



Малгожата Сморгонґ-Ружицька

ХУДОЖНЄ ОЗДОБЛЕННЯ ЛАВРИШІВСЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ¹

Цей знаменитий рукопис з обширним і багатсюжетним вибором мініатюр становить безсумнівну рідкість серед збережених і опублікованих руських літургійних книг, а при розгляданні на тлі ілюмінування грецьких середовищ являє собою невід'ємну частку художньої спадщини Візантії та зв'язків з тогочасною традицією західно-русських, галицько-волинських осередків церковного мистецтва. Прийняте в літературі визначення «Лавришівське Євангеліє» походить від Лавришівського монастиря, в якому знаходився рукопис з XIV до XIX століття, доказом чого є вкладні записи на аркушах цього рукопису². Про значущий стан монастиря свідчать і записані тут князівські дари: князя Дмитра Ольгердовича (пом. у 1399 році в битві під Ворсклою), який перед 1386 роком переписав на монастир землю і озера, князя Олександра Володимировича (пом. 1454) і його дружини, московської княгині, а також невідомого князя, «сина Бориса». На аркуші 88зв³. в записі, що стосується вкладу Юрія Волковича, вказаний новгородський князь Михайло Гедимінович, а літера «Ф» перед іменем князя відсилає до доповнення на маргінесі: «1329 року». Крім того, на аркуші 84 була записана дотація королівського скарбника 1484 року, а отже, періоду панування короля Казимира IV Ягеллончика (1447–1492).

Не вдалося встановити, коли і яким чином рукопис потрапив до колекції Чарторийських. Олександр Христофорович Востоков (1781–1864), російський філолог і мовознавець, який оглядав Лавришівське Євангеліє перед 1842 роком в колекції Музею Рум'янцева в Петербурзі, занотував: «записи імен на давньому пергаментному євангелії, написаному на початку XIV століття, що належить князю Адаму А. Чарторийському» (нині в Імператорській публічній бібліотеці)⁴. Це означає, що рукопис був вивезений до Росії під час Листопадового повстання, а отже, перед закриттям монастиря в квітні 1834 року. Невідомо також, яким чином повернувся до колекції Чарторийських. У 1872 році був згаданий Леоном Бентковським в «Списку рукописів Архіву ХХ Чарторийських» як *super rarissimus*. У 1882 році Йосиф Йосифович Первольт (1841–1892), російський історик і славіст, оглядав рукопис вже в Кракові⁵.

Наразі Лавришівське Євангеліє вписане в каталог рукописів Бібліотеки Чарторийських під шифром 2097 IV ruski⁶. Має форму кодексу, складеного із 183 аркушів розміром 22 x 31 см.

¹ Докл. див.: Smorąg Różycka, M. Ewangeliarz Ławryszewski. Kraków, 1999.

² Всі записи цит. за: Friedelówna, T. Ewangeliarz Ławryszewski. Monografia zabytku. Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk. 1974. S. 66–71; пор.: Русіна О. В. До атрибуції вкладних записів Лавришівського Євангелія // Український археографічний щорічник. Вип. 3/4. Т. 6/7. Київ, 1999. С. 98–102.

³ Посилання, за рішенням редакції, подаються на аркуші рукопису, пронумеровані I. Свенціцьким посередині нижнього поля.

⁴ Див.: Востоков А. Х. Описание русских и словенских рукописей Румянцевского музея. СПб., 1842. С. 124.

⁵ Пор.: Friedelówna, T. Ewangeliarz Ławryszewski ... S. 5–6.

⁶ Див.: Katalog Rękopisów Biblioteki Czartoryskich. Sygnatury 2001–2300, red. J. Nowak. Kraków, 1999. S. 157–159.

Обидві обкладинки, обтягнуті вишневим оксамитом, прикрашають поміщені посередині металеві пластини з різьбленими фігуративними зображеннями: вміщеного в аркаду святого воїна (святого Димитрія?) наверху оправи, а на тильній — на тлі вирізаного з бляхи хреста вирізьблено постать розіпнутого Христа і голубицю Святого Духа трохи вище. Кодекс закривають шляхом зв'язування вузьких ремінців, кріплених до зовнішніх країв обкладинок невеликими металевими застібками. Верх прикрашає надмірно орнаментований бордюр навколо зображення святого воїна; він прикрашений рубінами і сапфірами, а ще у кутах розташовані чотири металеві трикутні пластинки, в які посаджено по одному рубіну або сапфіру. Аркуші рукопису виконано з пергаменту різної якості. У початковій частині Євангелія вони старанно підготовлені, розправлені та рівно підрізані, хоч сьогодні у багатьох місцях потемнілі і забруднені, з численними дрібними пошкодженнями. Натомість в кінці рукопису (арк. 123—183) пергамент м'який, криво підрізаний і місцями продірявлений. Лініювання тут проведено недбало, з неодноразовим прорізуванням аркушів. Не вдалося встановити кількість і вид внесків, оскільки аркуші глибоко входять в корінець, який незвично міцно стягнутий сімома палітурними зв'язками.

Нумерація аркушів та сторінок — різного типу і не належить до одного часу. Первинна буквена (грецький алфавіт), що записана скорописом і поміщена посередині верхнього маргінесу сторінок *recto*, охоплює наступні аркуші з записом євангельських читань до аркуша 160. Наступний після неї календар, цілком імовірно, вже не вимагав нумерації сторінок, оскільки черговість аркушів тут природно визначена послідовністю днів і місяців літургійного року. Текст євангельських читань був записаний виразним, каліграфічним уставом з певними графічними прикметами, властивими ще для XII і XIII століть, які також зустрічаються у XIV столітті, з доволі рідкісним застосуванням лігатур, а також численних скорочень. Натомість крім тексту, написаного уставом, зустрічаються також записи півуставом та скорописом.

Краківський рукопис є лекціонарієм типу повного апракосу, тому що містить євангельські лекції (інакше: читання або перикопи), складені в порядку літургійного року, починаючи з лекції за Євангелієм від Іоанна (1, 1—17), призначеній на Великодню неділю. Цей тип літургійної книги, званої у Візантії євангелієм (грец. *Evangelion*, рос. *афракос*), був прийнятий після періоду іконоборства в другій половині IX століття у вже встановленій редакції з канонічним порядком читань по черзі — з Євангелія від Іоанна, а потім від Матфея, від Луки і від Марка⁷. Під час літургії, в урочистій процесії Малого входу (*mikrá eishodos*), лекціонарій разом з чашею і патеною показували вірним, які збиралися в нефі, а потім складали їх на вівтарі.

Лавришівське Євангеліє містить вісімнадцять мініатюр, з яких три барвисті заповнюють цілі сторінки, проте більшість з них мають форму малюнків, витриманих в трьох чи чотирьох кольорах або виконаних чорними чорнилами. Оскільки текст розпочинається з читання за Євангелієм від святого Іоанна, саме його зображення було розташоване на першому аркуші *verso*. Традиційно окремим Євангеліям передують зображення їх авторів, тобто Іоанна (арк. 1зв.), Матфея (арк. 47) і Луки (арк. 83зв.). Відсутність зображення Марка можна пояснити невідокремленням в рукописі його Євангелія, фрагменти якого були включені в межі тексту святого Луки. На першій сторінці поміщена постать архангела Михаїла, а в кінці мінологія — Іова (арк. 178). Інші мініатюри широко ілюструють євангельську низку чуд Христа, лише кілька тем Дванадесятих свят, а також два епізоди «Повісті про Варлаама та Іоасафа». В частині тексту Іоанна зображені «Вечеря в Еммаусі» (арк. 4), Пілат (арк. 6зв.), Йосиф Ариматейський і сотник (арк. 14), «Жінки біля гробу» (арк. 15), «Зцілення при Овечій купальні» (арк. 18зв.), «Розмова Христа з євреями» (арк. 19зв.), «Зцілення», подане в двох епізодах (арк. 20), а також «Притча про єдиного рога» (арк. 38зв.). У межах читання із Євангелія від Матфея знаходяться дві мініатюри: «Розмова Варлаама з Іоасафом» (арк. 50зв.), а також «Воскресіння дочки Яіра» (арк. 61зв.). Текст святого Луки, який починається його зображенням, ілюструють дві мініатюри: «Воскресіння Лазаря» (арк. 127) і «Вхід Господній у Єрусалим» (арк. 129зв.). В партії мінологія є тільки одна євангельська сцена — «Зустріч

⁷ Поп.: Galavaris, G. Manuscripts and the Liturgy // Illuminated Greek Manuscripts from American Collections. An Exhibition in Honor of Kurt Wietzmann. April 14–May 20, 1973, red. G.Vikan. Princeton, 1973. Pp. 20–25; Tsuji, S. Byzantine Lectionary Illustration // Там само. Pp. 34–39.

Симеона зі Святою Сім'єю» (арк. 173зв.). Євангельські теми розташовані не в хронологічній послідовності, а згідно з річним укладом літургії, однак, як правило, відносяться до відповідного фрагмента тексту, розміщеного або на сусідніх сторінках, або на подальших.

Послідовність мініатюр у Лавришевському Євангелії та їх розміщення відповідно до тексту дозволяє припустити, що первинна іконографічна програма його оздоблення була встановлена для лекціонарія разом з календарем згідно з загальноприйнятим у Візантії принципом, що кожній відособленій частині читання передують зображення євангеліста, а мініатюри, розташовані в межах цих частин, відповідно ілюструють фрагмент тексту. Крім цієї програми залишаються кілька мініатюр, напевно доданих пізніше, — фігура архангела Михаїла, намальована на першому аркуші на сторінці *recto*, та дві мініатюри, що ілюструють теми «Повісті про Варлаама та Іоасафа».

Архангел Михаїл (арк. 1)

Перший аркуш Лавришівського Євангелія заповнює монументальне зображення постаті архангела Михаїла. Певні втрати фарби в частинах вбрання, а також видимі сліди виправлень уздовж лінії крил і в обрисах стоп змінили первинну композицію, в якій архангел трохи більших розмірів стояв на пурпуровому постаменті.

Візантійська іконографія принципово розробила дві іконографічні схеми архангела Михаїла, які відповідають двом його основним функціям: архістратиґа небесного воїнства у військовому вбранні — зазвичай у обладунку, накладеному на коротку туніку, в короткому палудаментумі або хламіді з табліоном і в обмотках, та Божого посланця в шатах на зразок церемоніального вбрання візантійських імператорів — в далматиці або саккосі, накладеному на спідню білу туніку, а також у лорі з нашитим шляхетним камінням, зі скіпетром або рипідою та сферою-зерцалом в долонях⁸. У Лавришівському Євангелії сягаюча колін блакитна туніка, перев'язана в поясі тоненькою золотою поворозкою і обшита по краях золотою стрічкою, пурпуровий плащ, скріплений під шиєю золотою фібулою. а також пурпурові черевики та сягаючі колін обмотки, належать до звичного вбрання архангела Михаїла як архістратиґа. У свою чергу, рипіда та сфера-зерцало належать до повсюдно зображуваних атрибутів божих посланців і вартових трону Господнього.

У цій мініатюрі привертає увагу виняткове зображення правиці Божої на сфері-зерцалі, яку архангел Михаїл тримає в лівій долоні. У візантійській іконографії тут зазвичай зображують христограму ІС ХС, рідше — мотив хреста, інколи підвищеного на ступінчастій підставці, а винятково — погруддя Христа Еммануїла. У свою чергу, правиця Бога, що звичайно зображується в сегменті неба, образно представляла «голос Бога» — як у сцені «Хрещення Христа», або Боже благословення — як у сцені «Жертвопринесення Авеля» чи «Жертвопринесення Авраама» та у зображеннях святих, а також Божих діянь — як у сценах «Створення». В зображеннях про тринітарні сутності правиця Божа уособлювала Сина чи Святого Духа в Святій Трійці, або Святу Трійцю. Щоправда, не вдалося відшукати схожого прикладу правиці Бога на сфері-зерцалі, яку тримає архангел, адже це зображення в Лавришівському Євангелії звертається до понять, загальнозрозумілих в середньовіччі.

Якщо перший аркуш Лавришівського Євангелія сприймати повністю, тобто разом із вкладними записами, що оточують силует архангела Михаїла, то виразніше вирисовується патронімічний сенс цієї мініатюри: або такий, що загально відноситься до згаданих тут княжих вкладників як прояв загального на Русі культу архангела Михаїла — патрона правителів, або індивідуально до одного з благодійників Лавришівського монастиря на ім'я Михайло; в такому випадку ним був би згаданий в записах на аркуші 88зв. Михайло-Коріат Гедимінович (пом. бл. 1365?), князь Новогрудка⁹.

Архангел Михаїл, як і святий Георгій, святий Димитрій, святий Феодор Тирон та святий Феодор Стратилат, належав до найпопулярніших патронів руських хресних правителів, а цю патронімічну та разом з тим апотропеїчну функцію підкреслювало поміщення таких зображень

⁸ Поп.: Pallas, D. I. Himmelsmächte, Erzengel, Engel // Reallexikon zur byzantinischen Kunst. Vol. 3. 1972. Sp. 13–120.

⁹ Tegowski, J. Pierwsze pokolenia Giedyminowiczów. Poznań–Wrocław, 1999. S. 164–167.

на всіляких атрибутах військового озброєння — шоломах, щитах і корогвах¹⁰. Красномовним свідощтвом цієї традиції є так званий шолом Мстислава початку XIII століття¹¹. На пластині, поміщений в головній частині, зображено архангела Михаїла у військовому вбранні. Його постать оточує напис: Великзи архистаже ги Михаїле помози рабу своєму Феодору. Наверху шолому чотири концентрично складені пластини представляють Христа (у головній частині, над архангелом Михаїлом), святих Георгія (зліва), Теодора (справа) та Василя Великого (на осі). Шолом спочатку належав Мстиславові, новгородському князю в 1155—1157 роках, який в хрещенні отримав ім'я Феодор, — отже, до нього однаково відносяться як патронімічне зображення святого Теодора, так і молитовна апострофа. Мстислав був молодшим сином Юрія Долгорукого і онуком Володимира Мономаха, якому в хрещенні було дано ім'я Василій. Отже, на наступних двох пластинах зображені патрони предків Мстислава: святий Георгій — його батька, а святий Василій — діда. Христос, зображений посередині, благословляє весь мужній рід, а архангел Михаїл забезпечує захист у бою.

Подібним чином тверський князь Михайло Ярославович (пом. 1318) ставив печатку з зображенням свого патрона, архангела Михаїла¹², а його зображення на повний зріст помістив на своїй корогві¹³.

В Євангелії Феодора (Ярославль, Музей історії і архітектури, № 15718) з початку XIV століття на першому аркуші видно монументальне зображення святого Феодора Стратилата¹⁴. Таким чином єпископ Ростова Прохор прагнув вшанувати пам'ять ярославського князя Феодора (Теодора) Чорного (1240—1299), якому він присвятив цей розкішний рукопис. Силует святого, як і архангела Михаїла в Лавришівському Євангелії, вирисовується на нейтральному тлі пергаментного аркуша, а його постать у позі контрапосту виражає силу і мужність.

Розглянута на тлі наведених прикладів мініатюра архангела Михаїла в Лавришівському Євангелії не відрізняється від сформованої у Візантії і прийнятої на Русі традиції зображення архангела Михаїла як архістратиґа і одночасно посланця Бога, а її зв'язок з вкладними записами руських князів, що свідчать на користь Лавришівського монастиря, особливо підкреслює функцію архангела Михаїла як їх патрона. Особливо це може також стосуватися одного з них, проте згаданого не тут, а на аркуші 88зв. — князя новгородського Михайла-Коріата. Оскільки дуже рідко на початковому аркуші рукопису були малюнки на обох сторонах, можна припустити, що фігура архангела Михаїла була намальована у той же час, коли був записаний вклад князя Михайла-Коріата.

Євангелісти

Зображення трьох євангелістів в краківському рукописі були поміщені на початку кожної приписаної їм частини євангельських читань. Всі три показані за схемою писця, який сидить в майстерні. Іоанн, притримуючи на колінах записаний аркуш, тягнеться до лежачого на столі пера. Матфей, у свою чергу, припинив роботу — праву руку з пером вільно опустив, а лівою підтримує лежачий на попітрі кодекс. Тільки Лука, нахилений в зосередженості, щось пише на аркуші розкладеної на колінах книги. Матфея і Луку супроводжують крилаті істоти (*zodia*) з книгами — відповідно людина і віл.

На цілому просторі християнської цивілізації була прийнята антична традиція, щоби тексту передувало зображення його автора, перш за все в євангеліях і псалтирях, а в міру збільшення засобів християнської писемності — також в теологічних працях та інших письмових роботах. У візантійських рукописах, на відміну від латинських, дуже рідко поєднано в єдиній композиції портрет євангеліста з його символом. Ця традиція була прийнята з самого початку в руських скрипторіях, як це доводять зображення в найстарішому ілюмінованому київському Остромировому Євангелії 1056—1057 років, а також у подібному до нього новгородсько-

¹⁰ Пор.: *Walter, Ch. The Warrior Saints in Byzantine Art and Tradition. Aldershot, 2003. За індексом.*

¹¹ Пор.: *Бочаров Г. Н. Художественный металл Древней Руси X — начала XIII вв. Москва, 1984. С. 124—139.*

¹² *Оршиников А. Материалы к русской сфрагистике. «Труды Московского нумизматического общества». III. Москва, 1903. С. 130, рис. 10.*

¹³ Див.: *Моясова Н. А. Древнерусское шитье. Москва, 1971. С. 9.*

¹⁴ Пор.: *Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. Москва, 1980. № 10; Porowa, O. La miniature russe XI^e — debut du XVI^e siècle. Leningrad, 1984. № 18—19.*

му Євангелії Мстислава початку XII століття. Цей київський зразок був відомий в галицько-волинських скрипторіях, про що свідчить мініатюра святого Луки в євангелії № К-5348 (Москва, Третьяковська галерея). В цю традицію вписується також і Лавришівське Євангеліє.

Євангельські сцени

Обширний вибір євангельських тем в Лавришівському Євангелії охоплює одинадцять сцен, серед яких переважають чуда Христа. Послідовність їх розміщення була підпорядкована системі євангельських читань і літургійного календаря, а не хронології подій, відповідно до правила, відпрацьованого після іконоборства у візантійському книжковому малярстві. Вибір цих сцен не має характеру циклу розповідей, що послідовно розвиваються, оскільки не вистачає кількох головних євангельських сюжетів, напр. «Благовіщення», «Різдва Христового» чи «Розп'яття». Залишені на декількох аркушах пусті місця, інколи навіть обведені вузькою рамкою, свідчать про те, що плановано було більше зображень, можливо також і святкового циклу.

Вечеря в Еммаусі (арк. 4)

Вміщена в симетричну композицію на всю сторінку, сцена має форму начерку чорнилом, лише німби виконані золотом. Христа, показаного фронтально до пояса, супроводжують два звернені до нього учні, означені в написі як Лука і Клеопа. І тому цю сцену ідентифіковано як «Вечеря в Еммаусі», однак в Лавришівському Євангелії опис цієї події розміщений лише на с. 13–16 (Лк. 24, 12–35). Зі змісту тексту на наступних аркушах ясно випливає, що нинішнє розташування аркушів є результатом неправильного зшивання, і первинно ця мініатюра супроводжувала відповідний фрагмент Євангелія. Лука також згадує ім'я Клеопи (Лк. 24, 18), а традиція другого з учнів ототожнена з Лукою, який з огляду на обширність євангельських відносин, був визнаний очевидцем події.

Ранньохристиянська іконографія зображувала зустріч Ісуса і двох учнів по дорозі в Еммаус. Зображення «Вечері в Еммаусі» відоме в мистецтві лише з IX століття в двох композиційних трактуваннях: із симетричним зображенням моменту розділення хліба (грец. *klasis tou artou*) в очевидному застосуванні до символіки євхаристії, а також рідкісним асиметричним трактуванням на зразок композиції «Таємна вечеря» в так званому типі *in cornu dextro*, тобто з Христом, сидячим біля кута столу. Оскільки мініатюра в Лавришівському Євангелії не була закінчена, лише гіпотетично можна припустити, що маляр наслідував симетричну схему теми, як, наприклад, в церкві Успіння Богородиці в Грачаниці (1321).

Йосиф Ариматейський перед Пілатом (арк. бзв. і 14)

Малюнкові зображення Пілата (арк. бзв.), а також Йосифа Ариматейського і сотника (арк. 14) сьогодні розділяють сім аркушів через їх невідповідне зшивання, про що свідчать послідовність текстової розповіді та нумерація, проведена кириличними літерами вгорі аркуша. Отож, за аркушем із фігурою Пілата йдуть аркуші 3 [γ], 5 [ε], 9 [φ], 11 [αί], а за ними три наступні аркуші, наділені номером *recto* 12 [βί].

Йосиф Ариматейський, який просить Пілата про видання тіла Христа, був зображений лише в ширших євангельських оповіданнях, найчастіше в книжковому малярстві, рідше в монументальному. У симетричній композиції показано посередині Пілата на троні, а в розповідній, асиметричній, до Пілата, оточеного групою солдатів і придворних, підходить покірно схилений Йосиф Ариматейський. Щоправда, не вдалося відшукати зображень цієї теми, наближених до трактування в Євангелії, однак не піддається сумніву, що маляр, який писав цю мініатюру, скористався конвенціональною схемою, застосованою в зображенні багатьох тем.

У ранньохристиянському мистецтві Пілат, головним чином в сцені «Умивання рук», рідше в сцені «Суд»¹⁵, з'являвся у вбранні римського сановника (*dux consularis*) — в туніці і широкому плащі, на троні в оточенні особистої охорони. Приблизно з IX століття античний костюм все частіше замінювався тогочасним придворним або військовим вбранням — в короткій туніці

¹⁵ Див.: Schiller; G. Ikonographie der christlichen Kunst. Gütersloh. Vol. 2. 1968. S. 71–79.

і хламіді, інколи з мечем при поясі або в долоні, а також у військових обмотках; інколи йому додавали регалії візантійського імператора, стемму і лор. Не відрізняється від цієї традиції і мініатюра в Лавришівському Євангелії. Подібними традиційними рисами характеризуються зображення сотника і Йосифа Ариматейського.

Жінки біля гробу (арк. 15)

Мініатюра «Жінки біля гробу» не супроводжує відповідний фрагмент євангельського оповідання, а перериває запис літургійного гімну «Канун и плач Стои Бци», підписаного певним Іовом, про що читаємо на початку пісні: *СЕ ЖЕ МНОГОГРЫШНЫИ АЗЪ ЇЕВЪ НАПИСАХЪ КАНУН СЪ*. До ангела, сидячого на камені, наближаються з лівого боку три жінки, з яких перша простягає долоню з посудиною на довгому держаку, а дві інші, що ступають за нею, тривожно туляться одна до одної. Ангел правою долонею вказує не на гроб, як звичайно, а на записаний кирилицею текст *англь на гробъ глаше жена/мь оуста нь сде/ се мсто идеже/ въ положень*, натомість прямокутний, скісно установлений гроб з полотнами, з написом *гро гнь* зображений нижче, біля стоп ангела. Обриси гробу частково заслоняє група сплячих солдатів.

Ця тема, вже відома в ранньохристиянській іконографії, після іконоборства прийняла принципово єдине композиційне розміщення: зазвичай посередині був зображений ангел, сидячий на камені, справа від нього були зображені пустий гроб з полотнами і сплячі біля нього солдати, а зліва — жінки, що часто живо жестикулюють або тривожно туляться одна до одної. В епоху Палеологів в цій сцені з'явилося кілька нових іконографічних і композиційних рис: ангел зайняв місце на кам'яному саркофагу, який замінив гроб, висічений в скелі, а давня статична, горизонтальна композиція поступилася місцем більш динамічній, діагональній¹⁶.

При цьому варто звернути увагу, що три синоптики, а також Іоанн в описі цієї події подають різну кількість прибулих жінок до гробу: Матфей називає двох жінок: Марію Магдалину і «другу Марію» (Мф. 28, 1), Марк — трьох: Марію Магдалину, Марію — матір Якова, а також Саломію (Мк, 16, 1), Лука налічує їх значно більше, бо окрім Марії Магдалини, Іоанни і Марії — матері Якова, говорить ще про «інших з ними» (Лк. 24, 10), Іоанн же згадує тільки Марію Магдалину (Ін. 20, 1). У візантійському мистецтві тільки в Тетраєвангеліях прагнуть стисло зберегти перебіг подій євангельської розповіді, поза тим повсюдно застосовують схему, що являє контамінацію переказів Матфея і Марка, показуючи ангела, сидячого на камені, а також двох або трьох мирносиць, які підходять до нього. На цьому тлі виділяються тільки дві риси в мініатюрі краківського рукопису: це посудина, яку тримає одна з мирносиць, та скісне положення гробу, розміщеного нижче стоп ангела.

У мініатюрі Лавришівського Євангелія переважають загальні риси цієї теми в середньо-візантійській іконографії. Монументальний силует ангела, сидячого на камені, повторює трактування, закріплене впродовж XII століття. Подібне зображення трьох жінок, з яких дві тривожно туляться одна до одної, а третя простягає до ангела долоню з посудиною, посадженою на довгий держак і прикритою напівкруглою кришкою, повторює відпрацьовану на той час схему.

Про пахощі згадують тільки Марк (16, 1) і Лука (24, 1), хоча вже в ранній іконографії зображують жінок, які окрім мира приносять також ладан, найчастіше запалений у відкритому циліндричному кадилі, підвішеному на ланцюжках, трохи рідше — в посудині на довгому держаку. Цей другий тип поодинокі виступає в мистецтві після іконоборства, напр. в мініатюрі євангелія XI століття (*cod. Paris. gr. 74, fol. 100v*) стояча попереду жінка висуває долоню з посудиною, кришка якої відкрита, що частіше за все представлено у творах епохи Палеологів.

Скісне розміщення гробу в мініатюрі Євангелія припускало би, що маляр вибрав найбільш розповсюджену в епоху Палеологів діагональну композицію. Однак цьому перечить жест ангела, який правою долонею вказує на місце, де зазвичай зображують гробницю в скелі. Отже, імовірно маляр помилково розпланував сцену на аркуші або ж невміло скористався зразком

¹⁶ Див.: *Millet, G. Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècle d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos. Paris, 1916. P. 517–540.*

через брак відповідного місця справа від ангела, і тому позбавлену скельного оформлення гробницю перемістив разом з групою солдатів донизу.

Вхід Господній у Єрусалим (арк. 129зв.)

Вхід у Єрусалим зображався вже в ранньохристиянському мистецтві, яке, акцентуючи його тріумфальну красномовність, скористалося античною схемою *Adventus Augustii*, показавши Христа на віслиюку і прямуючих за ним учнів, яких вітали перед ворітьми міста мешканці Єрусалима. Тракткування теми в Євангелії належить до розповсюджених в середньовізантійській іконографії.

Чуда Христа

На тлі євангельської тематики в Лавришівському Євангелії виділяється обширний вибір чуд Христа; тут проілюстровано «Зцілення при Овечій купальні» (арк. 18зв.), зцілення, що охоплює два епізоди (арк. 19зв), «Воскресіння дочки Яіра», пов'язане зі «Зціленням кровоточивої» (арк. 61зв.), а також «Воскресіння Лазаря» (арк. 127). Такий вибір, рідкісний в літургійних рукописах, є типовим скоріше для ілюстрованих Тетраєвангелій; зустрічається він також і в монументальному малярстві. Однак слід пам'ятати, що в краківському кодексі ці пропорції малювалися б трохи інакше, якби були виконані всі заплановані тут мініатюри.

Зцілення при Овечій купальні (арк. 18зв.)

«Зцілення при Овечій купальні», незвичайно популярне у ранньохристиянському мистецтві з огляду на символічний зв'язок з «Хрещенням Христа» і таїнством хрещення, було зображено в стислій схемі, показуючи тільки Христа та юнака, несучого ложе на плечах, іноді також свідка події¹⁷. В мистецтві після іконоборства з'явилися додаткові мотиви — це ангел, який списом порушує воду в купальні, група хворих та свідків чудесної події, а також форма колонади як тло на додаток до згаданих Євангелістом Іоанном п'яти галерей (Ін. 5, 2).

Композиція на всю сторінку в Євангелії, після якої іде опис події відповідно до Іоанна 5, 1—15 (арк. 20зв. — 21), повторює зразок, повсюдно застосовуваний в візантійському мистецтві епохи Комнінів, зображуючи в розбудованій, поліморфній композиції Христа і юнака на ложі, оточених численною групою хворих та свідків події, а далі, з правого боку, — юнака, що зцілюється та відходить з ложем на плечах, та ангела над купальнею.

Два наступні аркуші заповнюють три сцени, ідентифікація яких неоднозначна. Ці сцени слідує після опису зцілення сина царедворця з Капернаума (Ін. 4, 46—54) та передують опису зцілення при Овечій купальні (Ін. 5, 1—15). У композиції на аркуші 19зв. Христос, сидячи на високому табуреті з подушкою і опираючись стопами на підніжку, оточений зімкнутою групою апостолів, звертається до стоячих перед ним євреїв з характерними хустками на головах. Трошки піднесена права долоня Христа в жесті повчання, а також пожвавлена жестикуляція євреїв свідчать про диспут, що проходить між ними, багато разів описаний в Євангеліях. Однак зваживши, що в тексті на сусідніх сторінках описуються чуда Христа, можна припустити, що в цьому випадку диспут відноситься до засудження фарисеями зцілення саме в суботу; при цьому Матфей (12, 9—14), Марк (3, 1—6) і Лука (6, 6—11) пов'язують його зі зціленням сухорукого чоловіка в синагозі, а Іоанн — зі зціленням при Овечій купальні та напучанням зціленого у храмі (5, 10—18), а також зі зціленням сліпого від народження чоловіка при купальні Сілоам (9, 1—41). До першої ідентифікації схилити може неприродно вигнута долоня юнака, стоячого перед групою повчаючих його євреїв в лівій композиції на арк. 19зв, а також обрис храму, що привертає увагу цього самого юнака, який у молитовному жесті звертається до Христа в правій композиції на тому ж самому аркуші. Однак оскільки малярська традиція схилляла б до розпізнання в мініатюрах на арк. 19зв. і 20 сюжету «Зцілення сухорукого», то цьому перечить текст на наступних аркушах, що описує зцілення при Овечій купальні. Наступна за цим сцена на арк. 20 може ілюструвати описане Іоанном напучання у храмі після зцілення при Овечій купальні: «Потім Ісус зустрів його у храмі і промовив до нього: “Ось видужав ти. Не гріши ж уже більше...”»

¹⁷ Див.: Schiller; G., op. cit. Vol. 1. S. 178.

(Ін. 5, 14). Однак тоді, починаючи від мініатюри на арк. 18зв., маляр скористався би аж чотирма композиціями, для того щоб проілюструвати невеликий фрагмент Євангелія від Іоанна (5, 1–14), який належить до цілковитих винятків в книжковому малярстві, не знаходячи аналогії навіть в такому багато ілюстрованому Тетраєвангелії XI століття, як *cod. Paris. gr. 74*. Проте часто малярі послуговувалися такою ж відносно наближеною композиційною схемою для зображень різних євангельських подій, до чого схилила їх не тільки художня практика, але й читання Євангелія, де однаково описано зцілення при Овечій купальні (Ін. 5, 1–9) і зцілення сліпого при купальні Сілоам (Ін. 9, 1–14). І так напевно поступив автор мініатюри в Лавришівському Євангелії, показуючи на аркуші 20 два епізоди «Зцілення сліпого». Попередня сцена диспуту з фарисеями за схемою, що повсюдно застосовується в мистецтві, рівною мірою стосується обох подій, зображених на сусідніх аркушах.

Воскресіння дочки Яіра і зцілення кровоточивої (арк. 61зв.)

У мініатюрі Лавришівського Євангелія з'єднано ці два чуда в межах однієї композиції, услід за євангельською розповіддю, що описує їх разом: воскресіння дочки Яіра (Мф. 9, 18–26; Мк 5, 22–43; Лк 8, 41–56) та зцілення хворої на кровотечу жінки (Мф. 9, 20–22; Мк 5, 25–34; Лк 8, 43–48). Маляр, зображуючи окрім Христа, який тримає долоню лежачої на ложі молодої дівчини, також жінку, що підтримує її, та згрупованих за ложем жінок і чоловіків, скористався розбудованою, багатомісною схемою теми, прийнятою в візантійському мистецтві після іконоборства і застосовуваною повсюдно в епоху Палеологів. Проте з'єднання обох епізодів — «Воскресіння дочки Яіра» і «Зцілення кровоточивої» (*Haemorroissa*) — у візантійському мистецтві зустрічається рідко. Зображень, подібних трактуванню в Лавришівському Євангелії, не вдалося відшукати ні в колі візантійського мистецтва, ні в колі західного. Однак не піддається сумніву, що маляр цієї мініатюри скористався однією з багатьох схем, застосовуваних візантійськими митцями для ілюстрування сцен чудесних зцілень. До категорії конвенціональних мотивів можна також зарахувати зображення молодої дівчини, яка підтримує доньку Яіра, що зустрічається у багатьох інших сценах, напр. в сцені «Народження Марії». У мініатюрі Лавришівського Євангелія привертає увагу характерно високий головний убір, що розширюється догори, на двох постатях, стоячих за ложем. Одним з них є напевно Яір, виділений таким чином з огляду на виконувану їм функцію начальника синагоги.

Воскресіння Лазаря (арк. 127)

Композиція «Воскресіння Лазаря» (арк. 127) на всю сторінку, що супроводжує текст Іоанна (11, 1–45), на арк. 127зв. — 128зв. була окреслена написом *въскръшьньє лазорево*. Христос, оточений групою апостолів, піддавшись проханням уклінних біля його стоп Марії і Марти, жестом піднесеної долоні відновлює життя оповитому у явний саван Лазарю, якого видно біля входу до архітектонічної гробниці. Стоячий збоку хлопець в короткій туніці відмотує перев'язі, що охоплюють тіло воскреслого, рукавом прикриваючи обличчя, а два інші, зображені внизу композиції, відносять камінь, що закривав вхід до гробниці.

Незвичайно лаконічну ранньохристиянську іконографічну схему «Воскресіння Лазаря», що показує лише Христа та Лазаря, а інколи також одного свідка події, замінила більш загальна після періоду іконоборства розповідна схема, що зображує уклінних у стоп Христа двох сестер Лазаря, Марію і Марту, євреїв, схвильованих чудом, а крім того, хлопців, які відсувають камінь від гробу та відмотують перев'язі. Композиційним змінам підлягало лише їх розміщення. Сестри Лазаря або припадають до стоп Христа, або піднімають до нього у благальному жесті долоні, відкриті краями плащів; іноді Марта відвертає голову, дивлячись на повсталого з гробу брата, і саме таке трактування вибрав маляр мініатюри в Лавришівському Євангелії.

У християнському мистецтві, як і в античному, малярська традиція неодноразово виявлялася сильнішою від словесної ілюстрації тексту. Отже, малярі нерідко збагачували біблейську сцену новими мотивами для ілюстрації понять чи явищ, які не можна перекласти на мову зображення. Таким чином, всупереч поміщеному в Євангелії від Іоанна опису скельного гробу Лазаря (11, 38), в ранньохристиянському мистецтві домінувала архітектонічна гробниця,

найчастіше зменшена до форми античного портика з трикутним або напівкруглим фронтоном. Навіть після періоду іконоборства, коли повернулися до форми скельного гробу, як правило, входу до нього стали надавати архітектонічний вигляд аркади, що спирається на дві колони. Цієї традиції дотримується і мініатюра в Лавришівському Євангелії, зображуючи в схематичному малюнку гробницю, увінчану мотивом мушлі над простим балочним перекриттям, що повсюдно застосовувався в ранньохристиянському мистецтві, а після періоду іконоборства був включений до репертуару конвенціональних мотивів архітектонічного тла в монументальному і книжковому малярстві, хоча найімовірніше поза сценою «Воскресіння Лазаря».

Подібним же чином хлопець, який, відмотуючи бандажі, звертається до Христа зі словами: «Вже, Господи, тхне» (Ін. 11, 39), в іконографії прикриває ніс рукавом або краєм плаща. У Лавришівському Євангелії хлопець між Христом і Лазарем, зображений в короткій туніці і в обмотках, що тісно оперізують його литки, лише прикладає до обличчя долоню, цілком закриту довгим рукавом.

В мистецтві після іконоборства з'явилася також малярська схема наданого Христом доручення відсунення каменя, у якій в живописі епохи Комнінів прямокутна плита з гробниці лежить біля стоп Лазаря або притримується хлопцем, а в період Палеологів частіше відноситься двома хлопцями, яких звичайно розміщують внизу композиції. Мініатюра в Лавришівському Євангелії, таким чином, відноситься до цієї другої схеми, яка стає загальною лише в XIV столітті, хоча відома була іще раніше. Натомість виразну диспропорцію між постаттю Христа та значно переміщеними до низу композиції постатями жінок слід тлумачити скоріше невлавистим розплануванням сцени, подібно тому, як це мало місце в мініатюрі «Жінки біля гробу».

Календар

Календар в Євангелії займає наступні аркуші від 160зв. до 183зв., а передує йому титульний заголовок. В його межах знаходяться дві фігуративні мініатюри: «Зустріч Симеона зі Святою Сім'єю» та постать Іова. У візантійських лекціонаріях в межах календаря найчастіше представляють зображення святих або сцени їх мучеництва. В Лавришівському Євангелії сюжет «Зустріч Симеона зі Святою Сім'єю» слід тлумачити вірогідно тим фактом, що початок календаря припадає на день 1 вересня, коли вшановують пам'ять святого Симеона.

Зустріч Симеона зі Святою Сім'єю (арк. 173зв.)

Сюжет «Зустріч Симеона зі Святою Сім'єю» (*Нυραφαντε*) зображувався вже в ранньохристиянському поховальному мистецтві і після періоду іконоборства постійно увійшов до репертуару візантійського мистецтва в двох композиційних схемах: асиметричній, розповідній, та симетричній, монументальній, більш загальній в середньовізантійському періоді¹⁸. У цій другій схемі диференціюють місце Немовляти, якого тримає над вівтарем або Марія, або Симеон, а інколи обоє. Замінено також позиції Йосифа і пророчиці Анни.

Мініатюра в Лавришевському Євангелії демонструє симетричне трактування, показуючи справа Симеона з Немовлям, за ним Анну, а напроти Марію та Йосифа, який тримає жертвних голубів, так само, як напр. у фресці собору Мірожського монастиря під Псковом 1156 року. Крім того, з псковською фрескою мініатюру в Євангелії пов'язує мотив широкої, узорчастої тканини, покладеної на руки Симеона. Натомість привертає увагу розміщення тіла Немовляти, яке в неприродному (?) і різкому повороті тулуба простягає ручки до Матері. Приклади схожого трактування, що походять з різних періодів, зазвичай характеризують його відповідні пропорції і натуралізм, як напр. в Мінології Василя II приблизно 1000 року (*cod. Vat. Gr. 1613, fol. 365*) чи у вірменському (*cod. Matedaran 7736, fol. 13*) XI століття. Отже можна припустити, що маляр мініатюри в краківському рукописі доволі невміло скопіював зразок цього типу. Лише проминання вівтаря не знаходить, як дотепер, аналогії.

¹⁸ Поп.: Shorr, D. C. The Iconographic Development of the Presentation in the Temple. "The Art Bulletin", 28, 1946, зокрема pp. 23–25; Wessel K. *Nyrapante* // RBK. Vol. 2. 1971. Sp. 1134–1145; Maguire, H. The Iconography of Symeon with Christ Child in Byzantine Art. "Dumberton Oaks Papers", 34–35. 1980–81. Pp. 261–269.

Іов (арк. 178)

У Лавришівському Євангелії в межах літургійного календаря на аркуші 178 знаходиться зображення постаті Іова, як про це інформує напис на німбі святого: **ИЄВЪ**. Іов одягнений в довгі червоні спідні шати та блакитний плащ, в лівій долоні тримає невеликий хрест, а праву підносить перед грудьми. Це єдине в рукописі портретне трактування святого, крім фігури архангела Михаїла на першому аркуші. Християнське мистецтво услід за портретною греко-римською традицією від свого початку прагнуло до закріплення зображень святих загальноприйнятого фізіономічного типу¹⁹ на потребу розробленого тоді Мінологія святих, шанованих у візантійській Церкві²⁰.

Ранньохристиянська іконографія Іова²¹ — напівголою старця з довгим волоссям, сидячого зазвичай на камені в оточенні своїх приятелів, в середньовізантійському періоді увійшла лише до репертуару розповідних циклів в книжковому малярстві. Натомість для портретних трактувань Іова середньовічні маляри використовували схему, що підкреслювала його ранг пророка, додаючи йому німб, сувій, а також античний хітон та гіматій. Таке ж саме трактування Іова як пророка демонструє мініатюра в Лавришівському Євангелії, однак відрізняє її блакитний колір німба, а також невеликий хрест, утримуваний в лівій долоні. Невеликий хрест, як атрибут багатьох святих в іконографії після іконоборства, став ходовою ознакою мучеництва, витісняючи ранньохристиянський вінок або пальмову гілку, а також символом віри і набожності. Натомість блакитним нібмом у візантійській іконографії вирізняють, перш за все, персоніфікацію, а загалом винятково святих. Проте в Лавришівському Євангелії всі інші німби є золотими, навіть у незакінченій мініатюрі «Вечеря в Еммаусі». Чи таким же чином маляр хотів звернути увагу на маючого таке саме ім'я автора пісні, записаної в Євангелії на аркушах 14зв. і 15зв., представленого у вступі до неї: **СѢ Ж МНОГОГРЪШНЫИ АЗЪ ИЄВЪ НАПИСАХЪ КАНЫН СЪ** [«Пісню цю написав багатогрешний Іов» — переклад МСР]? Якщо так, то мініатюра Іова в Євангелії має також патронімічний сенс.

Руським малярам так само не чужими були зображення з натяком. Двічі скористався ними «отець Симеон» з новгородського монастиря Святого Георгія (Георгіївського) в заснованих ним рукописах²². В Євангелії Симеона 1270 року (*cod. Rum. 105*) Євангеліста Іоанна супроводжує замість Прохора Симеон, натомість в Псалтирі Симеона останньої чверті XIII століття (*cod. Chlud. 3*) до групи «Деїсуса» звертається стоячий за Марією Симеон Зилот²³.

В Лавришівському Євангелії розміщення фігури Іова на лівому маргінесі сторінки дозволяє припустити, що первинно тут було плановано зображення ряду святих, який сьогодні неможливо реконструювати. Таким чином розставлені в певному порядку святі зображувалися не тільки в мінологіях, а з XI століття також в ілюстрованих літургійних календарях, що розміщувались в євангеліях, та на календарних іконах. Календарні ікони були відомі також на Русі, про що свідчить частково пошкоджена ікона з церкви Святого Миколая в Яворі (Турка), яка сьогодні знаходиться у Львівському музеї українського мистецтва (ЛМУМ 36497, I — 2165) і датована кінцем XII — початком XIII століття²⁴.

Творці мініатюр в Лавришівському Євангелії зазвичай застосовували в галузі іконографії загально прийняті схеми, відпрацьовані у візантійському мистецтві після іконоборства і відомі також на Русі з XI століття. Переважають при цьому характерні риси для мистецтва

¹⁹ Про портрет у візантійському мистецтві пор.: *Spatharakis, I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*. Leiden, 1976; *Grabar, A. Les voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Age*. Paris, 1994 [вид. I: 1979]. P. 111–154; *Dagron, G. L'image de culte et le portrait // Byzance et les images. Cycle de conférences organisé au musée du Louvre par la Service culturel du 5 octobre au 7 décembre 1992*. Paris, 1994. P. 121–150.

²⁰ Пор.: *Patterson Sevcenko, N. An Eleventh Century Illustrated Edition of the Metaphrastion Menologium*. "East European Quarterly" 13, IV. 1979. Pp. 223–424 1984.

²¹ Пор.: *Wessel, K. 1972*, sp. 131–151; *Huber, P. 1986*.

²² Див. опис обох рукописів: *Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв.* Москва, 1984. № 180 и 384.

²³ Див.: *Porowa, O.*, op. cit. Nr kat. 14.

²⁴ Див.: *Свенціцька В. І., Сидор О. Ф.* Спадщина віків. Українське малярство XIV–XVIII століть у музейних колекціях Львова. Львів, 1990. С. 7–8, іл. 1–2.

епохи Комнінів XIII століття, натомість бракує виразних іконографічних відповідних ознак мистецтва Палеологів XIV і XV століть.

Широкий вибір євангельських сцен виділяє краківський рукопис на тлі руських ілюмінованих книг XI–XIV століть, його можна порівняти лише з комплексами монументального живопису в Києві, Новгороді та Пскові XI–XII століть. Однак в мініатюрах Євангелія нема ближчих іконографічних віднесень до цього живопису. Так розвинені євангельські цикли показані досить повсюдно в візантійських рукописах IX століття, але в них не оминають ілюстрацій головних літургійних свят, а саме їх бракує в краківському рукописі.

Лавришівське Євангеліє на тлі візантійських ілюмінованих лекціонаріїв

У Візантії близько IX століття вже склався до певного ступеня цілісний канон Літургії зі встановленими відповідно до річного літургійного календаря читаннями з Євангелія. На цій основі був відредагований призначений для вживання лекціонарій (грец. *Evangelon*, лат. *evangelistar*), складений з двох частин – читань (лекцій) і календаря (назив. мінологієм або синаксарієм). Лекціонарії ділилися на повні (з читаннями на всі дні літургійного року), малі (з лекціями на всі неділі і будні від Великодня до Зішестя Святого Духа), та святкові заключні євангельські читання на суботи і неділі. Лавришівське Євангеліє належить до повного типу (рус. апракос). Як і біблія, повна або неповна (П'ятикнижжя, Восьмикнижжя), літургійні книги теж були ілюстровані, однак тут порядок тем виникав не з євангельської хронології, а із системи літургійного календаря. Скромніші лекціонарії прикрашені лише зображеннями євангелістів. Збереглося також імовірне число лекціонаріїв з розбудованими іконографічними програмами. Основу програми складав святковий канон, але у виборі ширшому ніж дванадцять подій (грец. *dodekaorton*), а окрім того були включені євангельські, марійні сцени, взяті з апокрифів або акафіста, а також агіографічні зображення²⁵. При такій великій різноманітності підбору тем в ілюстрованих лекціонаріях, в їх систематиці застосовується лише простий поділ на три групи: лекціонарії з орнаментальним оздобленням (віньєтки та ініціали), лекціонарії з невеликими фігуративними композиціями на маргінесах або вписаними в ініціали, а також лекціонарії з мініатюрами на цілу сторінку, які відносно займають частину виділеного рамкою аркуша.

У збережених лекціонаріях система мініатюр на аркушах також диференційована. Лише зображення євангелістів, як правило, заповнюють цілі незаписані аркуші. Мініатюри займають половину або десь три чверті сторінки, але їх завжди супроводжують кілька рядків тексту. Значну групу складають також лекціонарії з численними невеликими композиціями на маргінесах і між колонками тексту, датовані у більшості XI–XII століттями. Рідкісними натомість є лекціонарії з мініатюрами на цілу сторінку, вони типові скоріш для оздоблення Тетраєвангелія.

З огляду на чисельність та різноманітність ілюмінованих візантійських лекціонаріїв дивує їх скромна сьогоденна кількість в староруському крузі. Найстаріші руські ілюміновані повні апракоси – Євангеліє Мстислава (1113–1117), Юр'ївське (1118–1128) та Добрилове (1164) – прикрашені тільки мініатюрами євангелістів, а також орнаментальними віньєтками та ініціалами. Ця традиція утримується до пізнього періоду, тому на цьому тлі Лавришівське Євангеліє залишається відокремленим твором. Гетерогенність його оздоблення свідчить про те, що це не копія одного лекціонарія, а що редактор, укладаючи іконографічну програму, використовував кілька різних зразків. Якщо він користувався ілюмінованим євангелієм, про що свідчив обширний вибір чуд Христа, то його оздоблювальні мініатюри, облямовані бордюром, заповнювали майже половину аркуша, а саме такі переважають в краківському рукописі. Цим самим зразком користувались також і маляри мініатюр на всю сторінку в краківському кодексі, про що свідчать вже вказані композиційні диспропорції. Для зображень євангелістів достатній їх вибір надавали руські рукописи з київських або галицько-волинських скрипторіїв. Однак якщо йшлося про євангельську розповідь, то маляри мусили звертатися скоріше до грецьких. На

²⁵ Поп.: Weitzmann, K. A 10th Century Lectionary. A Lost Masterpiece of the Macedonian Renaissance // Weitzmann, K. Variorum Reprints. Princeton, 1980. Pp. 617–649; Tsuji, S., op. cit.; Dolezal, M-L. The Elusive Quest for the 'Real Thing': The Chicago Lectionary Project Thirty Years On. "Gesta" XXXV/2, 1996, зокрема pp. 128–141.

Русі в період XI—XIV століть рукописи прикрашали скромно, зазвичай тільки зображеннями авторів, іноді фундаторів. Виняток становлять лише три кодекси: два псалтирі — Симеона, близько 1270 р., і Київський, 1397 р., — а також «Хроніка» Георгія Амартола XIII століття.

Прийнятий в початковій фазі робіт над Євангелієм вибір євангельських тем вже не був продовжений наступними малярами, а незакінчений рукопис передавався для літургійного вживання і лише спорадично доповнювався новими мініатюрами. З певною обережністю можна припустити, що його прообразом був візантійський лекціонарій.

Особливим чином вирізняють Лавришівське Євангеліє дві мініатюри, що залишаються поза євангельськими розповідями та ілюструють епізоди, почерпнуті з популярного в середньовіччі християнського роману «Повість про Варлаама та Іоасафа»²⁶: «Притча про єдиного рога» (арк. 38зв.) та «Розмова Варлаама з Іоасафом» (арк. 50зв.)²⁷.

Авторство християнського роману «Повість про Варлаама та Іоасафа» або приписують Іоанну Дамаскіну (657—749), з яким ототожнюють ченця Іоанна, згадуваного в колофонах вісімнадцяти грецьких і дев'ятнадцяти латинських рукописів, або вважають грецькою версією твору індійської літератури, що пов'язаний з перекладом з грузинської мови, зробленим в Іверському монастирі Євфимієм Афонським (пом. 1024). У той самий час, найбільш вірогідно у 1048 році, виник в Константинополі латинський переклад роману²⁸. Серед слов'янських версій найстарішим вважається руський переклад початку XII століття. Пізнішими є сербський і болгарський переклади, що виникли в афонських монастирях: сербський в Хиландарі, найбільш вірогідно у XIII столітті, а болгарський — в Лаврі Святого Афанасія у XIV столітті²⁹. У Візантії зростання популярності діянь легендарного індійського князя Іоасафа, який навернувся до християнства під впливом вчень пустельника Варлаама, а потім після зречення від престолу прийняв постриг ченця, збіглося з періодом розквіту світської тематики у візантійській літературі XI—XII століть. Заразом цей роман, виступаючи апологетом аскетичного способу життя, віддзеркалював вплив монастирських культурних зразків, що посилювалися після періоду іконоборства. На XI століття припадають і початки релігійного культу його героїв, Варлаама та Іоасафа, колискою якого імовірно були монастирі на горі Афон. Подібно датовані і найстаріші художні цикли, що зображують діяння Варлаама та Іоасафа, спочатку в книжковому малярстві³⁰, а в пізньовізантійському мистецтві — також і в монументальному живописі. Винятковим прикладом є розписи в нартексі монастирської церкви в Нямці (Молдова) XV століття, які включають аж 29 сцен, почерпнутих з цього роману³¹. З XIII століття зображення Варлаама та Іоасафа були поміщені всередині костелів у рядах святих ченців і затворників, як напр. в церкві Богородиці в Студениці 1208—1209 років, в нартексі церкви в Милешеві близько 1230 року або в костелі святого Георгія в Оморфії біля Касторії початку XIV століття.

Притча про єдиного рога (арк. 38зв.)

Виконана чорним чорнилом мініатюра, що займає всю поверхню аркуша 38зв., зображує в симетричній композиції Варлаама, сидячого зліва на високому табуреті з подушкою, і юнака, який вибирається на зображене посередині дерево, а також єдиного рога, що підбігає з правого боку. Стовбур дерева, що виростає з широко роззявленої звірячої пащі, яку видно в безодні, підгризають дві чотириногі тваринки, що стоять на її краю.

Серед десяти притч Варлаама, в яких фокусується дидактичний і апологетичний сенс роману, «Притча про єдиного рога», без сумніву, належала до найпопулярніших і найчастіше зображуваних в мистецтві — як парабола життя грішної людини. Згідно з пояснюваним Варлаамом в подальшому ході розповіді алегоричним сенсом притчі, єдиного рога є знаком

²⁶ Пор.: *Boissonad, F. Anecdota graeca*. Paris, 1832. Vol. 4. P. 1–365; PG. Vol. 96. Paris, 1860, col. 859–1250. Польський переклад Себастьяна Пісборського (пом. 1707) з'явився у критичному виданні Яна Янова у Львові в 1935 р. Пор. староруську версію: *Лебедева И. Н. Повесть о Варлааме и Иоасафе*. Памятник древнерусской переводной литературы XI–XII вв. Ленинград, 1985.

²⁷ *Romans chrześcijański Barlaam i Jozafat w kulturze średniowiecznej Europy. Uwagi o dwóch miniaturach w Ewangeliarzu Ławryszewskim*, "Slavia Orientalis". T. XLII. Nr 1 (1992). S. 9–28.

²⁸ *Peeters, P. La première traduction latine de Barlaam et Joasaph et son original grec*. "Analecta Bollandina", XLIX. 1931. P. 279–281.

²⁹ Пор.: *Лебедева И. Н. Повесть о Варлааме и Иоасафе ...* Указ. тр. С. 34–38.

³⁰ Пор.: *Der Nersessian, S. L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph d'après les clichés de la Frick Art Reference Library et de la Mission de G. Millet au Mont Athos*. Paris, 1937.

³¹ Напр. *pop.: Stefanescu I. D. Le roman de Barlaam et Joasaph illustré en peinture*. "Byzantion", VII. 1932. P. 347–369.

смерті, що переслідує людський рід, а дерево означає людську дорогу життя, яке невпинно підгризають дві миші — день і ніч; воно виростає з безодні, що уособлює повний засідок світ, в якій дракон чатує на тих, хто дає перевагу почуттєвим насолодам, що тут символізуються краплями меду. Без сумніву, ця концепція глибоко вкорінена в традиції східного еремітизму і монастицизму. Водночас «Притча про єдинорога», з огляду на універсалізм її алегоричного сенсу, крім ілюстрації до роману зображувалася також на правах відокремленої теми — параболи життя грішної людини, передусім в псалтирях, що мають відношення до Псалма 143 [144], 4 (ἄνθρωπος καταίωθη ὡμοίωθη, αἱ ἡμέραι αὐτοῦ ὡσεὶ σκιά παράγουσι/*Homo vanitati similis factus est dies eius sicut umbra praeterunt*), як, наприклад, в Лондонському Псалтирі 1066 року (арк. 182зв.), Псалтирі Барберіні близько 1092 року (арк. 231зв.), а також в Київському Псалтирі 1397 року (С. Петербург, Публічна бібліотека, шифр F. 6, арк. 197). У монументальному малярстві «Притча про єдинорога» є рідкістю, а найстаріші приклади датовані лише XIV століттям, як напр. в церкві Святого Димитрія в Салоніках або у нартексі церкви Богородиці в Прізрені близько 1308/1309 року. У руському мистецтві ілюстрація «Притча про єдинорога» відома лише з прикладів XIV століття: на церковних дверях «Василіївські врата» (1336) вона уміщена в симетричну композицію³², а в мініатюрі Київського Псалтиря 1397 року (арк. 197) демонструє розповідний підхід.

Мініатюра в Лавришівському Євангелії в симетричному трактуванні не відходить від візантійської літературної і живописної традиції, незважаючи на те, що в подробицях демонструє інші ознаки, відрізняючись введенням постаті Варлаама, жахливої пащі монстра, з якої виростає дерево, а також специфічним зображенням єдинорога з коротким, трохи вигнутим рогом і з ногами, що закінчуються довгими кігтями. В жодному відомому візантійському представленні «Притчі про єдинорога» не виступає постать Варлаама як її розповідача, натомість його можна зустріти в кількох прикладах із західного кола мистецтва. Проте важко однозначно вирішити, чи маляр мініатюри в Євангелії скористався західними зразками, чи скоріше застосував конвенціональну схему античного родоводу, поширену як в візантійському мистецтві, так і в західному.

Розмова Варлаама з Іоасафом (арк. 50зв.)

Сцена «Розмова Варлаама з Іоасафом», намальована чорним чорнилом в нижній частині записаного аркуша (арк. 50зв.), зображує зліва князя Іоасафа в церемоніальному придворному вбранні, а справа — Варлаама в довгому плащі з каптуром. Обидва сидять на табуретах з подушками, опираючи ноги на підніжки, і звернені один до одного з піднятими долонями на знак ведення розмови. Над ними зображені три ангели, що трублять в сурми. Диференціація їх вбрання характеризує королівську гідність Іоасафа і відлюдницьке життя Варлаама. Довгий одяг Іоасафа, обшитий по краях декоративною стрічкою з перлинами, а також висока діадема, прикрашена трьома випуклими каменями, наслідують вбрання візантійських імператорів. Натомість зображення Варлаама з обличчям, облямованим довгим волоссям і сягаючою пояса бородою, одягнутого в довгий, рясно зібраний в складки плащ з каптуром, належить до зображень ченців та відлюдників, що є конвенціональними як в візантійському, так і в західному мистецтві. Голови обох постатей оточують німби. Оскільки зображення «Притчі про єдинорога» у візантійських мініатюрах також виступає поза текстом роману на правах відокремленої теми, то включення до ілюстрацій Лавришівського Євангелія композиції «Розмова Варлаама з Іоасафом» свідчить про те, що вже тоді доходили на Русь ілюстровані рукописи цього роману і що маляр мініатюри скористався одним з них. Якщо це припущення вірне, то прообраз мініатюри «Притча про єдинорога» мав би походити саме з такого візантійського (?) кодексу.

³² Див.: Лазарев В. Н. Васильевские врата 1336 года // Русская средневековая живопись. Статьи и исследования. Москва, 1970. С. 179–215.

Топос правителя-ченця в візантійській культурі та його зв'язки з романом «Повість про Варлаама та Іоасафа»

Варлаам та Іоасаф, згадувані в літургійних календарях XI століття, не займали найвищого місця в ієрархії святих ченців і затворників. Але в деяких середовищах вони мали особливу шану. У розписах церкви Богородиці в Студениці (1208/1209) їх зображено на винятковому місці — пристінному підкупольному стовпі зовсім поряд із Богородицею з Немовлям. А потім за ними йдуть інші святі цієї категорії — Антоній, Євфимій і Арсеній.

Засновником студеницького монастиря близько 1190 року був Стефан Неманя, великий жупан Рашки під протекторатом Візантії та перший, некоронований правитель сербської держави. Стефан Неманя зрікся престолу в 1196 році на користь свого другого сина Стефана і як чернець Симеон спочатку два роки провів в Студениці, а потім вирушив на Афон, де вже перебував його син Растко-Сава. На Афоні залишався до смерті, спочатку в монастирі Ватопед, а потім в Хиландарі, де був похований в 1199 році. У 1208 році стараннями Сави «чудесно збережене» тіло Стефана-Симеона було ексгумоване і урочисто перевезене до Студениці³³. Незабаром, після урочистого переміщення останків Симеона Неманича, Студениця стала осередком нового культу правителя-ченця, сформованого на основі біографії цього правителя. Сава, який розпорядився помістити образи Варлаама і Іоасафа біля зображення Богоматері — найвищої покровительки Неманичів, безсумнівно усвідомлював збіжності літературних доль Іоасафа та історичних Стефана Симеона, сфокусованих навколо акту добровільного зречення світської влади на користь монастирського життя, що підтверджує зміст текстів на сுவоях, які тримають Іоасаф та Варлаам. Топос правителя-ченця, що виріс на ґрунті роману, став стійким елементом не тільки сербської культури, де був вміло використаний архієпископом Савою, але й цілої візантійської цивілізації. Інколи навіть правителі, що вступали до монастиря, приймали ім'я Іоасаф, як напр. Іоанн VI Кантакузин, візантійський імператор 1347—1354 років, та Іоанн Урош Палеолог, імператор Фессалії, який після десяти років панування в 1381 році вступив до монастиря, а на Русі — князь Андрій з Ярославля (пом. 1453), шанований 10 жовтня як Іоасаф Каменський.

Також і в самому Лавришівському монастирі роман мусив бути відомий, бо належав до канону монастирської літератури. Ми не знаємо нічого певного про початковий період цього монастиря, але традиція пов'язувала його спорудження з Войшелком, сином Міндовга, померлим у 1267 році. У всіх літописних згадках про Войшелка підкреслюється той факт, що цей князь відмовився від світського життя на користь монастирського. Найвиразніше означена його фігура в «Галицько-Волинській хроніці»³⁴. Автор цієї частини літопису заключив у майже агіографічну схему діяння Войшелка, підкреслюючи релігійну палкість князя, його уподобання монастирського життя, а також відвагу, з якою на їх захист той не вагався чинити опір батьку. Як в ньому написано, князь після відречення від прав на литовський престол прийняв хрещення в Церкві, а потім вступив до невизначеного монастиря в Галичі: «И крестися ту в Новьгородьць, и нача быти во крьстьяньствь. И посемь иде Воишелкъ до Галича к Данилови князю и Василкови, хотя прияти мнискый чинъ. Тогда же и Воишелкъ хрести Юрья Лвовича. Тоже потомъ иде в Полонину ко Григорьеву в манастырь, и пострижесе во чернець, и высть в манастыри у Григорья 3 лета»³⁵. Після повернення з подорожі на Афон (?) він осів в «Надніманському монастирі», що ототожнювався в пізніших переказах з Лавришівським монастирем. Численні відомості та їх індивідуальний характер, що виразно вимальовується на тлі конвенціонального літописного розповідання, свідчать, що його автор походив з найближчого оточення Войшелка, навіть, можливо, був ченцем в новогрудському або також у «Надніманському монастирі»³⁶. Не вдалося відшукати вірогідного історичного свідчення, підтверджуючого зв'язок Лавришівського Євангелія з Войшелком. Обидві мініатюри, що ілюструють почерпнуті з роману теми, були безсумнівно додані пізніше, впродовж XIV століття.

³³ Про культ Стефана-Симеона і роль, яку зіграв у його формуванні архієпископ Сава, див.: *Trajdos, T. Wizerunki Stefana Nemanji w malarstwie ściennym. "Balcanica Posnaniensia. Acta et Studia"* 4. 1989. S. 151–201.

³⁴ Див.: *Памятники литературы ...* 1981.

³⁵ Пор.: там само.

³⁶ Про Лавришівський монастир пор.: *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego. T. 5. Warszawa, 1884. S. 615–616; Stopka, K. Próby chrystianizacji Litwy w latach 1248–1263. "Analecta Cracoviensia", XIX. 1987. S. 1–65.*

Якщо пам'ять про князя, який відзначався великою набожністю, була в монастирі і надалі жива, то не обійшла увагою Лавришівських ченців незвичайна збіжність між історичними долями цього князя-ченця та літературними Іоасафа. Хоча не можна й виключити, що ченці прагнули невинно мати перед очима зразки монастичної набожності і тому в найчастіше вживаній літургійній книзі вмістили мініатюри, які їм нагадували про це.

Стиль

Вказана вище різноманітність мініатюр, що зазначається в іконографії, ще виразніше вимальовується в їх стилі та художньому рівні. У початковій фазі робіт над рукописом виконання мініатюр було доручено передусім автору зображення Євангеліста Іоанна. Однак незабаром його замінили два інші маляри, які виконали численні групи мініатюр, умовно названі в залежності від найбільш притаманного кожному з них зображення євангеліста. Здібніший з них виконав зображення Євангеліста Матфея, а також сцени «Вечеря в Еммаусі», «Жінки біля гробу», «Розмова Христа з євреями», «Зцілення при Овечій купальні». Його стиль характеризує монументальний, рельєфний канон людського силуету (Христос, Матфей, ангел), форма голови, посадженої на широкій шиї, долоні з довгими і худорлявими пальцями, що зазвичай показані в живій жестикуляції, а також динамічно зібрані в складки шати із зигзагуватою лінією по краях. Незважаючи на притаманну йому значну досвідченість в компонованні сцен, в кількох мініатюрах можна угледіти фігури, нарисовані невміло чи просто zdeформовані. Не всі мініатюри цієї групи були закінчені — наприклад, в зображенні Матфея консоль пюпітра ледве накреслена, а «Вечеря в Еммаусі» залишилася лише у формі підготовчого ескізу.

Інша манера характеризує автора зображення Євангеліста Луки. Витягнуте обличчя Луки облямовують коротка, роздвоєна на кінці борода і легко означені вуса над випуклими губами, а з-під зачесаного назад буйного темного волосся видно високе чоло. Доволі бережливе світлотіньове моделювання обличчя підкреслює випнуті вилиці і зморшки в куточках губ. Обширні шати, зібрані в численні фалди, дрібно і паралельно стікаючі від перев'язки в поясі, м'які і широкі у згинах під колінами та різко заломлені на краю, вільно розкладеному на табуреті, щільно укривають тіло — видимими є лише малі долоні і стопи. Архітектонічне тло складено з конвенціональних мотивів: невисокого муру та портика спрощеної форми, увінчаного драперією та поодиноким пальметовим мотивом, недбало накресленим.

Маялю зображення Євангеліста Луки можна приписати «Воскресіння дочки Яіра», «Воскресіння Лазаря», «Вхід Господній у Єрусалим», «Зустріч Симеона зі Святою сім'єю» і фігуру Іова. Їх усіх об'єднує, перш за все, фізіогноміка: овальна форма обличчя, широкий і короткий ніс та очі з зіницями, прилеглими до верхніх повік, а також порушення природних пропорцій тіла, як правило, тонкого і стрункого, з якими контрастують великі долоні та стопи, часто невміло нарисовані. Довгі вертикальні складки шат зображені схематично і тільки винятково у вигині рукава чи на коліні приймають форму ліній, що нерівно розходяться. Світлотіньове моделювання застосовується тут вкрай ощадливо — зрідка з'являються розбілення у формі нерівних білих плям або кілька паралельних рисок, колористика досить убога, а фарби накладаються недбало і часто виходять за межі контуру. Цей маляр, схильний до синтетичних і занадто спрощених трактувань, з явними труднощами комповав на аркуші групові композиції. Іноді в його мініатюрах з'являються також деякі порушення логіки положення постатей, як у сюжетах «Воскресіння Лазаря» та «Вхід Господній у Єрусалим», які ймовірно належить пояснювати невмілим переносом на всю поверхню сторінки малюнків, що мають розмір лише її половини. Також і зображення постатей в русі («Воскресіння Лазаря») завдало йому багато труднощів. Натомість там, де вони нерухомі, можна навіть побачити ознаки монументальності («Зустріч Симеона зі Святою сім'єю», фігура Іова). Замість користування малярською технікою віддавав перевагу барвистому малюнку, рідко заповнюючи контури кольором — зазвичай блакитним, червоним та зеленим; тільки обличчя Луки та Іова мають відтінок світлої вохри.

Інші мініатюри Лавришівського Євангелія виказують так багато відмінних рис, що їх не можна розглядати як твори жодного з трьох вищезазначених малярів. Серед цих мініатюр зображення архангела Михаїла і «Притча про єдиного рога» відзначаються високим художнім рівнем.

Розміщення архангела Михаїла на сторінці *recto* аркуша з мініатюрою Іоанна дозволяє припустити, що це сталося після припинення роботи автором цього зображення, тому що цю сторінку першого аркуша залишили вільною. З певними застереженнями можна було би приписати цю мініатюру другому по порядку мініатюристи — маляру Євангеліста Матфея, бо в деяких деталях він демонструє певну схожість з цим зображенням, як, наприклад, в розташуванні пальців, зігнутих та широко розставлених, а також у зигзагоподібній лінії краю плаща.

Малюнкові мініатюри Пілата, Йосифа Ариматейського та сотника, а також «Притчі про єдинорога» і «Розмови Варлаама з Іоасафом» з точки зору техніки їх виконання та схожості стилістичних рис можна з певною обережністю приписати одному маляру. Серед них безсумнівно вирізняється «Притча про єдинорога» з чудово виваженою симетричною композицією та повною витонченістю малюнка. Її незвичайно обдарований автор вільно володіє тонким штрихом і навіть з певною схильністю до декоративності малює випуклі лінії, що переходять у форму парних півкуль або звиваються на кінці, особливо в зображенні єдинорога та паші чудовиська в безодні. Намальовані ним постаті стрункі, з невеликими головами, маленькими долонями та ступнями. У витончено зображеному продовгуватому обличчі Варлаама, облямованому довгою бородою, можна угледіти низьке чоло, маленькі очі та рівний ніс. Довгий плащ з каптуром, що покриває Варлаама, та коротка туніка юнака укладаються у м'які колоподібні фалди, які по краях переходять у зигзагуваті лінії на кшталт ластівчиного хвоста. Єдиноріг, що наближається з правого боку, привертає увагу повним граціям нахилом голови з невеликим рогом посередині та довгим хвостом, перенесеним під черево і чудернацьки вигнутим.

Різниця між малярами мініатюр в Євангелії характеризує лише їх індивідуальну художню манеру, оскільки всі вони використовують одну і ту ж художню мову, що поєднує в собі риси малярства епохи Комнінів і XIII століття та в деяких деталях періоду Палеологів. Найбільш сильними, однак, є ознаки, що характеризують дві художні позиції візантійського мистецтва XIII століття: архаїзовану, яка продовжила більш строгий стиль малярства Комнінів, та класичну, кульмінацією якої був ренесанс Палеологів³⁷. Ця стилістична дихотомія, що характеризує візантійське малярство майже всіх художніх осередків у першій чверті XIII століття, певною мірою була пов'язана з великою міграцією митців, які покидали столицю слідом за імператорським двором після 1204 року.

У подібній ситуації опинилися також митці на Русі після монгольського нашествия в 1238–1240 роках. Майже зовсім завмерла їх активність на землях центральної Русі. Значно ослаблими були також північні центри: Новгород, Псков, Твер. Через відсутність нових імпульсів з боку Візантії тут звільняються від давніх зразків, перетворюючи їх у виразний площинно-лінійний стиль з інтенсивною колористикою, що характеризує, зокрема, малярство іконне і книжкове. Тільки в мистецтві Галицько-Волинської Русі того часу набрав широкого розголосу більш динамічний, монументальний стиль, який знаменує класичний канон людського силуету, більш субтильне світлотіньове моделювання, а в кольоровій палітрі — широку гаму напівтонів, про що свідчать мініатюри євангелія К–5348 в Третьяковській галереї³⁸. Подібні риси можна побачити у фрагментарно збережених розписах смоленської Церкви на Протоці, датованих кінцем XII — початком XIII століття³⁹.

Маляри мініатюр в Лавришівському Євангелії використовували два принципових джерела: лінійний стиль пізньокмнінського малярства другої половини XII століття, що продовжувався ще у XIII столітті, а також класичний стиль першої половини XIII століття. В колі руського мистецтва особливо близьке порівняльне тло становлять творіння двох осередків: на півночі — Новгорода та Пскова, на півдні — галицько-волинського.

³⁷ Пор.: Radojčić, S. Die Entstehung der Malerei der Paläologischen Renaissance. "Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft". VII. 1958. S. 105–123; Demus, O., Demus, D. Die Entstehung des Palaologenstils in der Malerei. "Berichte zum XI. Internationalen byzantinischen Kongress". München, 1958. S. 1–63.

³⁸ Пор.: Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры раннего XIII века. «Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси». Москва, 1972. С. 283–315.

³⁹ Див.: Воронин Н. Н. Смоленская живопись XII–XIII веков. Москва, 1977. С. 148–149, ил. 41–50.

Серед північноруських творів більш виразна схожість пов'язує мініатюри Євангелія з мініатюрами Псалтиря Симеона і «Хроніки Георгія Амартола», а також із псковською іконою пророка Іллі⁴⁰ та новгородськими іконами св. Миколая з Любоні (Петербург, Державний Російський музей, інв. № 3123) та з Озерава (Петербург, Державний Російський музей, інв. № 3032). Певні риси пов'язують Лавришівські мініатюри зі Свенською іконою Божої Матері, датованою кінцем XIII століття.

Однак порівняння з мініатюрами двох галицько-волинських євангелій: К-5348 в Третьяковській галереї та Оршанського, показує, що малярам Лавришівського Євангелія служили взірці галицько-волинського мініатюрного живопису.

Євангеліє К-5348 в Третьяковській галереї, яке також належить до категорії повного апракосу, прикрашають зображення чотирьох євангелістів: Іоанна (арк. 1зв.), Матфея (арк. 40зв.), Луки (арк. 91зв.) і Марка (арк. 129зв.). Походження рукопису невідоме. На підставі палеографічних і мовних ознак, а також стилю мініатюр, він пов'язаний зі скрипторієм галицько-волинської Русі і в цілому датований XIII століттям чи умовно початком XIV століття⁴¹.

Мініатюри в цьому рукописі характеризує певний дихотомічний підхід: поряд із архаїчними рисами стилю Комнінів (Євангеліст Марк) більш живо і виразніше відзначаються риси, які є властивими для візантійського малярства останньої чверті XIII століття (Лука і Матфей). Складається враження, що їх автор, наслідуючи спочатку зразки мистецтва епохи Комнінів, під час праці над рукописом поступово зазнавав впливу нового стилю Палеологів.

Оршанське Євангеліє (Київ, Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, ДА/П. 555) також є типом повного апракосу. Рукопис, відшуканий серед предметів, пограбованих в Орші вояками Наполеона, був переданий до музею київської Духовної академії в 1874 році. Приписаний західноруському осередку, він датований другою половиною XIII–XIV ст. У рукописі збереглися лише дві мініатюри на всю сторінку зі зображеннями євангелістів: Луки (арк. 142зв.) і Матфея (арк. 123зв.). Проте, оскільки початкові аркуші не збереглися, а багатьох також бракує в межах всього рукопису, можна припустити, що і в цьому рукописі первинно були чотири зображення євангелістів⁴².

З розмахом накреслена міцним контуром фігура Луки, зображена відповідно до природних пропорцій людського тіла, контрастує з недбалим малюнком столу і архітектонічних мотивів. Палітра кольорів обмежується інтенсивною темною зеленню туніки Луки, столу, підлоги та портика, а також бронзою — з відтінком вохри в деталях табурета, підніжки і муру, а червонуватим на плащі. Доповнюють її широко накладені розбілення. Подібне зображення Матфея характеризує скромніша колористика, обмежена на користь рясно застосованого золота, покриваючого не тільки німб, пюпітр і табурет, але й спідню туніку Матфея, а також підніжку.

Виявлену вже раніше збіжність стилю мініатюр в Євангелії К-5348 з ранньопалеологівською фазою візантійського малярства дозволяє перенести час їх виникнення на останню чверть XIII століття. На цей час припадає також перша фаза декорування Лавришівського Євангелія, в багатьох рисах порівнюваного зі стилем мініатюр в Євангелії К-5348. В свою чергу, численні вищезазначені схожості, що поєднують мініатюри Оршанського Євангелія з цими двома рукописами, дозволяють також перенести і його дату до першої чверті XIV століття. Таким чином, момент виникнення цих трьох виділених тут західноруських євангелій дивовижно збігається з єдиним, ширше визначеним в «Галицько-Волинській хроніці» повідомленням єпископа Ігнатія про книжкові пожертви волинського князя Володимира Васильковича, написаним близько 1288 року, що свідчить про значну в той час активність галицько-волинських скрипторіїв.

Отже, в церкві Благовіщення в Кам'янці князь Володимир склав Євангеліє-апракос, Апостол-апракос (грец. *apostolos*), Паремійник (грец. *paroimia*) та «Збірник Василька». Він також дарував Євангелія-апракоси багатьом іншим церквам — літописець називає собор Богородиці

⁴⁰ Див.: Антонова В. А., Мнєва Е. Н. Каталог древнерусской живописи. Государственная Третьяковская галерея. Т. 1. Москва, 1963. С. 182–183.

⁴¹ Див.: Попова О. С. Галицко-волинские миниатюры ... Указ. тр.; Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга. Львів, 1995. С. 239–242, з повним бібліографічним списком.

⁴² Запаско Я. П. Вказ. пр. С. 231–235.

у Володимирі, собор в Перемишлі, церкву Святого Петра у Бресті та навіть собор у віддаленому Чернігові. «Княжий» монастир Святих апостолів крім Євангелія ще отримав від князя Апостол, а також «Збірник Василька», а церква в Бельську — «численні книжки». Найбільш розкішно Володимир обладнав бібліотеку церкви Св. Георгія в Любомлі, даруючи їй два Євангелія в коштовних окладах, Апостол-апракос, Пролог, Мінологій, Тріоді (грец. *triodion*), Октоїх, Часослов, Службеник (грец. *euchologion*) до дня св. Георгія, а також збірку ранкових та вечірніх молитов. Імовірно, що єпископ Ігнатій, пишучи своє повідомлення після смерті князя і пригадуючи його гідні похвали жертви, напевно скористався при цьому канцелярськими записами. Лаконічність цього повідомлення викликає ще одну трудність: відсутність підстав для ідентифікації будь-якої з названих книжок зі збереженими рукописами. Натомість можна окреслити зміст подарованих книжок, а також — з великою точністю — реконструювати їх оправи, тому що в цьому місці опис є більш точний, напевно з огляду на коштовність використаних матеріалів.

Серед книг, згаданих єпископом Ігнатієм, переважають Євангелія-апракоси, натомість бракує будь-якої згадки про псалтирі, що також використовувались під час літургії і належали до основного вжитку кожної церкви як у Візантії, так і на Русі. Про це красномовно свідчить той факт, що серед збережених руських псалтирів найстаріші походять з XI століття⁴³. Отже, якщо єпископ Ігнатій не називає псалтир у своєму повідомленні, це означає, що не було такої книги серед дарів князя Володимира. Малоімовірно здається те, що серед кільканадцяти рукописів в жодному не було мініатюр — це, перш за все, суперечило би факту виконання таких коштовних оправ. Так, кам'янецьке Євангеліє-апракос, «окованное серебром», а також перемишльське чи чернігівське були надмірно прикрашені перлами. Незвичайно розкішні оправи мали рукописи для церкви Святого Георгія в Любомлі. Одне з Євангелій [князь] «оковал золотом» та прикрасив дорогоцінним камінням і, перш за все, зображенням «Деїсус», виконаним в техніці емалі на золотій основі: «деїсус на нем кованний золотом, украшения большие с финифтью». Натомість друге, в покритій «оловифом» оправі, — було прикрашене фігурами святих Бориса і Гліба, також виконаними в техніці емалі.

Орнаментальне оформлення

Основну термінологію для досліджень орнаментики в руських рукописах встановили вже В. В. Стасов та А. І. Некрасов, виділяючи чотири її типи: давньовізантійський, тератологічний, балканський та неовізантійський⁴⁴. Введений Некрасовим додатковий поділ на «технічну» та «народну» тератологію не утримався в пізнішій літературі. Найстаріший тип давньовізантійського орнаменту хрящової структури, поєднаної з рельєфними рослинними мотивами та фігурами людей і тварин, як в Євангеліях Остромира (1056–1057) та Мстислава (близько 1103), був перейнятий з візантійських рукописів. В центрі уваги російських дослідників, однак, залишався, перш за все, так званий тератологічний орнамент, оскільки його форма, що складається з плоско мальованої плетінки, поєднаної із зооморфними мотивами часто фантастичної форми, була визнана специфічно руською. Відповідно до Тетяни В. Іліної, яка переконливо — як здається — встановила хронологію стилістичних змін руського тератологічного орнаменту, він з'явився в новгородському та псковському мініатюрному малярстві найраніше в XIII столітті та застосовувався там аж до кінця XV століття. Утримані в цілісній сіро-синій або блакитній колористиці в Новгороді, а зелено-блакитній у Пскові, ініціали початково мали форму антропоморфічної голови, поєднаної з плетінкою, а в кінці XIII століття — поодинокі людської фігури; однак впродовж XIV століття почали переважати мотиви фантастичних створінь, а сплетіння плоскої плетінки ставали більш щільними⁴⁵.

В Лавришівському Євангелії є тільки одна заголовна віньєтка, розміщена на початку Євангелія від Іоанна, яка має форму подовженого прямокутника, з основи якого виростають два стилізовані дерева з птахами, а вінчають її дві спіральні скручені гілки, на яких також

⁴³ Див.: Сводный каталог ... Указ. тр. С. 73–74.

⁴⁴ Див.: Стасов В. Славянский и восточный орнамент. С. Петербург, 1884.

⁴⁵ Див.: Илина Т. В. Декоративное оформление древних книг. Новгород и Псков. Ленинград, 1978.

показано птахів, замкнені посередині мотивом плода граната з хрестом. Середину прямокутника, оточеного ялинковим бордюром, заповнюють дві розети, з'єднані гілками з листям. Всі форми тут позолочені, і тільки в декількох місцях з'являється незвичайно бережно застосована червіль і блакить. Кожен з чотирьох птахів зображений інакше ніж інші, а це свідчить, що маляр не додержувався ригористичних принципів симетрії, а малював форми з певною свободою. Ця барвіста і золочена віньетка, хоча і намальована з певним невмінням, повторює тип візантійських заголовних віньеток, що сформувався в IX—X століттях і був застосований в рукописах ще в початковій фазі епохи Палеологів.

Ініціали в Євангелії мають значно диференційовані форми. В першій частині рукопису переважають ініціали сегментного будування з листяними закінченнями, підфарбовані зеленим, червоним і блакитним кольорами, а також позолочені; а в подальшій частині переважають мотиви голів змії та птахів, часом переплетених між собою, а також тут з'являються людські постаті, напр. хлопець, що дмухає в сурму, чи фантастичні тварини, напр. дракон. Зникає також золото, і колористика стає біднішою.

Подібне диференціювання форм характеризує також ініціали в інших галицько-волинських рукописах XIII століття. В Євангелії К-5348, в Бучацькому (Львів, Музей українського мистецтва, шифр 702), Холмському (Москва, Державна публічна бібліотека, шифр *Rum.* 106, л. 1) та Галицькому (Москва, Державна публічна бібліотека, *F. I.* 64, л. 4) ще зберігся тип візантійської віньетки у формі прямокутника з вписаними мотивами розет, сплєтених рослинними гілками з м'ясистим листям та квітками з ніжно розкритими пелюстками. Тільки в рукописі «Проповідей» Григорія Великого (шифр *Pogod.* 70, л. 2) вона нагадує скоріше сплетену сітку, намальовану чорнилом і червоною фарбою. В Оршанському Євангелії плетінка, поєднана з рослинними гілками і мотивами звіриних голів, утворює напівкруглу аркаду, що містить заголовки окремих частин тексту. Подібна змінність характеризує форми і колористику ініціалів. В Євангелії К-5348 переважає візантійський тип багатобарвного ініціала хрящової структури, інколи поєднаного із зоо- та антропоморфічними мотивами, але вже у Холмському та Галицькому численнішими є плетені форми, які намальовані червоним та підфарбовані блакитним і жовтим кольорами. Однак в жодному з цих рукописів не з'являється тип плоско намальованого орнаменту зі щільною плетінкою та фантастичними мотивами тварин, намальованих у властивому для новгородсько-псковських осередків стилі.

Отже, можна припустити, що малярі в західноруських скрипторіях у XIII столітті залишилися в значній мірі вірними традиції візантійської орнаментики, хоча з часом, коли напевно припинявся приток нових зразків, вони перетворювали її на власний розсуд. Цей процес повільного спрощення орнаментального оформлення у повній мірі відображають також типи ініціалів в Лавришівському Євангелії.

Картина мистецтва галицько-волинської Русі повільно вимальовується в дослідженнях, які проводяться впродовж останніх двадцяти років. Його розквіт припав на XIII століття і буйно продовжувався також в наступних сторіччях, про що свідчать збережені витвори монументального та іконного малярства. Лавришівське Євангеліє також є творінням малярів, які були вихідцями зі скрипторіїв галицько-волинської Русі. Троє з них приступили до роботи в останній чверті XIII століття: спочатку маляр Євангеліста Іоанна, а потім працюючі разом малярі Євангеліста Матфея і Євангеліста Луки — творці обширного євангельського циклу. Мабуть, один з них, найпевніше автор зображення Матфея, намалював на першому аркуші монументальну фігуру архангела Михаїла, навколо якої — вже в Лавришівському монастирі — записані дарунки найбільш славнозвісних благодійників монастиря. Інші малюнкові мініатюри виникли протягом XIV століття. Ми не знаємо, чи це Євангеліє одразу було призначене для Лавришівського монастиря, чи потрапило туди трохи пізніше, протягом XIV століття. Але безперечно воно було виконане в скрипторіях зі вже укоріненою художньою традицією, а принципова іконографічна програма оздоблення його мініатюрами була розроблена за зразком візантійського лекціонарія.

Ми і досі не багато знаємо про галицько-волинські скрипторії, навіть їх локалізація є власне гіпотетичною. Ми можемо тільки здогадуватися, що вони діяли при головних монастирях та церквах у Володимирі Волинському, Галичі, Луцьку, може й у Холмі, а пізніше також у Львові і Перемишлі. Маляри, які працювали в цих скрипторіях, користувалися зразками, перш за все, мистецтва київської Русі, найближчої географічно, але нерідко зверталися до віддалених осередків північної Русі, таких як Новгород, Псков чи Твер. В XIII столітті, у хмарний період монгольської навали, галицько-волинське мистецтво підживлювалося також натхненням, що надходило безпосередньо з Візантії: на Русі безсумнівно було багато візантійських ікон, про що ми дізнаємося з джерельних переказів та ілюмінованих рукописів. Відомо також, що руські рукописи склалися в монастирських скрипторіях на горі Афон та навіть у самому Константинополі.

Єдиною ланкою, що виразно вимальовується у світлі написаних джерел і поєднує монастирні осередки на землях Чорної Русі, де знаходився Лавришівський монастир, та Білорусі з галицько-волинською Руссю, є особа князя Войшелка Міндовговича⁴⁶. Після хрещення князь вступив до монастиря в Галичі. Десь у 1254–1255 році зустрівся з князем Данилом Галицьким, імовірно в Холмі, у зв'язку з хрещенням сина Данила — Лева. Данило отримав для Войшелка також право проїзду через Угорщину, коли той подався у подорож на Афон чи до місцевого монастиря, званого «Святою горою». Після повернення він осів в «Надніманському монастирі». І може, саме для цього монастиря замовив в одному з галицько-волинських скрипторіїв ілюмінований літургічний рукопис. Чи було це Лавришівське Євангеліє? — на це питання ми все ще не можемо відповісти.



⁴⁶ Докл. див.: *Smorąg Różycka, M.* Ruś Halicko-Włodzimierska i Litwa w XIII wieku. Związki polityczne i artystyczne // *Sztuka Kresów wschodnich*, t. II: *Materiały sesji naukowej*, Kraków, maj 1995, red. J. K. Ostrowski. Kraków 1996. S. 9–19; там само: *L'art de Galicie-Volhynie en tant que document des contacts byzantino-russes au XIII^e siècle // Byzanz und Ostmitteleuropa 950-1453. Beiträge zu einer table-ronde des XIX International Congress of Byzantine Studies*, Copenhagen 1996, red. G. Prinzing, M. Salamon. Wiesbaden 1999. S. 191–205.