири Британского музея, евангелист Иоанн протягивает жезл (рис. 1). Этот игумен со строгим лицом и длинной бородой повторен на листах Евангелия не один раз. Это ему евангелист

² Ibid., S. 7.

³ Ibid., S. 41.

⁴ Millet G. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. P., 1916, p. 8, 591.

⁵ S. der Nersessian. Two slavonic parallels of the greek Tetraevangelia, Paris. 74. — The Art Bulletin, 1927, IX, p. 230.

⁶ Ibid., p. 273.

⁷ Dufrenne S. Deux chefs-d'oeuvre de la miniature du XI^e siècle. — Cahiers archéologiques, 1967. XXVII.

⁸ S. der Nersessian. L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge. Londres, Add. 19352. P., 1970, p. 81.

Матфеем передается кодекс, как показано на л. 61 об. (рис. 2). Того же игумена, как изображено на л. 101 об., благословляет евангелист Марк (рис. 3). Всем этим подчеркивается божественность власти игумена монастыря — идея, проводимая в свое время св. Феодором Студитом в его сочинениях.

Среди иллюстраций Евангелия Парижской Национальной библиотеки большое место отведено сценам с изображением Иоанна Предтечи — патрона монастыря. Рядом со словами Евангелия от Матфея (IV, 12): «Услышав же Иисус, что Иоанн отдан под стражу, удалился в Галилею» — изображен арест Иоанна Предтечи (л. 7 об.). Слова евангелиста Марка (I, 14): «После того как предан был Иоанн, пришел Иисус в Галилею» — иллюстрированы изображением Иоанна Предтечи в темнице (л. 111 об.). Идея о том, что Иоанн Предтеча послан богом, дабы приготовить путь Иисуса Христа на земле, иллюстрируется художником дважды: на л. 107 об. и 110 об. изображен ангел, ведущий пророка. В миниатюрах представлено, как Иоанн Предтеча указывает иудеям на Иисуса Христа (л. 167 об.), как вместе с Христом он рассказывает иудеям о Моисее (л. 168). В сцене «Признание апостолов» обычно никогда не изображается Иоанн Предтеча, но здесь он указывает на Иисуса Христа Петру и Андрею (л. 169). Не согласуясь с канонами или какими-то известными образцами, сам художник вводит сцены беседы Иоанна Предтечи с иудеями (л. 172 об., 168). Таким образом, выполняя миниатюры в мастерской Студийского монастыря, иллюстратор, кроме полагающихся по канону, вводит новые сцены с изображением Иоанна Предтечи — патрона этого монастыря⁹.

Одна из миниатюр — л. 112 об. рукописи Парижской Национальной библиотеки — иллюстрирует текст Евангелия от Луки (III, 23—38), в котором речь идет о родословной Иисуса Христа. Вместо того чтобы изобразить предков Христа, художник, разделив композицию на две части, в верхней — по сторонам от изображения бога — помещает Адама и Еву, Моисея и Аарона и древних патриархов. В нижней композиции по обе стороны от сидящего на троне Давида он изображает симметрично две группы царей во главе с Самуилом и Соломоном. Первая сцена происходит на небе, вторая — на земле. В этой композиции выражена идея сопоставления светской и духовной власти, каждая из которых дается богом. Возможно, что художник хотел выразить мысль, близкую утверждаемой Феодором Студитом идее о параллелизме власти патриарха и императора и о необходимости их совместной деятельности¹⁰.

Итак, состав миниатюр Евангелия Парижской Национальной библиотеки далеко отходит от канонического и определяется, как, впрочем, и иконография композиций, местом создания рукописи — Студийским монастырем. Именно эти черты отличают Студийский кодекс от других иллюстрированных в XI в. византийских Евангелий.

В XIV в. миниатюры Студийского кодекса послужили образцом для болгарского художника. Это следование образцу было осуществлено болгарским миниатюристом настолько точно, а вместе с тем свободно и умно, с полным пониманием содержания иллюстраций, что о каком-либо другом Евангелии, которое могло бы выполнить роль дополнительного посредника, говорить не приходится. Болгарский миниатюрист переносит на листы своей рукописи форму деревьев, декор мебели, детали архитектуры, типы лодок. Он стремится повторить даже ритм в расположении фигур, их масштабное соотношение между собой, величину пауз между ними, не говоря уже о том, что жесты, типы лиц, рисунок платья повто-

⁹ S. der Nersessian. Parisinus 74. — Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik, 1972, N 21.

¹⁰ Grabar A. L'art religieux et l'empire byzantin à l'époque des Macédonies. — In: L'art de la fin de l'antiquité et du moyen âge, 1968, p. 163—164.

рены им весьма точно, с пониманием замысла и смысла оригинала. Он не внес в свои композиции никаких деталей, которые отсутствуют в Евангелии Парижской Национальной библиотеки, но которые могли бы появиться в случае, если бы болгарский миниатюрист использовал, как полагает С. дер Нерсессян, другую рукопись, послужившую в XI в. образцом для Студийской, или прорись. Студийский художник мог бы, повторяя образец, пропустить какие-либо детали, от которых не отказался бы болгарский.

Однако о слепом использовании болгарским художником прорисей, снятых с византийского оригинала, также не может быть речи. По пропорциям фигур миниатюры Евангелия Ивана-Александра явно отличаются от своего образца. В рукописи, выполненной в Студийском монастыре, персонажи имеют удлиненные фигуры с маленькими головами и конечностями. Они легко стоят на носках, что придает им особую невесомость. В соответствии же с особенностями художественного стиля XIV в. в болгарском Евангелии святые твердо поставлены на всю ступню. Их тела по сравнению с византийским прототипом увеличиваются в размере, приобретают особую плотность. Движения становятся замедленными.

Размер болгарской рукописи несколько больше, чем византийской. Он достигает 33 на 24,3 см, в то время как в копируемом образце он равен 23,5 на 19 см. Текст болгарской рукописи написан крупными раздельными буквами, характерными для XIV столетия. В связи с этим длина строки, состоящей из мелких, связанных между собой литер минускула, в византийском Евангелии короче, чем в болгарском. Все миниатюры, за редким исключением, имеют фризový характер композиции и, подобно строкам, расположены среди текста.

Так как миниатюры в болгарской рукописи, соответствуя длине строки, вытягиваются более значительно, чем в византийской, то иногда болгарскому художнику приходится изменять пропорциональные соотношения частей изображенных зданий. Так, например, в византийской миниатюре «Возвращение Христа из страны Гадаринской» (л. 125 об.) город в правой части композиции имеет две узкие башни (рис. 4). В болгарской миниатюре те же башни изображены широкими (л. 163). Но в большинстве случаев художник увеличивает длину сцены за счет добавления деревьев. Однако при этом он никогда не прибавляет новых архитектурных элементов в композицию, так же как и не вводит новых персонажей. Если композиция в византийской рукописи включает дерево, то в болгарской появляется еще одно дерево, точно такой же формы, как и первое. Среди многочисленных подобных примеров — миниатюра «Исцеление кровоточивой» в византийском Евангелии — л. 73 об. (рис. 5) и в болгарском — л. 100, где в центре сцена делится в первом случае одним деревом на две части, а во втором уже двумя. Однако обычно дополнительные деревья появляются в правой части композиции, например в «Явлении Христа Мариям» в византийском Евангелии — л. 61 (рис. 6) и в болгарском — л. 85 об. (рис. 7). Такое стремление удлинить композицию за счет появления дополнительных ее элементов именно в правой части становится понятным, если восстановить процесс работы копииста. Он начинает рисовать слева, перенося точно одно изображение за другим, а когда доходит до конца рисунка справа, то замечает, что композиция получается короче, чем длина строки. Тогда он ее удлиняет, изображая еще одно дерево или расширяя башни в постройках.

Основное отличие болгарской рукописи от ее оригинала состоит в том, что болгарский художник XIV в. пропустил несколько миниатюр. Таким образом, у него вместо 372 композиций, характерных для византийского Евангелия, получилось 366. Однако пропуски были сделаны миниатюристом совершенно сознательно. Он опускал те миниатюры, которые имели второстепенное значение. Так, в болгарском Евангелии отсутствует миниатюра «Первосвященники и писцы перед Иродом» (л. 3 об. в визан-

тийском), но оставлена близкая к ней по художественным принципам композиции сцена «Волхвы перед Иродом» (в византийском — л. 4, в болгарском — л. 9 об.). Болгарский художник отказался от сцены «Христос перед иудеями» (л. 58), введенной в византийском Евангелии после изображения «Омовения рук Пилатом». Из трех миниатюр, относящихся к Евангелию от Матфея, с изображением Распятия, которые есть в византийской рукописи, в болгарской одна отсутствует. Среди многочисленных сцен исцелений Христа болгарский художник, копируя византийский кодекс, пропустил сцену «Исцеление сухорукого», которая там помещена была на л. 117 об. Недостает в болгарском Евангелии и миниатюры на тему «Иисус Христос посылает 70 своих учеников в разные города» (л. 130). В конце болгарской рукописи, уже заканчивая Евангелие от Иоанна, художник даже отказался от изображения нескольких идущих подряд сцен: «Ангел у гроба» (л. 208 об.), «Сшествие во ад» (л. 208 об.), «Петр тащит в лодку сеть с рыбой» (л. 211), «Двенадцать апостолов» (л. 213). Однако композиция «Страшный Суд», которая в византийском кодексе относится к Евангелию от Матфея (л. 51 об.), когда-то была в болгарском кодексе на отсутствующем сейчас л. 75.

Болгарский миниатюрист вообще экономно относился к пергамену, на котором писал. Так, в его Евангелии отсутствует полоса растительного орнамента (л. 48), помещенная в византийском под сценой «Исцеления» на л. 31 об. В композиции «Страшного Суда», относящейся к Евангелию от Марка, болгарский художник (л. 124) (рис. 8) в отличие от византийского (л. 93 об.) (рис. 9) отказался от изображения жезлов в руках ангелов. Он вынужден был это сделать потому, что строки текста подошли вплотную к фигурам ангелов и для жезлов не осталось места.

Очевидно, тем же стремлением сэкономить место для текста, который в болгарской рукописи с ее высокими буквами устава занимает гораздо больше пергамента, чем в византийской, связаны изменения, внесенные по сравнению с оригиналом в миниатюру «Благовещение у колодца», которая в византийском Евангелии (л. 105 об.) (рис. 10) вытянута в длину строки, а в болгарском помещена рядом со строками, как бы начиная их (л. 139 об.). Композиция скопированной миниатюры сознательно укорочена по сравнению с византийской, так как отсутствует архитектура в правой части, а слева вместо трех деревьев изображено только два. Архангел Гавриил помещен летящим над деревьями, а не рядом с ними, как в византийском образце. Две миниатюры византийского Евангелия объединены болгарским художником в одну композицию. Это «Исцеление слепорожденного» (л. 186) и «Слепой обмывает глаза в источнике» (л. 186 об.). При создании из них одного общего фриза (л. 239) иллюстратор сохранил дополнительные эпизоды, помещенные на обеих византийских миниатюрах справа и представляющие уходящего от Христа исцеленного им человека.

Но вместе с пропуском ряда миниатюр, сюжет которых не казался копиисту особенно значительным, в рукописи появился ряд дополнительных композиций, посвященных основным событиям евангельского рассказа. Так, в конце текста Евангелия от Луки помещены миниатюры «Христос на кресте, пронзаемый копьем» (л. 208 об.) (рис. 11), «Снятие с креста» (л. 209). Образцами для этих миниатюр послужили те, которые в византийском Евангелии относились к тексту Евангелия от Матфея (л. 59 об.) (рис. 12). Таким образом, они оказываются повторенными в болгарском кодексе два раза, так как впервые они появляются в нем в Евангелии от Матфея (л. 84—84 об.). Вместо миниатюры «Явление Христа апостолам» византийского оригинала (л. 163) в болгарской рукописи появляется на л. 212 изображение Вознесения. Эта сцена повторяется художником второй раз. Здесь, как и на л. 134 об., она следует миниатюре византийского Евангелия, помещенной на л. 101 об.

Среди точно нарисованных с византийского прототипа миниатюр болгарской рукописи появляется несколько композиций, которые художник

целиком или частично копировал, применив только здесь прориси. В результате неумелого их использования композиции в болгарской рукописи оказались перевернутыми сравнительно с оригиналом. Все это миниатюры, находящиеся в середине кодекса. На л. 166 об. болгарского Евангелия сцена Преображения, которая в византийской рукописи изображена справа в композиции (л. 128 об.), здесь оказалась слева и начинается, таким образом, фриз, который включает в себя и эпизод встречи Христа с апостолами. На л. 171 (рис. 13) в миниатюре «Христос в доме Марфы и Марии» Марфа, несущая угощение, изображена слева от стола, а не справа, как в византийском оригинале (л. 132 об.) (рис. 14). Точно так же перевернута по сравнению с византийским прототипом (л. 162) миниатюра «Апостол Петр перед пустым гробом Христа» (л. 210).

Болгарский художник выполнял рукопись для царя Ивана-Александра, поэтому он не ограничился только двумя миниатюрами-фронтисписами с изображением царя и его семьи. Фигуру игумена Студийского монастыря, по заказу которого была выполнена византийская рукопись, болгарский иллюстратор везде заменил изображением царя Ивана-Александра. Это четыре миниатюры, оканчивающие собой каждое Евангелие, в том числе и Евангелие от Луки, которое подобной композиции в византийском оригинале не содержит. Фигура Ивана-Александра также включена в сцену «Страшного Суда» (л. 124) (рис. 8) вместо изображения игумена с братией, помещенных в этой композиции в византийском кодексе (л. 93 об.) (рис. 9). Миниатюры, на которых евангелист представлен благословляющим царя Ивана-Александра, отличаются довольно значительными отступлениями от оригинала. В выполнении этих миниатюр болгарский художник был более свободен, нежели в повествовательных композициях.

Евангелист Матфей благословляет игумена (л. 88 об.), а не передает свое евангелие ему (л. 61 об.) (рис. 2), как в византийской рукописи. В болгарской миниатюре отсутствует аркада и изображено с каждой стороны только одно дерево. Евангелист Марк благословляет царя двумя руками (л. 134 об.), а не одной, как в византийской рукописи (л. 101 об.) (рис. 3). Лука, благословляющий царя (л. 212 об.), изображен под аркадой, в то время как в византийском прототипе миниатюра «Евангелист Лука благословляет игумена» отсутствует. В композиции «Евангелист Иоанн передает кодекс Ивану-Александру» (л. 272 об.) отсутствует аркада, которая обрамляет фигуры в византийской миниатюре с изображением евангелиста Иоанна, передающего посох игумену (л. 213) (рис. 1).

Болгарский художник в своих миниатюрах везде вводил вместо греческих славянские надписи. Иногда он не мог найти соответствующих греческим славянских обозначений. Так, в миниатюре, открывающей Евангелие от Иоанна, под евангелистом в византийской рукописи три раза изображен Иисус Христос, обозначенный надписями, как Христос. Ветхий деньми (*ὁ παλαιὸς ἡμερῶν*) и Эмануил (*ἐμμανουήλ*). В болгарской рукописи при каждом из трех изображений помещено одно и то же обозначение — Иисус Христос.

Очевидно, болгарский миниатюрист не знал свободно греческого языка. В противном случае он сохранил бы тогда, когда не мог найти точного славянского перевода, греческие надписи, как это сделал в 1397 г. русский художник, использовавший для миниатюр так называемой Киевской Псалтири (Государственная Публичная библиотека, ОЛДП F 6) Псалтирь, возникшую в конце XI столетия в Студийском монастыре.

Это обстоятельство заставляет предполагать (но не утверждать безусловно), что Евангелие Парижской Национальной библиотеки копировалось не в самом Студийском монастыре Константинополя, а скорее в скриптории Тырново. Если бы художник работал, переписывая рукопись в течение длительного времени в Константинополе, он смог бы ввести нужные ему греческие обозначения.

Итак, рукописи Студийского скриптория, свидетельствующие о высоком, изысканном искусстве книги, ценились не только в Константинополе XI в., но гораздо позднее и в других странах. Их использовали как почитаемые образцы, копировали их миниатюры самые опытные и искусные миниатюристы, понимая их высокие художественные принципы. Так было в Грузии XII в. (Гелатское и Джручское Евангелия), на Руси в XIV в. (Киевская Псалтирь) и, наконец, в Тырново при царе Иване-Александре. Евангелие Парижской Национальной библиотеки было использовано для образца не только Евангелия царя Ивана-Александра, но и, уже позднее, других славянских рукописей. О связи его с Елизаветградским Евангелием писал в свое время Н. В. Покровский¹¹, а о его значении для двух молдавских Евангелий (рукописи из монастыря Сучавица) — С. дер Нерсессян¹².

Болгарский миниатюрист, копируя в XIV в. византийскую рукопись, был высокообразованным человеком. Об этом свидетельствует не только то, что он выбрал в качестве предмета для подражания один из лучших византийских кодексов, но и то, что он хорошо разбирался в содержании миниатюр, которые повторял, знал их сложную иконографию.

¹¹ Покровский Н. В. Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. XXII.

¹² S. der Nersessian. Two slavonic parallels of the greek Tetraevangelia, Paris. 74. — The Art Bulletin, 1927, IX, p. 23.