

Столичные образцы на востоке Империи: замечания о стиле и иконографии миниатюр в самой ранней лицевой Библии (Paris. syr. 341)

Маханько М. А.

Статья посвящена некоторым аспектам иконографической программы (тема праведного царя, прославления имени Иисуса) и художественным особенностям (пластичность фигур, пространственность, колористическое богатство) сирийской рукописи Ветхого и Нового Завета из собрания Национальной библиотеки Франции (Paris. syr. 341). Рукопись находится в поле зрения исследователей благодаря отдельным миниатюрам и иконографическим изводам (Богоматерь Никопея в составе Аллегии Мудрости), стилистическому родству с другими рукописями сирийского происхождения (Евангелие Рабулы, вставные миниатюры VI в. в рукописи 586 г.). Однако и по иконографии и стилю аналогии миниатюрам, несмотря на разницу в технологии и размерах, могут быть найдены в мозаиках Италии — от Равенны до Неаполя. Это сходство позволяет предполагать в заказчиках и исполнителях рукописи тех, кто был знаком со столичной культурой и искусством императорского двора, а время создания рукописи отнести к середине — второй половине VI в.

Ключевые слова: Сирия, миниатюра, Ветхий Завет, Аллегория Мудрости, Равенна, пророк, император, иконография.

Отношения и деятельность. Статья написана на основании доклада, сделанного на конференции в честь 80-летнего юбилея О. С. Поповой (Москва, Государственный институт искусствознания, ноябрь 2018 г.).

Маханько Мария Александровна*, старший редактор редакции Церковного искусства и археологии, ЦНЦ «Православная энциклопедия», Москва Россия.

*Автор, ответственный за переписку: mariyamakhanko@yandex.ru

Рукопись получена 20.12.2019

Рецензия получена 09.01.2020

Принята к публикации 21.04.2020



Для цитирования: Маханько М.А. Столичные образцы на Востоке империи: замечания о стиле и иконографии миниатюр в самой ранней лицевой Библии (Paris. syr. 341). *Российский журнал истории Церкви*. 2020;1(3):67-82. doi:10.15829/2686-973X-2020-3-23

The metropolitan samples on the East of Empire: notes about the style of the earliest illuminated Bible (Paris. syr. 341)

Maria A. Makhanko

The article is devoted to some aspects of the iconographic program (the theme of the pious king, the glorification of the name of Jesus) and artistic features (plasticity of figures, spatiality, coloristic richness) of the Syrian manuscript of the Old and New Testament from the collection of the National Library of France (Paris. syr. 341). The manuscript is long and well known among the researchers because of some of its individual miniatures and iconographic types (the Virgin Nicopeia in the composition of Allegory of Wisdom), stylistic affinity with other manuscripts of Syrian origin (the Gospel of Rabbula, the later inserted miniature of 6th century in the manuscript dated 586). However, the parallels to iconography and style of the miniatures, despite the difference in technology and sizes, can be found in the mosaics of Italy of the same period, from Ravenna to Naples. This similarity allows to assume that patrons and artists of this manuscript were familiar with the capital's culture and art of the Imperial court, and the time of creation of the manuscript to specify as the middle — the second half of the 6th century.

Key words: Syria, miniature, Paris manuscript, Old Testament, Allegory of wisdom, Ravenna, prophet, Emperor, iconography.

Relationships and Activities. The article is based on the oral report made at the conference in honor of the 80th anniversary of O. S. Popova (Moscow, State Institute of art studies, November 2018).

Maria A. Makhanko*, PhD in art history, senior editor, Ecclesiastical-scientific center "Orthodox encyclopedia", Moscow Patriarchate, Russian Orthodox Church, Moscow, Russia.

*Corresponding author: mariyamakhanko@yandex.ru

Received: 20.12.2019

Revision Received: 09.01.2020

Accepted: 21.04.2020

For citation: Maria A. Makhanko. The metropolitan samples on the East of Empire: notes about the style of the earliest illuminated Bible (Paris. syr. 341). *Russian Journal of Church History*. 2020;1(3):67-82. (In Russ.) doi:10.15829/2686-973X-2020-3-23

Сирийская рукопись из Парижской Национальной библиотеки¹, датированная VI–VII вв. н.э., включает тексты Ветхого и отчасти Нового Завета. Ее значение для истории византийского искусства открылось после публикации в 1909 г. (*Omont* 1909:85–98). В то время из миниатюр манускрипта, опубликованных в черно-белом варианте, более всего внимание историков византийского искусства привлекла одна: согласно надписи, сюжет ее — Аллегория Мудрости, выраженная сопоставлением фигур Соломона, Богоматери с Младенцем и Церкви (?) (Paris. syr. 341, fol. 118r) (*Omont* 1909:93.) (рис. 1). С атрибуцией французских исследователей и их датировкой VII–VIII в. миниатюра была включена в труд Н.П. Кондакова «Иконография Богоматери» (*Кондаков* 1915:309–311), как пример извода константинопольской иконы Богоматери Никопеи.

Внимание этой миниатюре, ее мотиву и самой рукописи уделил в своих исследованиях византийской живописи В.Н. Лазарев. Он также поддержал мнение, что миниатюры рукописи близки другим древнейшим лицевым кодексам христианской Сирии, таким как Евангелие Рабулы (около 586 г.), и потому его датировка миниатюр Paris. syr. 341 колебалась между VI и VIII вв. (*Лазарев* 1986:28, 80, 207).

Для исследователей искусства Византии в XX в. рукопись оставалась самым ранним примером лицевого текста Священного Писания, символом богатства античного наследия в римской Сирии; они датировали ее около 600 г. В отличие от эпохи Кондакова, в этот период наибольшее внимание уделяется другому сюжету — одной из начальных миниатюр с многофигурной композицией и наилучшей сохранностью — Моисей и Аарон перед фараоном (fol. 8r). Ее цветное воспроизведение К. Вайцман использовал в своем исследовании о древнейших лицевых рукописях, античных и раннехристианских (*Weitzmann* 1977:109, pl. 40), оно же проиллюстрировало описание в каталоге выставки позднеантичного и ранневизантийского искусства 1978 г. (Музей Метрополитен); каталог издавался под руковод-

¹ Электронный ресурс: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10527102b> (Дата обращения: 28.08.2020).

ством К. Вайцмана; автором описания был американский ученый Х. И. Кесслер, глава отделения истории искусства в университете Дж. Хопкинса в Балтиморе (*Age of Spirituality* 1978:449, 486-486).

В последние годы интерес к кодексу и его лицевому декору усилился в связи с исследованием сирийского текста Библии (Пешитта) (*Wilkinson* 2017:269-190), общих принципов и соотношения миниатюр с текстом (*Miran* 2015:55-68; *Idem* 2017:30-33), состава текста и с другими вопросами, интересующими современную библеистику. Рукопись была использована для подготовки в Лейденском университете издания текста Библии на сирийском языке. Структура книг Ветхого Завета отличается от православного канона: например, книга Самуила идет после книги Руфь, Книга Иисуса, сына Сирахова (*Хангиреев* 2011:731-736) — после книги Ездры. Возможно, на особенности структуры рукописи повлияло место ее создания или происхождения. Согласно Г. Омону, книга была создана в монастыре Бакука, древней обители на территории современного Ирака, того региона Северной Месопотамии, где находили приют вытесненные из византийских земель христиане-последователи ряда учений, признанных еретическими — несториане и монофизиты. Выходцами из этой обители в XIII в. были местные церковные иерархи (*Кореев* 2012:412-413). К. Вайцман привел сведения о том, что сирийская Библия происходит из епископальной библиотеки в г. Сиирт (Sjirt) близ озера Ван, где, по его же мнению, могла быть написана (*Weitzmann* 1977:29).

Благодаря цифровой базе данных Национальной библиотеки Франции² все миниатюры доступны для изучения *in situ* — в составе несущих их листов и в цвете. Лицевой декор рукописи представляет интерес с точки зрения иконографии и стиля, а также для понимания того, по каким принципам развивалось в ранневизантийский период искусство книжной иллюминации. Следует учитывать, что речь идет о памятнике, оформленном по принципам ранневизантийского искусства, возможно, общим для оформления других ансамблей. Это, на наш взгляд, делает правомерной попытку сопоставить структуру и стиль декора рукописи с сохранившимися византийскими памятниками того времени, исполненными в других художественных технологиях и другого масштаба, мозаиками или авориями.

Структура декора может быть описана в общих чертах, поскольку кодекс в начале и в конце имеет утраты. Утраченные пергаменные листы заменены бумажными, текст восстановлен иными по цвету, черными чернилами, вероятно, в XIV в. (*Age of Spirituality* 1978:485), cat. 437; древние чернила — светло-коричневые, вероятно, на утраченных страницах были миниатюры. Текст написан в три столбца. Миниатюры тесно связаны с текстом, являясь его прямыми иллюстрациям (*Omont* 1909:85). Все сохранившиеся в рукописи сюжетные миниатюры иллюстрируют начала книг Пятикнижия Моисея: Исход — fol. 8r (в правом верхней углу листа на ширине двух столбцов и высоту 2/3 страницы); Числа — fol. 25r (всю страницу за исключением первого столбца рядом со сгибом); Второзаконие — fol. 36r (изображение Моисея со свитком в крайнем правом от сгиба столбце). С текстом книги

² Электронный ресурс: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/>. (Дата обращения 28.08.2020).

Иова связана композиция миниатюры fol. 46r (*Weitzmann* 1977:108, pl. 39; *Age of Spirituality* 1978:486; о месте текста в Ветхом Завете см.: *Розинская, Скобелев, Турилов* 2010:322). Миниатюры эти имеют разный формат, закономерность их расположения на листе определяется скорее всего самим текстом.

Начальная миниатюра книги Исход представляет пророков Моисея и Аарона перед фараоном (fol. 8r) (рис. 2). Самая крупная миниатюра (fol. 25r) по высоте занимает практически весь лист, по ширине — два столбца в правой части страницы. Она имеет два регистра и представляет собой совокупное изображение пророков Израиля в верхней части с чудом о процветшем жезле Аарона и молением медному змию в нижней. По сути, это две совмещенные сцены, которые разделяет орнаментальная перемычка.

В рассматриваемой рукописи иллюстрации могут располагаться и в левой части листа, причем почти в углу, как сцена с праведным Иовом (fol. 46r), на которой присутствуют все известные и в позднейшей иконографии элементы: жена праведника, сочувствующие ему друзья. Судя по положению миниатюры в тексте, она каким-то образом связана с книгой Иисуса Навина.

Среди миниатюр есть также отдельные “портреты” — Моисея (fol. 36r) и Иисуса Навина в начале соименной ему книги (fol. 52r) (*Weitzmann* 1977:18, pl. XIII), выделенные орнаментальными рамками.

Изображение Аллегории Мудрости (fol. 118r) оказывается последней многофигурной композицией среди всего декора рукописи. Она, согласно текстологическим описаниям ее хранителей, отмечает начало книги Притчей Соломона, царя, прославленного мудростью и справедливостью. Аллегория мудрости остается самой загадочной из композиций в рукописи: не вполне ясно, является ли воплощением этой аллегории Богоматерь с Младенцем или же вся группа.

Обе фигуры по сторонам Богородицы и Еммануила не имеют точной возрастной характеристики: лик царя — безбородый, волосы коротко острижены. Это могло быть связано как с личностью конкретного исторического лица (молодой император), так и с условным характером символической фигуры (персонификация Империи, имперской власти). На цифровом воспроизведении видно, что миниатюра нуждается в раскрытии и укреплении, золотой фон и золотая разделка фигур тусклые, на живописи присутствуют белесые выступы. Детали костюма подтверждают императорский сан: венец-стемма с жемчужной подвеской (видна только одна, над правым ухом), пурпурный плащ с вставкой на левой стороне, выполненной золотым шитьем, туника с длинными, сужающимися к запястью рукавами, круглой нашивкой на левом плече, вышитой золотой нитью, и с такими же вставками по нижнему краю, обувь цвета, близкого к красному, украшенная жемчугом.

Богоматерь держит перед собой Младенца, сидящего, как на престоле, в овальной небольшой мандорле синего цвета. Подобный извод характерен для Никопеи — икона Богородицы с этим эпитетом почиталась как покровительница римского императора в ранневизантийский (*Seibt* 1985:551-564; *Заиграйкина* 2018:54-55) и в средневизантийский периоды. Образ Богома-



Рис. 1. Аллегория Мудрости (царь Давид, Богоматерь Никопея, персонификация Церкви). Paris. syr. 341. fol. 118r.

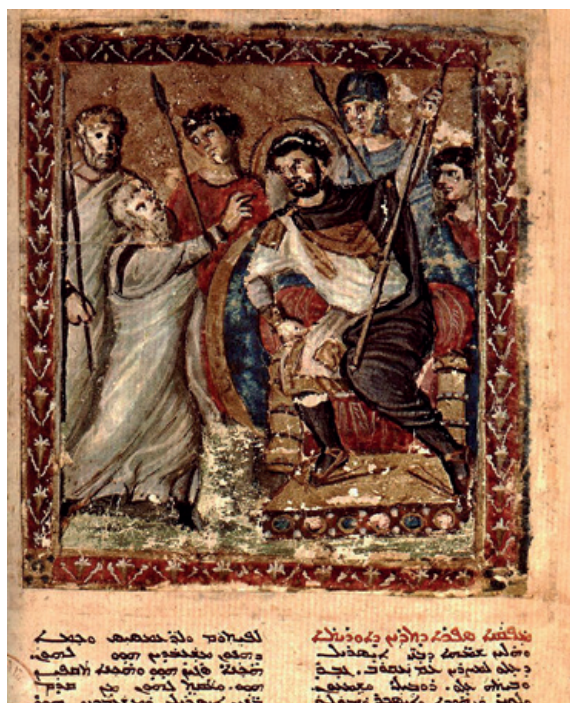


Рис. 2. Моисей и Аарон перед фараоном. Paris. syr. 341. fol. 8r.



Рис. 3. Пророк Захария. Paris. syr. 341. fol. 182r.



Рис. 4. Мученик. Мозаика баптистерия Сан Джованни ин Фонте, Неаполь. Середина — вторая половина V в.

тери Никопеи использовали на печатях представительницы династии Комнинов: например, Евдокия (ок. 1052 г. — до октября 1136 г.)³ и сестры императора Алексея I (Шандровская 2001:472).

Фигура слева от Богоматери, согласно содержанию текста, отождествлялась с царем Соломоном (он представлен в византийских императорских одеждах), а женская фигура справа — с аллегорией Церкви. Стоит отметить, что, несмотря на несопоставимость масштаба, данная композиция имеет определенное сходство со знаменитой ктиторской мозаикой в апсиде церкви Сан Витале в Равенне (546–547), с портретами византийского императора Юстиниана и правителя церковного дио-

³ Дочь Анны Далассины и Иоанна Комнина, младшего брата императора Исаака I Комнина (Bárços 1984:80).

цеца — епископа Максимиана (Лазарев 1986:45-46; табл. 57-60). При очевидных различиях в размерах и технологии исполнения, некоторые иконографические детали и особенности стиля очень близки: одеяния, их колорит, статичная фронтальная поза каждого персонажа, усиленная прямыми контурами спадающих одежд, близкая к барельефу.

Образ христианского императора прежде всего, как царя избранного Богом, встречается в других памятниках эпохи Юстиниана. Изображение царя и пророка Давида можно найти в мозаике, украшающей апсиду в базилике монастыря св. Екатерины на Синае (565-566) (Лазарев 1986:48; табл. 68, 71). Строго по центральной оси композиции под фигурой Спасителя в ряду круглых медальонов на нижней кромке апсиды, между изображениями пророков Амоса и Осии помещен оглавный образ царя Давида, напоминающий *imago clipeata*. Его голову венчает стемма, украшенная жемчужным крестом с красным камнем в перекрестии, а плечи покрывает пурпурный плащ. Хотя его лик не имеет сходства с портретом императора Юстиниана, несомненно, что изображение пророка Давида как богоизбранного царя, “предтечи” христианских императоров, было продиктовано задачей прославления ктитора.

Молодой царь (fol. 118r) в левой опущенной руке держит крупный кодекс в красной обложке, с застежками по сторонам. Этот жест отличается от вотивной композиции Юстиниана в Сан Витале, где зафиксировано подношение золотой чаши, которую император протягивает обеими руками. На миниатюре царь придерживает кодекс жестом, напоминающим скорее о регалиях земной власти.

Фигура справа (fol. 118r) идентифицируется как женская, на ней головное покрывало и длинное одеяние. Белая туника с длинными, до запястья, рукавами декорирована по передней стороне длинными, до подола, вставками-полосами золотного шитья. Сходным образом украшен и пурпурный мафорий Богоматери. Однако с женским платьем и ликом вступают в противоречие посох с равноконечным крестом в навершии и крупный кодекс в золотом окладе с крестом на крышке, выложенным разноцветными камнями. Эти атрибуты придают персонификации Церкви сходство с обликом раннехристианского епископа.

Таким образом, Аллегория Мудрости по замыслу создателей, на наш взгляд, осмыслена через сопоставление Божьей Матери Никопеи с царем Соломоном, как персонификацией христианского царства, и с персонификацией Церкви. С ктиторским портретом в Сан Витале эту группу роднят фронтальный ракурс и изокефальный принцип, уподобляющие ее античному рельефу, чему также способствует сияющий фон, золотой в верхней части и белый у основания. Легкую глубину композиции придают светло-серые мазки, скорее обозначающие, нежели передающие тени, падающие от фигур, освещенных ярким светом. В отличие от равенских мозаик, фигуры на сирийской миниатюре имеют несколько кукольный характер вследствие укороченных пропорций.

Царская тема для художников и заказчиков кодекса была важнейшей. Первая из сохранившихся миниатюр (fol. 8r) иллюстрирует приход Моисея и Аарона к фараону.

Египетский правитель показан в одеждах византийского императора, близких царским одеяниям Соломона в Аллегии Премудрости (fol. 118r) или Юстиниана в Равенне и Давида в мозаике Синая. Фараон — чернородый средовек с короткими волосами, в плаще из пурпура (рис. 2), и такого же оттенка обуви, расшитой золотом тунике из ткани белого цвета. Правой рукой он упирается в колено, в поднятой левой у него длинный посох-жезл, нижний конец которого поставлен на левое колено, а верхний конец упирается в рамку миниатюры. Подобный жезл являлся и символом священства — достаточно сравнить процветший жезл Аарона на fol. 25r. Сопоставляя движения (fol. 8r) Моисея, поднимающего руку вверх, к фараону, и фараона, отводящего жезл-скипетр, можно подумать, что Моисей просит отпустить его в путь с подобным посохом. Подножие трона фараона усыпано камнями и жемчугом, ножки отделаны поясами с перехватами и жемчужинами, сидением служит красного цвета подушка. Царь окружен воинами, чьи безбородые лица, облачения, поднятые копья, также напоминают мозаики Равенны. Общий композиционный центр — правая поднятая рука пророка Моисея, к ней склоняется со своего трона фараон и оборачиваются его воины. Ритму разнонаправленных фигур вторят линии копий и скипетра. Большие круглые щиты в руках молодых воинов позади и справа от трона создают дополнительные окружности — та, что вокруг головы фараона, может исполнять функцию нимба (обозначать харизматическое, священное лицо, например, императора), та, что близ его правой руки, повторяет контур движущейся фигуры Моисея и рисунок складок пурпурного плаща. Эта игра поз, жестов, пересечение и разнонаправленность линий (профилей, щитов и копий) также находит аналогии в композиции избияния младенцев на одной из сторон резного оклада диптиха из слоновой кости сокровищницы собора в Милане (VI в.), где вокруг ступеней трона царя Ирода стоят воины со щитами и копьями (*Nikolasch* 1965; *Квливидзе* 2000:257).

Книги малых пророков сопровождают их фигурные изображения, которые показаны на простом золотом фоне, без каких-либо элементов архитектуры или узорных заставок: fol. 174r — пророк Осия, fol. 175v — Иоиль, fol. 178r — Авдий, fol. 178v — Иона, fol. 179r — Михей, fol. 180r — Наум, fol. 180v — Аввакум, fol. 181r — Софония, fol. 181v — Аггей, fol. 182 — Захария Серповидец. Все миниатюры — узкие, в одну колонку текста, и вмещают лишь одну фигуру в полный рост. Фигуры не имеют нимбов, они опознаются по надписям, сделанным по золотому фону чернилами.

Все фигуры облачены в белые римские одежды, подцветенные по-разному: как правило, это зеленоватый гиматий или голубоватый хитон с красными клавами.

Каждый пророк изображен в позе, характерной для оратора. При этом ракурсы фигур повторяются то справа, то слева. В одном варианте у фигуры поднята правая рука в жесте указания, в опущенной и закрытой до ладони левой — горизонтальный свиток (Осия, Иона, Наум, Софония). В другом варианте, пророк, обращенный вправо, поднимает правую руку перед собой чуть ниже груди, в левой, прижатой к телу, — поставленный вертикально узкий свиток (Иоиль, Авдий, Михей). В отдельных случаях про-

странственность передается таким приемом, как поднятый к небу взгляд (Наум). Под ногами появляется прямоугольная поверхность наподобие подставки, такая же — у Аввакума, поза которого напоминает позу Иоиля.

Возможно, с этой монотонностью поз было связано введение атрибутов — в поднятой руке пророка Захарии появляется серп, который можно рассматривать и как символ, и как прямое указание на орудие гибели пророка (рис. 3).

Последним в этой группе миниатюр с фигурами на золотом фоне, лишенном ландшафта, изображен пророк Даниил (fol. 186r). Его руки подняты в жесте моления. Он облачен не в античные одежды, тогу или хитон с переброшенным гиматием, а в иные, восточные: застегнутый фибулой плащ, красная рубаха с длинными рукавами и золотным шитьем на зарукавьях, синие, расшитые узорами штаны, заправленные в обувь с орнаментированными отворотами. Пророк Даниил, единственный из персонажей миниатюр, представлен в головном уборе. Это — шапка с высокой тульей, такого же красного цвета, как рубаха, и с такой же золотой полосой посередине. Из-под шапки видны темные завитки — возможно, так изображена меховая оторочка, или же это короткие тугие локоны молодого пророка. Черты юного безбородого лица не сохранились, остался только контур. Пророк стоит на подножии белого цвета, с круглым отверстием в центре. Изображение пророка Даниила можно считать первым в следующей, третьей группе святых, которых объединяют молитвенные жесты и позы, а также использование в композиции арки, завешенной тканями: прием, близкий древнейшим живописным ансамблям V–VI вв. (Матвеева 2016). Подобных композиций две: с пророком Ездрой, стоящим в позе моления (fol. 212), и Иисусом, сыном Сираховым, в позе оратора со свитком (fol. 218v) (Weitzmann 1977:18, pl. XII). Каждый из них представлен перед алтарной нишей: на золотом фоне тонкие колонны, в середине и по краям перекрытые линией — балкой архитрава. Над архитравом, между двух внутренних колонн, написано полукружие, знак конхи, полукруг, разделенный линиями-желобками на равные части и придающий ей вид обращенной вниз раковины, устойчивого античного храмового символа, а в данном случае, видимо, алтарного пространства (Матвеева 2016:146–168). По сторонам конхи (fol. 212r) изображены две птицы, напоминающие куропадок, в навершии свода — синяя шишка. На алтарное пространство указывают и завесы, укрепленные между крайних колонн. С наружной стороны их ткань красная, с тыльной — синяя и блестящая, передающая фактуру шелка или парчи, внизу имеется тонкая длинная красная бахрома. Миниатюры в сирийской рукописи отражают определенный этап в иконографии пророков. Фигуры сопровождаются надписями, иногда снаружи над рамкой с пророками Моисеем и Аароном у трона фараона (fol. 8r), либо на золотом фоне, как в большинстве миниатюр второй группы. Они получают атрибуты, например, Захария Серповидец держит в поднятой руке крупный серп. Большинство святых облачены в римские одежды, но могут выделяться одеждой национальной, как Даниил, или военной, как Иисус Навин, изображенный в пластинчатом доспехе.

Стиль миниатюр сохраняет множество аллюзий с императорскими памятниками, мозаиками Равенны V–VI вв., такими как мавзолей Галлы Плацидии (середина V в.), Сант Аполлинаре Нуово (520-е гг.) или Сан Витале (546–547). В них можно проследить сходство с мозаиками в Неаполе, например, тех, что украшают баптистерий Сан Джованни ин Фонте (середина — вторая половина V в.), часть старой базилики, построенной местным епископом Севером (управлял епархией с 362 по 408 гг.), где исследователи отмечают у мастеров (и заказчиков) интерес к созданию пространственных иллюзий, игре света и цвета (*Заиграйкина* 2014:9–29). Это сходство касается как иконографии, так и стиля. И в миниатюрах, и в мозаиках, благодаря коротким теням вокруг ступней, создается неглубокое пространство наподобие ниши, в которую помещена статуя. Белые античные одежды написаны холодными зелеными и синими красками по естественному тону пергамента, обнаженные руки и лики вылеплены по форме. Серп в поднятой правой руке Захария держит так же, как святые из мозаик неаполитанского баптистерия держат пышные венцы, соответствующие императорским украшениям (рис. 4). Господство вертикального и узкого формата в миниатюрных “портретах”, восходящее к образам стоящих статуй в нишах, сочетание ярких цветов и симметричных узоров, античные одежды, пластичный стиль — указывают на использование художниками Парижской сирийской Библии (Paris. syg. 341) римских или константинопольских позднеантичных образцов конца IV–VI вв.

На fol. 8r поза тянущегося вверх Моисея сходна с движением его же фигуры в композиции с получением скрижалей в Сан Витале. Его белая тога написана прозрачными мазками, без жестких контуров, роль которых выполняют притенения на одеждах соседних фигур. Эти приемы мы встречаем и в мозаиках мавзолея Галлы Плацидии, и в баптистерии Сан Джованни ин Фонте. При этом в миниатюрах утрачивается пластическая конструктивность в расположении высветлений, которые скорее напоминают условный узор линий, повторяющих жест персонажа.

Иллюминировавшие рукопись мастера обращались к разным изводам иконографии пророка Моисея, в том числе к молодому его образу (fol. 36r), а также к изводу служителя Храма, когда он представлен в шапочке, с огромным свитком, похожим на свиток Торы, и жезлом. Фигура пророка в белых одеждах на голубом фоне, образующем выгородку, напоминает статую в нише, этот эффект усилен штрихами, идущими от стоп и обозначающими короткие тени. Этот же прием встречается еще несколько раз, например, в видении пророка Иеремии (fol. 143v). Пророк показан молодым, безбородым, с короткими волосами, облаченным в римские белые одежды; его благословляет Длань Господня. Голубая часть фона позади пророка Иеремии выполнена разными оттенками: более темный слева и более светлый справа и внизу. Контрастный темно-голубой фон рядом со светлыми, написанными выбеленными изумрудными оттенками, одеждами воспринимается как глубокая падающая тень. Такую же тень живописец пишет близ левой ступни пророка. Снизу и сверху сцену обрамляют узорчатые вставки. Эти цветовые приемы передачи неглубокого, но все же реального пространства, преимущественно сине-голубого цвета, полностью соответствуют приемам мозаич-

ной декорации баптистерия Сан Джованни ин Фонте, где небесный мир представляют сегменты со звездами, размещенные в окулусе и в трюмах, а сцены на сводах имеют темно-синий фон. Он же сопровождает образы райских садов, источников и животных.

Семнадцать одиночных миниатюр в Парижской сирийской рукописи (Paris. syg. 341) иконографически близки мозаикам Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, где также изображены святые в белых одеждах, со свитками или кодексами в руках. Фигуры не имеют подписей и не могут быть отождествлены достоверно с пророками, апостолами или мучениками. Однако вместе они образуют своеобразный “сенат”, во многом не похожий на земной. Их мозаичные изображения имеют узкий вытянутый формат, обусловленный архитектурной формой простенков в верхних частях стен базилики. Возможно, подобные же “портреты” послужили образцами для миниатюр в сирийской лицевой рукописи, где роль простенка сыграла ширина текстового столбца. Белые одежды пророков в сирийской рукописи также сближают их с фигурами святых из мозаик Сант Аполлинаре Нуово, как и позы античных риториков — в разнообращенных позициях контрапоста, с чередованием рук, поднятых высоко с указующим жестом, и спокойно расположенных перед собой.

Иллюзионистический характер с передачей неглубокого пространства присущ всем этим памятникам: мозаикам Сант Аполлинаре Нуово, баптистерия в Неаполе и миниатюрам сирийской рукописи. Восемь фигур мучеников из мозаик баптистерия, изображенные в основании лотков свода, представлены на фоне неглубоких выгородок. Цвет фона в них меняется от светлого до темно-синего в зависимости от того, в какую сторону обращена фигура, внутренний контур ее имеет темный фон, а внешний — более светлый. Эта игра оттенков создавала эффект глубины, и мозаичные фигуры в задрапированных тканях обретали сходство с цветными рельефами.

Иллюзионизм фигур в мозаиках Равенны намного сильнее, чем в сирийской рукописи, поскольку их мастера лучше владели приемами передачи пластики в пространстве, меняя позы, вручая своим героям то кодекс, то свиток, по-разному раскрытый или, наоборот, свернутый. Живописцы сирийской рукописи использовали лишь пару ораторских моделей — с правой рукой, поднятой вверх или расположенной перед грудью, в поворотах вправо или влево.

О том, что мастер миниатюр сирийской рукописи копировал более древние образцы, свидетельствует передача пространства в миниатюрах. Оно всегда неглубокое, как на античном рельефе. Большинство миниатюр имеют написанный желтой краской фон, имитацию золотого, за исключением миниатюры с Иовом (fol. 46r), где фоном служит небесно-голубой цвет. С элементами светотени, имитацией яркого солнечного освещения написан дом праведника за спиной его друзей (в правом верхнем углу): с белыми стенами, карнизом под кирпичной двускатной крышей, круглым окном на затененной стороне. Вся остальная композиция не имеет глубины: сокращены в размерах фигуры друзей и жены Иова, коричневое гноище, на котором лежит обнаженный и испещренный язвами страдалец, возвышается подобно горе.

Передача глубины пространства осуществлялась также с помощью архитектурных декораций, например, на миниатюре, открывающей книгу Ездры (fol. 212r). По иконографическому типу Ездра похож на Моисея (fol. 8r): коренастый средовек со светлыми (или седыми) волосами и короткой бородой. Его ступни написаны чуть выше линии пола, соединяющей между собой базы тонких колонн, поэтому кажется, что архитектурный декор написан поверх такого же “портрета”, как у предыдущих малых пророков. Однако по утратам красочного слоя видно, что это не так, а возле ступней Ездры мазки синеватого цвета создают эффект падающей короткой тени. Смысл архитектурного фона становится понятным после знакомства с образом следующего персонажа — Иисуса, сына Сирахова (fol. 218v). Мастер, писавший эту миниатюру, лучше владел приемами светотени в передаче архитектурных форм, однако его пространственные построения парадоксальны. Архитектурные элементы прописаны красным — архитрав портика и край ниши, тела колонн, линия пола. Капители всех четырех колонн расположены на одной линии, в то время как базы двух колонн в центре изображены выше и явно относятся к заднему плану. Передний план пола — это оставленный нераскрашенным пергамен, создающий самый освещенный уровень в то время, как пол рядом с колоннами на заднем плане уходит в синюю тень. Наибольшей интенсивности она достигает под базой правой внутренней колонны, создавая эффект, что источник падающего света находится вверху слева. С той же точки освещения, что и портик, написана и фигура сына Сирахова.

Мастер искусно сочетает три основных цвета в этой миниатюре: синий, красный и желтый, имитирующий золото. Синий фон заполняет всю нишу, синим цветом написаны и завесы, имеющие по верхнему и нижнему краю золотые полосы-каймы и золотую бахрому. Красным написаны не только тонкие колонки портика, но и клави на хитоне пророка, создающие дополнительные вертикали. Ниша с “золотым” фоном расписана уже не как раковина, а имеет внутри узор из круглящихся завитков, более всего напоминающий мотивы мозаичного декора в куполе пресвитерия церкви Сан Витале или в изображении “дворца Теодориха” в мозаиках нефа Сант Аполлинаре Нуово. Похожий мотив алтаря присутствует на серебряном позолоченном диске из сирийской Рихи с Причащением апостолов (565-578 гг., ныне в Дамбартон-Оукс, Вашингтон)⁴ (Ross 1962:12-15, no. 10, fig. 11-13; Grabar 1966:315-316, il. 365; Mango, Snow, Drayman Weissner 1986, No. 35; Мамвеева 2016:120-131, ил. 38). Золотистый цвет господствует в колорите миниатюры на всех уровнях — в алтарной нише, в каймах завес, в цвете гиматия сына Сирахова (более ни один из персонажей, ни царь, ни пророк, не имеет одежды этого оттенка).

Гиматий Иисуса, сына Сирахова, по живописи с пластичной трактовкой драпировок, положенных по форме, напоминает миниатюру с Моисеем и Аароном у престола фараона (fol. 8r). Иисус, сын Сирахов, молод, у него темные короткие волосы, такая же борода, живопись лица повреждена. Он обеими руками держит перед собой чуть наискосок книгу с крестом на

⁴ С датировкой около 570-580 гг. этот же дискос опубликован Жанник Дюран (Durand 1999:47).

окладе, возможно, свою библейскую книгу, прообразуя евангельский текст. На связь его образа с Новым Заветом может указывать изображение креста, венчающего конху-алтарь. Крестом украшена крышка кодекса в его руках, подобного типа украшения есть только на кодексе, который держит фигура-персонификация Церкви (fol. 118r); с облачением этой фигуры, а также с одеяниями персонажей, стоящих по сторонам процветшего жезла Аарона (fol. 25r), соотносится хитон с клавидами на миниатюре, изображающей Иисуса, сына Сирахова.

Такое внимание к образу пророка, сына Сирахова, соименнику Спасителя, возможно, объясняется почитанием имени Иисуса в сирийской культурной среде. Известен Иешу Стилит (Иисус Столпник), предполагаемый автор сирийской хроники начала VI в., посвященной истории Эдессы (сирийский Урхой, ныне Урфа, Турция) и других городов византийской Месопотамии на рубеже V–VI вв. (*Пигулевская* 2000:571–620; *Зайцев* 2009:517–519).

Изображение апостола Иакова Меньшого (fol. 248r) вновь представляет стоящую на “золотом” фоне фигуру в белом, без архитектурного декора и каких бы то ни было атрибутов, однако здесь состояние сохранности красочного слоя уже не позволяет характеризовать стиль.

На миниатюрах сирийской рукописи образы святых сопровождаются подписями, что говорит о потребности идентифицировать фигуры изображенных. Однако облик святых не всегда соответствует тому изводу, который закрепится за ними в более позднее время. Это может составить тему отдельного исследования, как и сопоставление с художественными приемами других сирийских иллюминированных рукописей, гораздо лучше отретаскированных и исследованных: прежде всего, с Евангелием Рабулы (Laurent. Plut. I 56, 586 г.). Еще К. Вайцман указал на стилистическое различие сирийских лицевых рукописей VI в., заметив, что образы пророков из сирийской Парижской Библии (Paris. syr. 341) подобны эмалям (*Weitzmann* 1977:18).

Еще один аспект, указывающий на использование образцов V–VI вв., общих с мозаиками Равенны и, вероятно, восходивших к искусству Константинополя — это орнаменты. На подножии трона фараона (fol. 8r) пурпурный фон украшен чередованием крупных “камней”, красных и синих, перемежающихся парами жемчужин. Такой же мотив был использован для окантовки ктиторских композиций в Сан Витале, в декоре Сант Аполлинаре ин Классе (532/6–549), известен он и в мозаиках базилики Евфрасиана в Паренцо (ныне — Пореч, Хорватия; середина VI в.) (*Лазарев* 1986, ил. 63; *Этингоф* 2017:83). Обрамление той же миниатюры с боков мотивами вырастающих друг из друга цветущих побегов также близко орнаментальным узором Сан Витале.

Как в неаполитанских и в равеннских мозаиках, в орнаментике сирийской рукописи использованы иллюзионистические приемы. На окантовках миниатюры с Аллегорией Мудрости как Богоматери Никопеи (fol. 118r) использован еще один, известный по столичным памятникам или по памятникам императорского заказа, узор: закрученная лента, изгибы которой расцвечены то синим, то красным. Ленточные орнаментальные мотивы использовались в монументальной орнаментике баптистериев и усыпаль-

ниц: они есть на ребрах четырехлотового свода баптистерия Сан Джованни ин Фонте в Неаполе, на подпружных арках купола мавзолея Галлы Платидии в Равенне.

Помимо орнаментальных рам или полос важно использование антикизирующих мотивов сада, фонтанов и птиц — в виде заставки с птицами, идущими к сосуду (fol. 24r) или сидящими на его ручках среди побегов виноградской лозы (fol. 143r).

Отметим, что для заказчиков сирийской Библии (Paris. syr. 341), помимо царской темы, очевидно важной была еще одна: имя Иисуса и образы тех, кто его носил. К их числу принадлежат изображения: Иисуса Навина в воинских римских доспехах, указующего на небесный свод с застывшими светилами (fol. 52v), Иисуса, сына Сирахова (fol. 218v).

Миниатюры сирийской Библии (Paris. syr. 341), традиционно относимые к кругу произведений VI в., признаны как памятник, сохраняющий принципы иллюзионистической живописи античности (*Age of Spirituality* 1978:486). Присоединяясь к этому мнению, хотим отметить, что они имеют много общего с монументальными ансамблями Италии, Адриатики и Восточного Средиземноморья V–VI вв., прежде всего с мозаиками Неаполя, Равенны, Синая, Паренцо, которые, в свою очередь, демонстрируют связь со столичным искусством, придворными художественными кругами Константинополя (*Этингоф* 2017:84–85). Авторы миниатюр были знакомы с принципами декора, принятыми в V–VI вв. для императорских заказов, будь то декор храма или рукописи, ткани, литургического сосуда, иконы. В стиле миниатюр еще сохраняются элементы классической пластики, античного колоризма и иллюзионизма.

Высокое качество художественного облика рукописи, использование извода Богородицы Никопей, интерес к царским образам (фараон, Соломон, Иисус Навин) указывают на столичное происхождение ее образца. Что касается иконографии, в рукописи были использованы такие изводы в образах Богородицы с Младенцем и пророков, которые останутся редкими или будут изменяться. Многофигурные композиции, где действие сконцентрировано на переднем плане, может быть как драматичным, так и статично-торжественным. Мастера миниатюр вряд ли были сами придворными художниками, поскольку их творческий метод ограничивался стандартными композиционными приемами в изображении стоящих фигур, упрощенной трактовкой их пластики, отсутствием желания или неспособностью передать глубокое пространство с элементами ландшафта или светотени. Не исключено, что данная сирийская рукопись была создана в середине — второй половине VI в. и является памятником эпохи церковных споров, редким свидетельством антикизирующих традиций искусства на территориях, которым скоро предстояло потерять это наследие в процессе арабского завоевания. Ввиду отсутствия монументальных живописных храмовых ансамблей эпохи Юстиниана I на территории бывшего Константинополя для восполнения наших знаний об их декорации оказывается важным привлечение не только сходных по технологии памятников из других ориентированных в своей культуре и церковной организации на Рим или

Византию регионов Средиземноморья, но и иллюминированных рукописей, таких как сирийская Библия (Paris. sug. 341).

Отношения и деятельность. Статья написана на основании доклада, сделанного на конференции в честь 80-летнего юбилея О.С. Поповой (Москва, Государственный институт искусствознания, ноябрь 2018 г.).

Литература

1. Заиграйкина 2014 — Заиграйкина, С. П. (2014). Мозаики V века в Италии. О некоторых особенностях стиля. *Вестник ЛСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*, 2(14), 9-29. doi:10.15382/sturV201414.9-29.
2. Заиграйкина 2018 — Заиграйкина, С. П. (2018). "Никопея" икона Божией Матери. *Православная энциклопедия*, М., 51, 54-55.
3. Зайцев 2009 — Зайцев, Д. В. (2009). Иешу Стилит. *Православная энциклопедия*, М., 21, 517-519.
4. Карташев 1994 — Карташев, А. А. (1994). *Вселенские соборы*, М.: Республика. ISBN 5-250-01847-5.
5. Квливидзе 2000 — Квливидзе, Н. В. (2000) Агнец Божий. *Православная энциклопедия*, М., 1, 256-257.
6. Кондаков 1915 — Кондаков, Н. П. (1915). *Иконография Богоматери*. СПб.
7. Кораев 2012 — Кораев, Т. К. (2012). Денка I. *Православная энциклопедия*, М., 14, 412-413.
8. Лазарев 1986 — Лазарев, В. Н. (1986). *История византийской живописи*. М.: Искусство.
9. Матвеева 2016 — Матвеева, Ю. Г. (2016). *Декоративные ткани в мозаиках Равенны: Семантика и культурно-смысловой контекст*. Киев.: Дух и Литера. ISBN: 978-966-378-483-0.
10. Пигулевская 2000 — Пигулевская, Н. В. (2000). *Сирийская средневековая историография: Исследования и переводы*. СПб.: Дмитрий Буланин. ISBN: 5-86007-218-X.
11. Розинская, Скобелев, Турилов 2010 — Розинская, М. М., Скобелев, М. А., Турилов, А. А. (2010). Другие переводы. Иова книга. *Православная энциклопедия*, М., 25, 322-344.
12. Хангиреев 2011 — Хангиреев, И. А. (2011). Иисуса, сына Сирахова, книга. *Православная энциклопедия*, М., 21, 731-736.
13. Шандровская 2001 — Шандровская, В. С. (2001). Родственные связи по данным византийских печатей. *МОСХОВΙΑ: К 60-летию Б. Л. Фонкича: Проблемы византийской и новогреческой филологии*. М.: Индрик, 469-480.
14. Этингоф 2017 — Этингоф, О. Е. (2017). Базилика Евфрасиана в Порече: между Равенной и Константинополем. *Искусствознание*, 1, 68-87.
15. Age of Spirituality — *Age of Spirituality: Late antique and early christian Art, third to seventh century* (1978). Ed. by K. Weitzmann. N.-Y. ISBN: 0-87099-179-5.
16. Βάρζος 1984 — *BYZANTINA KEIMENA KAI MEΛETAI 20 α: Βάρζος Κ. Η γενεαλογία των Κομνηνών* (1984) Τ. Α. Κεντρών Βυζαντινών ερευνών, Θεσσαλονίκη.
17. Durand 1999 — Durand, J. (1999). *Byzantine Art*. Paris: Terrail. ISBN-13: 9782879392226.
18. Grabar 1966 — Grabar, A. (1966). *L'Âge d'or de Justinien de la mort Théodose à l'Islam*. Paris. ISBN-13: 978-2070102433.
19. Mango 1986 — Mango, M. M., Snow, C. E. and Drayman Weisser, T. (1986). *Silver from Early Byzantium: the Kaper Koraon and Related Treasures: Exhibition catalogue*, Walters Art Gallery, 18-August 17, 1986. Baltimore, Md. ISBN-13: 978-0911886320.
20. Miran 2015 — Miran, F. P. (2015). *Le Livre dans le Livre. Les miniatures de la Bible syriaque de Paris, questions d'échells et fonctions de l'image*. Histoire de l'art, 77, 55-68; idem. La plus ancienne Bible illustrée. Un manuscript syriaque de la BNF. *Dossiers d'archéologie. Hors-serie* 33. September. 2017, 30-33.
21. Nikolasch 1965 — Nikolasch, F. (1965) *Das Lamm als Christussymbol*. Salzburg, 1965.
22. Omont 1909 — Omont, H. (1909). *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscript syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle*. Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Paris, 17, fasc. 1, 85-98.
23. Ross 1962 — Ross, M. C. (1962). *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting*. Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, D.C., 10, fig. 11-13, 12-15. ISBN: 978-0-884020-09-7.
24. Seibt 1985 — Seibt, W. (1985). *Die Darstellung der Theotokos Nikopoios*. Byzantina. 13, 551-564.
25. Weitzmann 1977 — Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination*. New York, G. Braziller.
26. Wilkinson 2017 — Wilkinson, J.R. (2017). *Les éditions imprimé de la Peshitta syriaque de Nouveau Testament*. Le Nouveau Testament en syriaque. Paris. (Etudes syriaque, 14), 269-290. ISBN-10: 2705339838.

References

1. Zaigraykina 2014 — Zaigraykina, S. P. (2014). Mosaics of the fifth century in Italy. About some features of the style. *Bulletin of PSTSU. Series V. Questions of history and theory of Christian art.* 2(14), 9-29. doi:10.15382/sturV201414.9-29. (In Russ.)
2. Zaigraykina 2018 — Zaigraykina, S. P. (2018). "Nikopeia" icon of the Mother of God. *Orthodox encyclopedia.* M., 51, 54-55. (In Russ.)
3. Zaicev 2009 — Zaicev, D. V. (2009). Ieshu Stilit. *Orthodox encyclopedia.* M., 21, 517-519. (In Russ.)
4. Kartashev 1994 — Kartashev, A. A. (1994). *Ecumenical councils.* M., Republic. ISBN: 5-250-01847-5. (In Russ.)
5. Kiviidze 2000 — Kiviidze, N. V. (2000) Agnets Bozhiy (Lamb of God). *Orthodox encyclopedia.* M., 1, 256-257. (In Russ.)
6. Kondakov 1915 — Kondakov, N. P. (1915). *Iconography Of The Mother Of God.* SPb. 2 vol. (In Russ.)
7. Koraev 2012 — Koraev, T. K. (2012). Denha I. *Orthodox encyclopedia.* M., 14, 412-413. (In Russ.)
8. Lazarev 1986 — Lazarev, V. N. (1986). *History of Byzantine painting.* M., Art. (In Russ.)
9. Matveeva 2016 — Matveeva, Yu. G. (2016). *Decorative fabrics in the mosaics of Ravenna: Semantics and cultural and semantic context.* Kiev, Spirit and Literature. ISBN 978-966-378-483-0. (In Russ.)
10. Pigulevskaya 2000 — Pigulevskaya, N. V. (2000). *Syriac medieval historiography: Studies and translations.* Saint Petersburg: Dmitry Bulanin. ISBN 5-86007-218-X. (In Russ.)
11. Rozinskaya, Skobelev, Turilov 2010 — Rozinskaya, M.M., Skobelev, M.A., Turilov, A.A. (2010). Other translations. Job's Book. *Orthodox Encyclopedia.* M., 25, 322-344. (In Russ.)
12. Khangireyev 2011 — Khangireyev, I. A. (2011). Jesus the son of Sirach, the book. *Orthodox encyclopedia.* M., 21, 731-736. (In Russ.)
13. Shandrovskaya 2001 — Shandrovskaya, V. S. (2001). Related links according to the Byzantine seals. *МОΞΟΒΙΑ: to the 60th anniversary of B. L. Fonkich: Problems of Byzantine and modern Greek Philology.* M.: Indrik, 467-480. (In Russ.)
14. Etingof 2017 — Etingof, O. E. (2017) Basilica of Euphrasianus in Porec: between Ravenna and Constantinople. *Art History.* 1, 68-87. (In Russ.)
15. Age of Spirituality — *Age of Spirituality: Late antique and early christian Art, third to seventh century* (1978). Ed. by K. Weitzmann. N.-Y. ISBN: 0-87099-179-5.
16. Βάρζος 1984 — *BYZANTINA KEIMENA KAI MEΛETAΙ 20 α: Βάρζος Κ. Η γενεαλογία των Κομνηνών* (1984) Τ. Α. Κεντρών Βυζαντινών ερευνών, Θεσσαλονίκη.
17. Durand 1999 — Durand, J. (1999). *Byzantine Art.* Paris: Terrail. ISBN-13: 9782879392226.
18. Grabar 1966 — Grabar, A. (1966). *L'Âge d'or de Justinien de la mort Théodose à l'Islam.* Paris. ISBN-13: 978-2070102433.
19. Mango 1986 — Mango, M. M., Snow, C. E. and Drayman Weisser, T. (1986). *Silver from Early Byzantium: the Kaper Koraon and Related Treasures: Exhibition catalogue.* Walters Art Gallery, 18-August 17, 1986. Baltimore, Md. ISBN-13: 978-0911886320.
20. Miran 2015 — Miran, F. P. (2015). *Le Livre dans le Livre. Les miniatures de la Bible syriaque de Paris, questions d'échells et fonctions de l'image.* Histoire de l'art, 77, 55-68; idem. La plus ancienne Bible illustrée. Un manuscrit syriaque de la BNF. Dossiers d'archéologie. Hors-serie 33. September. 2017, 30-33.
21. Nikolasch 1965 — Nikolasch, F. (1965) *Das Lamm als Christussymbol.* Salzburg, 1965.
22. Omont 1909 — Omont, H. (1909). *Peintures de l'Ancien Testament dans un manuscrit syriaque du VIIe ou du VIIIe siècle.* Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. Paris, 17, fasc. 1, 85-98.
23. Ross 1962 — Ross, M. C. (1962). *Metalwork, Ceramics, Glass, Glyptics, Painting.* Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection. Washington, D.C., 10, fig. 11-13, 12-15. ISBN: 978-0-884020-09-7.
24. Seibt 1985 — Seibt, W. (1985). *Die Darstellung der Theotokos Nikopoios.* Byzantina. 13, 551-564.
25. Weitzmann 1977 — Weitzmann, K. (1977). *Late Antique and Early Christian Book Illumination.* New York, G. Braziller.
26. Wilkinson 2017 — Wilkinson, J.R. (2017). *Les éditions imprimé de la Peshitta syriaque de Nouveau Testament.* Le Nouveau Testament en syriaque. Paris. (Etudes syriaque, 14), 269-290. ISBN-10: 2705339838.