

И.А. Орецкая

**О МИНИАТЮРАХ ГРЕЧЕСКОЙ РУКОПИСИ IX ВЕКА  
SACRA PARALLELA (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE  
DE FRANCE, gr. 923)**

Манускрипт, получивший название *Sacra Parallela*, в 1729 г. был приобретен аббатом Sevin-ом у князя Валахии для Королевской библиотеки в Париже. О более ранней истории рукописи ничего неизвестно. В XV в. 394 ее листа были переплетены. Она имеет довольно крупный формат (35,6×26,5 мм), в ту эпоху, однако, не редкий, если судить по дошедшим до нас манускриптам IX в. Текст написан на плотном пергаменте наклонным унциалом в две колонки.

Рукопись представляет собой сборник цитат из Библии и патристических сочинений. Цитаты сгруппированы по ключевым словам, а сами ключевые слова организованы по алфавиту. Фрагменты текстов, относящиеся к одному ключевому слову, приводятся в следующем порядке: сначала цитаты из Ветхого и Нового Завета в соответствии со следованием книг, затем фрагменты из трактатов отцов церкви в алфавитном порядке имен. Ключевые слова написаны на золотых полосках более мелким, чем основной текст, прямым унциалом. Иногда цитаты, соответствующие новой букве, начинаются с золотого, украшенного простой плетенкой инициала. Первая буква каждой следующей цитаты обычно вынесена на левое поле и примерно в два раза превосходит по высоте буквы основного текста.

Фрагменты текстов, вошедшие в сборник, имеют нравственный или аскетический характер. Некогда его составляли три книги: первая была посвящена Богу, вторая – человеку и третья – порокам и добродетелям. Первые две назывались τὰ ἱερά, а третья – τὰ παράλληλα. Настоящее название τὰ ἱερά παράλληλα появилось в XVIII в.

Составление сборника большинство ученых приписывает Иоанну Дамаскину, но нет никаких документальных подтверждений его авторства, в пользу которого говорит только несколько его изображений (в том числе пишущим)<sup>1</sup> на страницах *Sacra Parallela*. Первые листы рукописи, где могла содержаться информация о составителе сборника, утрачены, и, как пишет К. Вайцман, который внес наибольший вклад в изучение манускрипта, не существует ни одного кодекса, который в точности совпадал бы с парижским по составу текста<sup>2</sup>.

Уникальность рукописи состоит в том, что она является единственным дошедшим до нас иллюстрированным сборником цитат<sup>3</sup>. Многие миниатюры этого манускрипта представляют собой иллюстрации к книгам, из которых были

<sup>1</sup> Часто его изображения появляются около ключевых слов. Это наблюдение сделал К. Вайцман: *Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923. Princeton (New Jersey), 1979 (Studies in Manuscript Illumination, 8). P. 9.*

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Как отмечает американский исследователь: “Существует около тридцати списков одной только *Sacra Parallela* и несчетное количество других сборников, но ни один из них не иллюстрирован” (*Ibid. P. 10.*)

почерпнуты сами цитаты. Художник либо брал модели непосредственно из соответствующих иллюминированных рукописей, либо создавал изображения по воспоминаниям на основе своего предшествующего опыта.

Все многочисленные миниатюры рукописи *Sacra Parallela* располагаются на внешних и нижних полях текста (рис. 1). Среди иллюстраций есть как целые сцены, так и множество (более тысячи) полу- и полнофигурных, а также заключенных в медальоны одиночных образов (рис. 2). Последние принадлежат прежде всего авторам соответствующих цитат, напротив которых эти образы и расположены в тексте, и предполагаемому составителю сборника Иоанну Дамаскину. Частота появления изображений на полях рукописи зависит от того, фрагменты каких текстов приводятся в том или ином случае. Так отрывки из Нового Завета, как правило, небольшие, могут иллюстрировать даже несколько композиций, а пространные цитаты из сочинений отцов церкви только медальоны с “портретами” авторов.

К. Вайцман высказал предположение, что в рукописях, которые послужили художнику первого манускрипта *Sacra Parallela* моделями при создании ее иллюстративного цикла, миниатюры не располагались на полях текста<sup>4</sup>. До эпохи иконоборчества такой способ украшения рукописей либо не был известен, либо встречался довольно редко. Во всяком случае, не сохранилось ни одного иллюстрированного кодекса, созданного ранее IX в., с иллюстрациями, расположенными исключительно на полях текста. От IX в., помимо *Sacra Parallela*, до нас дошло четыре рукописи, иллюстрированных таким способом: это три псалтири – Хлудовская (ГИМ, гр. 129д), Пантократора (Mount Athos, Pantocrator 61) и парижская (Bibliothèque Nationale de France, gr. 20) и миланский манускрипт Гомилий Григория Назианзина (Biblioteca Ambrosiana, cod. E49-50inf). Из них миланские Гомилии<sup>5</sup> наиболее близки *Sacra Parallela* как манерой исполнения миниатюр, так и преобладанием медальонов и отдельных фигур на полях текста. Но многофигурных сцен в *Sacra Parallela* гораздо больше, чем в миланском кодексе.

Общей чертой четырех рукописей с иллюстрациями на полях, исключая *Sacra Parallela*, является наличие в каждой из них необходимых для размещения миниатюр достаточно просторных полей. Например, в Хлудовской псалтири боковые (внешние) поля составляют более трети ширины страницы (рис. 3), в миланских Гомилиях – рукописи, немного превосходящей по размерам *Sacra Parallela*, их ширина 7,5–8 см (рис. 4). В *Sacra Parallela* ширина боковых полей не более 6,5 см, но при этом масштаб образов больше, чем в миланском манускрипте, т.е. для их размещения требуется даже больше места. В итоге возникает ощущение, будто сцены теснятся на полях текста. Иногда художник был вынужден сокращать композиции, изображая вместо толпы несколько фигур и высшие за ними макушки (рис. 5).

К. Вайцман писал, что при переплетении поля рукописи были обрезаны<sup>6</sup>. При этом пострадало изрядное количество сцен, но, как ни странно, несмотря

<sup>4</sup> Ibid. P. 12. Ученый считает, что миниатюры парижской рукописи представляют собой не оригинальный иллюстративный цикл, но были скопированы с другого манускрипта, возможно, проиллюстрированного впервые.

<sup>5</sup> Об этой рукописи см.: *Weitzmann K. Die Byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts.* В., 1935 (переиздание – Wien, 1996). S. 81–82; *Grabar A. Les miniatures du Grégoire de Nazianze de l’Ambrosienne (Ambrosianus 49–50).* P., 1943; *Idem. Les manuscrits grecs enluminés de provenance italienne (IXe-XIe siècles).* Bibliothèque des Cahiers Archéologiques VIII. P., 1972. P. 20–21.

<sup>6</sup> *Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela...* P. 7.

на то что при механических повреждениях пергамента обычно сильнее всего страдает красочный слой (краски облупливаются, появляются осыпи и трещины)<sup>7</sup>, в *Sacra Parallela* за исключением утраты фрагментов изображений отрицательный эффект обрезания листов оказался практически минимальным. Золото почти нигде не облупилось, а несколько поврежденных образов, а вернее, их ликов, были стерты, очевидно, еще до того, как рукопись в XV в. решили заново переплести. Однако кажется, что поля все-таки были обрезаны не сильно. На примере других манускриптов IX в. с иллюстрациями на полях можно видеть, что миниатюристы обычно “центрировали” изображения по вертикальной оси, которую можно мысленно провести через середину поля. Отклонения, конечно, бывали – иногда миниатюры смещались ближе к тексту. Тем не менее, принцип расположения образа или сцены в центре свободного пространства представляется и, по-видимому, представлялся художникам IX в. наиболее гармоничным. В *Sacra Parallela* большинство сцен располагается более или менее по середине небольших полей, медальоны иногда чуть сдвинуты к тексту. Трудно предположить, что их смещение относительно центра было гораздо более сильным.

Очень часто можно видеть, как изображения наползают на текст. Иногда внешняя, левая или правая граница миниатюры, всегда четко артикулируемая, проходит буквально по перекладинам крайних букв (рис. 6). Возможно, художник проводил эту линию разграничения еще на стадии рисунка, чтобы захватить как можно больше места. Но даже несмотря на эти попытки миниатюриста присвоить себе все пространство вне текста, образам все же очень тесно; их положение на таких сравнительно узких полях не выглядит органичным. Изложенные соображения позволяют думать, что изначально, в момент написания рукописи, ее вообще никто не планировал украшать миниатюрами. Однако миниатюры там появились и, если судить по их стилю, вскоре после написания рукописи – в ту же эпоху.

Относительно времени создания манускрипта существуют две гипотезы: первая или вторая половина IX в. В пользу датировки рукописи первой половиной IX в. высказался Курт Вайцман<sup>8</sup>. Его точка зрения основана в первую очередь на стилистике миниатюр *Sacra Parallela*. Канадский исследователь Джон Осборн предложил датировку второй половиной IX в.<sup>9</sup> В поддержку своего мнения он привел имеющиеся в *Sacra Parallela* три погрудных изображения святого Мефодия, епископа Олимпии в Ликий<sup>10</sup>. На них епископ показан в головном уборе, напоминающем монашеский капюшон, покрывающем голову и перетянутом или завязанном под подбородком (рис. 7). Осборн обратил внимание, что в похожем головном уборе был изображен в двух мозаиках Софии Константи-

---

<sup>7</sup> Это происходит только в том случае, если пергамент византийского типа. На пергаменте западного типа краски, напротив, держатся очень прочно. Такая классификация основана на разных способах обработки пергамента, использовавшихся в Византии и в Западной Европе. За эту информацию я очень благодарна Э.Н. Добрыниной. Однако пергамент, на котором написана *Sacra Parallela*, согласно моим наблюдениям, все-таки византийского типа.

<sup>8</sup> *Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela... P. 23–25.*

<sup>9</sup> *Osborne J. A Note on Date of the Sacra Parallela (Parisinus Graecus 923) // Byzantion. 1981. Т. 51. P. 316–317.*

<sup>10</sup> Мефодий (ум. в 311 г.) – мученик и один из отцов церкви, прославившийся как активный участник полемики с нехристианскими философскими учениями. Подробнее см.: Христианство. Энциклопедический словарь. Т. 2. М., 1995. С. 110–111.

нопольской патриарх Мефодий<sup>11</sup>. Как пишет канадский ученый, этот головной убор, очевидно, вовсе не был патриаршим клобуком. Мефодий стал носить его после того, как во время иконоборческих преследований, развернутых императором Феофилом, ему разбили челюсть и вырвали зубы<sup>12</sup>. Исследователь предположил, что, возможно, не имея иконографической модели для изображения епископа Мефодия, миниатюрист позаимствовал ее из образов его тезки, незадолго до того появившихся в Святой Софии; заимствование же это могло иметь место не раньше канонизации патриарха Мефодия, т.е. только во второй половине IX в. Большинство исследователей, которым впоследствии приходилось высказывать мнение о датировке *Sacra Parallela*, безоговорочно приняли точку зрения Джона Осборна. Однако если сопоставить образы святого Мефодия, например, с изображениями святого Афанасия (л. 354r, 380r, 41r) (рис. 8), то можно обнаружить, что последний показан в точно таком же головном уборе, только в образах Мефодия детали головного убора лучше различимы благодаря достаточно сильному повороту головы в три четверти. Сам же “загадочный” головной убор, по-видимому, все-таки представляет собой одну из разновидностей монашеского капюшона, хотя остается не совсем понятным, почему он является частью облачения Мефодия, епископа Олимпийского.

Вопрос датировки манускрипта, таким образом, по сей день остается открытым. Такая палеографическая особенность рукописи, как не до конца сформировавшаяся система диакритических знаков, на которую мне указал Б.Л. Фонкич, может свидетельствовать в пользу датировки первой половиной IX в. Что касается стиля миниатюр рукописи *Sacra Parallela*, то, не останавливаясь подробно на этом вопросе, можно сказать, что он гораздо лучше вписывается в художественный контекст первой половины IX в., нежели македонского ренессанса<sup>13</sup>.

Вероятно, одновременно с миниатюрами появились в тексте золотые прямоугольники, на которых написаны понятия, поясняемые затем цитатами, и названия и имена авторов книг, откуда эти цитаты были почерпнуты. Золотые прямоугольники, подобно миниатюрам, заходят на написанный коричневой тушью текст. Слова, начертанные сверху, по золоту, то выступают за пределы

<sup>11</sup> Первая мозаика, созданная в последнюю четверть IX в., была утрачена. Она находилась в северном тимпане в ряду других изображений отцов церкви и известна по зарисовкам швейцарских археологов Гаспаре и Джузеппе Фоссати, принимавших участие в реставрации Св. Софии в 1847–1849 гг. (рисунки Фоссати опубликованы К.А. Манго: *Mango C. Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*. *Dumbarton Oaks*, 1962. P. 51–54. Pl. 61, 66–68). От второй, украшавшей помещение над южным вестибюлем и датирующей-ся второй половиной IX в., сохранился только фрагмент.

<sup>12</sup> *Osborne J. Op. cit.* P. 316.

<sup>13</sup> Среди произведений, наиболее близких по стилистическим образам, заполняющим поля *Sacra Parallela*: первая группа миниатюр ватиканской Книги Иова (Vatican, gr. 749) (л. 1r–37v) (*Huber P. Hiob. Dulder oder Rebell? Byzantinische Miniaturen zum Buch Hiob in Patmos, Rom Venedig, Sinai, Jerusalem und Athos*. Düsseldorf, 1986. S. 89–123); несколько икон, хранящихся в монастыре св. Екатерины на Синае, написанных, по-видимому, в Палестине в IX в., – Вознесение Христа, створки диптихов со свв. Харитоном и Феодосием, свв. воинами Феодором и Георгием (*Weitzmann K. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. Vol. 1*. Princeton, 1976. P. 69–71, 64–65, 71–73. Pl. XXVIII, XXVI, XXIX); мозаики, созданные в Риме в понтификат папы Пасхалия I (817–824), украшающие апсиды и арки римских базилик *S. Maria in Domnica* и *S. Cecilia in Trastevere*, *S. Prassede*, а также стены, свод и портал примыкающей к последней из перечисленных церквей капеллы *S. Zeno* (*Matthiae G. Pittura romana del medioevo. Secoli IV–X. Vol. I. Roma*, 1987. P. 158–172; *Wisskirchen R. Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*. Mainz am Rhein, 1992).

прямоугольников, то занимают их не полностью. Часто золотые участки обведены красновато-рыжим контуром; и таким же контуром, не очень ровным, как будто наспех обведены по краю многие миниатюры. Этот рыжий контур наряду с золотом словно объединяет миниатюры и текст в единое целое, придавая рукописи завершенность.

Трудно судить, на какое время второй этап работы над рукописью, с которым можно связать создание миниатюр и поновление заглавий, мог отстоять от первого этапа – ее написания. Для *Sacra Parallela* не решен и вопрос локализации, и здесь учеными было сформулировано три возможности: Рим (один из его восточных монастырей)<sup>14</sup>, Константинополь<sup>15</sup> или Палестина (лавра святого Саввы Освященного, где, по-видимому, и работал над составлением сборника Иоанн Дамаскин)<sup>16</sup>.

Стиль рукописи несомненно говорит в пользу того, что, где бы ни работал художник – в Палестине, Константинополе или Риме, он принадлежал к восточной – палестинской – художественной традиции<sup>17</sup>. Возможно, восточным происхождением мастера объясняется и повторение на страницах рукописи образа Иоанна Дамаскина<sup>18</sup>. Но, если, как предполагает К. Вайцман, на одной из утраченных страниц в начале манускрипта мог находиться “портрет” составителя сборника *Sacra Parallela*, то едва ли существовала необходимость тиражирования образа в дальнейшем. При этом только однажды (на л. 146r) фрагмент из текста самого Иоанна сопровождается его изображением.

Если принять датировку первой половиной IX в., в Константинополе создание обширного цикла миниатюр могло иметь место только до начала второй волны иконоборчества. В IX в. в Константинополе, в монастыре Хора, жили восточные монахи<sup>19</sup>, причем их интенсивный приток в столицу случился в 809–813 гг., когда после смерти халифа Харуна ар-Рашида в халифате несколько лет царила анархия. Среди пришедших тогда в столицу были Михаил Синкелл и братья Феофан и Феодор Начертанные. Тесные связи между лаврой святого Саввы и монастырем Хора, находившимся под особым покровительством императора, существовали с тех самых давних пор, когда его в начале VI в. по-

<sup>14</sup> Grabar A. Les manuscrits grecs enluminés... P. 7; Cavallo G. Funzione e Strutture della Maiuscula Greca tra i secoli VIII–XI // La Paléographie Grecque et Byzantine, Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique, 1974. P., 1977. P. 95–137; *Idem*. La cultura italo-greca nella produzione libraria // I Bizantini in Italia. Milano, 1982. P. 507.

<sup>15</sup> Osborne J. Op. cit. P. 317; Weyl Carr A.-M. Rev.: Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela... // The Art Bulletin. 1983. March. Vol. LXV. N 1. P. 151; Corrigan K. Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters. Cambridge, 1992. P. 107–111; Brubaker L. Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus. Cambridge, 1999. P. 25.

<sup>16</sup> Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela... P. 23.

<sup>17</sup> Weitzmann K. Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine // DOP. 1974. Vol. 28. P. 33–51.

<sup>18</sup> К. Вайцман полагает, что изображения Иоанна Дамаскина должны были находиться рядом с началом каждой рубрики – группы цитат, начинающихся с новой буквы, подобно тому, как в миланском кодексе Гомилий Григория Назианзина почти перед каждой новой Гомилией представлен Григорий Назианзин, обращающийся с проповедью к своей пастве (Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela... P. 6). В парижской рукописи таких изображений имеется всего шесть: на л. 99r, 147r, 197r, 208r, 240r и 378v.

<sup>19</sup> Пoblзости от него на северо-западе столицы в начале IX в., возможно, существовал даже маленький “квартал”, где селились “эмигранты” из Палестины. См.: Gouillard J. Un “quartier” d’émigrés palestiniens à Constantinople au IX<sup>e</sup> siècle? // Revue des études sud-est européennes. 1969. T. VII. P. 73–76.

сетил сам Савва. Кто-то из палестинских монахов мог принести недавно написанную рукопись с собой, и она могла быть украшена миниатюрами уже на новом месте.

Но манускрипт, будучи написан в Палестине, мог совершить и еще более дальнее путешествие – в Рим, куда бежали многие греческие, сирийские и палестинские монахи, одни – от иконоборческих гонений, другие, испугавшись наступления ислама<sup>20</sup>. Один из таких монастырей San Saba поддерживал тесный контакт с лаврой Саввы Освященного. С римским монастырем San Saba Кристоф Эггенбергер связывает украшение ватиканской Книги Иова (Vatican, gr. 749)<sup>21</sup>, первая группа миниатюр которой обнаруживает наибольшее стилистическое сходство с иллюстрациями *Sacra Parallela*. В Риме в первой половине IX в. существовали, без сомнения, самые лучшие условия для создания такого большого и богатого (по средству исполнения) иллюстративного цикла.

В целом нельзя исключить и возможность украшения *Sacra Parallela* в самой лавре святого Саввы<sup>22</sup>. Однако в свете исследования Мари-Франс Озепи ситуация в лавре и ее роль в антииконоборческой полемике должна быть переоценена<sup>23</sup>. С одной стороны, тяжелое положение лавры в ту эпоху, в том числе последствия разорения 797 г., описываемого в “Мученичестве 20-ти мучеников савваитских”, нередко преувеличивают. Там хранились огромные богатства и именно поэтому, а вовсе не по религиозным причинам, она подверглась нападению. Она обладала сильной организацией, большинство палестинских епископов VIII в. и иерусалимский патриарх Фома (807–821) были выходцами из Великой лавры<sup>24</sup>. В начале IX в. там было переписано и переведено на арабский язык большое число рукописей, появился ряд христианских сочинений уже на арабском<sup>25</sup>.

С другой стороны, как продемонстрировала Озепи, перед лицом двух главных проблем: 1) религиозных споров о природе Христа и 2) сохранения единства православной церкви в ее противостоянии исламу вопрос почитания икон явно отступал и в Палестине, и в самой лавре на второй план<sup>26</sup>. Решительная и же-

<sup>20</sup> О восточных монастырях в Риме: *Cavallo G.* La cultura italo-greca...; *Sansterre J.-M.* Le monachisme byzantin à Rome // *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'alto medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo.* 34. Spoleto, 1988. P. 701–750; *Idem.* Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne (milieu du VI<sup>e</sup> s. – fin du IX<sup>e</sup> s.). Bruxelles, 1983.

<sup>21</sup> *Eggenberger Chr.* Mittelalterliche Miniaturen aus Rom zum Buch Hiob // *Sandoz Bulletin.* 1980. 51. P. 22–31.

<sup>22</sup> О лавре святого Саввы см.: *Ehrhard A.* Das griechische Kloster Mâr-Saba in Palästina: seine Geschichte und seine literarischen Denkmäler // *Römische Quartalschrift.* 1893. 7. S. 46–52; *Patrich J.* Sabas, Leader of Palestinian Monasticism: A Comparative Study in Eastern Monasticism, Fourth to Seventh Centuries. Washington D.C., 1995; *Vaillé S.* Le monastère de Saint-Sabas // *EO.* 1898–1899. 2. P. 332–341; 1899–1900. 3. P. 18–28, 168–77. Типикон лавры XII века опубликован в: *Sabas: Founder's Typikon of the Sabas Monastery near Jerusalem / Transl. by G. Fiaccadori // Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments / Ed. by J. Thomas and A.C. Hero.* Washington D.C., 2000. Vol. 4. P. 1311–1318.

<sup>23</sup> *Auzépy M.-F.* De la Palestine à Constantinople (VIII<sup>e</sup>–IX<sup>e</sup> siècles): Étienne le Sabaïte et Jean Damascène // *Travaux et Mémoires.* 1994. 12. P. 183–218.

<sup>24</sup> *Ibid.* P. 186.

<sup>25</sup> *Griffith S.* The Monks of Palestine and the Growth of Christian Literature in Arabic // *The Muslim World.* 1988. 78. P. 1–28.

<sup>26</sup> *Auzépy M.-F.* *Op. cit.* P. 197–198.

сткая позиция, близкая к той, что заняли императоры-иконоборцы, была в такой ситуации более эффективной. В Палестине вообще традиция почитания священных образов, по-видимому, укоренилась совсем не так сильно, как в Константинополе. Еще в начале VIII в., т.е. до наступления эпохи иконоборчества, в Палестине были известны случаи разрушения фигуративных изображений в христианских храмах<sup>27</sup>. Иоанн Дамаскин, один из главных сторонников почитания икон, был гораздо более известен и почитаем в столице, чем в Палестине. Никакой из дошедших до нас письменных документов той эпохи, за исключением сочинений самого Иоанна Дамаскина и Феодора абу Карра<sup>28</sup>, не дает информации об особенно теплом отношении к иконам ни в лавре святого Саввы, ни в Палестине. И хотя возможности для создания столь богато иллюстрированной рукописи, как *Sacra Parallela*, в лавре в ту эпоху, по всей вероятности, существовали, остается нерешенным вопрос: могла ли там возникнуть потребность в реализации столь непростого художественного проекта.

Кроме не очень весомых, следует признать, аргументов исторического характера есть одна, гораздо менее значительная деталь, относящаяся уже к сфере изобразительной, свидетельствующая скорее в пользу западного – римского – происхождения иллюстративного цикла манускрипта. Большинство образов Иоанна Дамаскина, имеющихся в парижской рукописи, представляют его в монашеских одеждах. Иоанн Дамаскин, один из наиболее ревностных защитников иконопочитания на христианском Востоке, сначала состоял на службе при дворе халифа в Дамаске, а затем вынужден был удалиться в обитель святого Саввы. Но есть и одно, уже упоминавшееся изображение (fol. 146r) (рис. 9), где он показан хотя и в монашеском капюшоне, но облаченным в роскошное платье, которое скорее могло быть одеянием придворного, чем монаха. Рядом с этим “портретом” написано не только его имя, но и фамилия – Мансур<sup>29</sup>. Вероятно, создатель образа не имел представления о форме головного убора, который носили придворные в халифате и, словно предвещая то, что все равно должно было случиться, изобразил Иоанна в монашеском капюшоне. Следует отметить, что точно такую же форму монашеского капюшона с двумя светлыми полосками в центре и намеченными с помощью белых точек крестиками можно видеть в миланском списке Гомилий Григория Назианзина, созданном, как принято считать, в IX в. в Риме<sup>30</sup> (рис. 10). Тем не менее, в миниатюрах данной рукописи можно столкнуться и с другими “странностями” или несообразностями. Ведь чем больше и многосоставнее иллюстративный цикл, чем больше источников прямо или косвенно привлекалось для его формирования, тем выше вероятность ошибки.

На данном этапе изучения рукописи *Sacra Parallela* остается еще очень много нерешенных и, к сожалению, не разрешимых на основании накопленного

<sup>27</sup> *Schick R.* The Christian Communities of Palestine from Byzantine to Islamic Rule. A Historical and Archaeological Study. Princeton (New Jersey), 1995.

<sup>28</sup> Но в трактате о почитании икон, написанном Феодóром абу Карра, как отметил С. Гриффит, автор полемизирует не с византийскими иконоборцами, а выступает в защиту христианских символов в мире ислама. *Griffith S.* Theodore Abū Qarrah's Arabic Tractat on the Christian Practice of Venerating Images // *JAOS.* 1985. 105. P. 53–73; *Idem.* What has Constantinople to do with Jerusalem? Palestine in the Ninth Century: Byzantine Orthodoxy in the World of Islam // *Byzantium in the Ninth Century: Dead or Alive? Papers from the Thirteenth Spring Symposium of Byzantine Studies, Birmingham, March 1996 / Ed. by L. Brubaker.* Aldershot, 1996. P. 189–190.

<sup>29</sup> *Weitzmann K.* The Miniatures of the *Sacra Parallela*... P. 246.

<sup>30</sup> *Grabar A.* Les manuscrits grecs enluminés... P. 7.

пока научного материала проблем. Мы имеем дело с очень большим иллюстративным циклом, одним из самых обширных в истории византийской книжной миниатюры, и часто сталкиваемся с отсутствием возможности проследить истоки ряда иконографических схем и деталей, потому что самые ранние образцы многих из них дошли до нас именно в миниатюрах *Sacra Parallela*. Специфическое содержание манускрипта, представляющего собой тематическое собрание цитат, еще более усложняет задачи, стоящие перед исследователями рукописи.

Попытка проанализировать исторические условия создания манускрипта привела не к сужению круга гипотез о локализации рукописи, а напротив, к осознанию их примерно равной вероятности, т.е. к невозможности выбора одной из трех – Константинополь, Рим или Палестина – наиболее предпочтительной.