



Евангелист Марк из Софии Киевской
(Рис. 7)

ИКОНОГРАФИЯ ЕВАНГЕЛИСТОВ В СОФИИ КИЕВСКОЙ И КАЛЛИГРАФИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА ВИЗАНТИИ

Несколько лет назад я оказался на реставрационных лесах в подкупольном пространстве Софии Киевской с Юрием Александровичем Коренюком, многолетним исследователем и реставратором софийских мозаик. Когда я разглядывал на расстоянии вытянутой руки инструменты для письма на столике у ног Евангелиста Марка, мне показалось, что как профессиональному каллиграфу, знакомому с каламами, чернильницами и пергаменом, мне было бы интересно проследить в лекции развитие иконографии учителей Церкви в храмовом и книжном искусстве с точки зрения пишущего человека, который до сих пор использует инструментарий византийского писца.

В Софийском соборе полностью сохранилась лишь фигура Марка в северо-западном парусе, тогда как фигура Иоанна (северо-восточный парус) сохранилась частично, а изображения Матфея и Луки утрачены практически полностью (*рис. 1*). Примечательно, что традиция размещения евангелистов в парусах, ставшая впоследствии одним из обязательных элементов храмового декора, выражена в столь отчетливой и ясной форме впервые (из сохранившихся памятников) именно в Софии Киевской. Подобная программа организации купольного пространства восходит к Константинополю XI столетия. В то же время, вся композиция вместе с фигурами четырех евангелистов в парусах барабана обретает ясную иерархическую структуру, показывая схождение от Вседержителя божественной благодати, и – далее – через апостольское служение Его учеников, а затем через благовестие апостолов-евангелистов, передающееся всей Церкви Христовой.

Попытаемся вкратце обозначить развитие этой иконографической схемы. Первый вопрос будет связан с композиционным соотношением её участников, а второй с особенностями изображения самих Евангелистов.

Безусловно, этот сюжет восходит к иудео-христианской традиции от видения Иезекииля к откровению Иоанна Богослова, формируя тетраморф, в котором постепенно закрепляются семантические ассоциации (по Иринею Лионскому, Афанасию): Матфей с образом ангела, Марк – льва, Лука – быка (тельца), Иоанн – орла. Хотя существовали и другие менее распространенные варианты символических соответствий (Епифаний Кипрский, Ипполит Римский), но они для нашей лекции несущественны.

Мы можем видеть подобные символы в различных миниатюрах, связанных с Видением пророка Исаяи или рядом с огненной колесницей в Видении Иезекииля. Например, в миниатюре Вознесение Христа из Евангелия Рабулы (VI в.) Христос возносится на тетраморфе с огненными колесами, а крылья тетраморфа покрыты глазами, как в изображении Престолов.

И конечно, тетраморфные изображения чаще всего входят в иконографию «Христос во славе» *Maiestas Domini*, трон которого, согласно Иоанну Богослову, стоял на четырёх животных. Христос изображался в мандорле, по углам которой располагались символы евангелистов. Подобно библейским херувимам и серафимам, тетраморфы-символы евангелистов изображаются у Престола Вседержителя, они держат 4 Евангелия, окружая его с четырёх сторон, что символизирует распространение Благой вести на четыре стороны света.

Такая христоцентричная символическая схема, часто с агнцем посредине, постепенно замещается антропоморфными изображениями Евангелистов. Особенно после Пято-Шестого (Трульского) собора в 692 году, где 82-е Правило пыталось регламентировать символические изображения. Примером такого параллельного существования двух схем может служить итальянский и немецкий рельефы из кости, относящиеся приблизительно к одному времени (*рис. 2*).

Центральный свод мавзолея Галлы Платидии в Равенне (V в.) являет нам чистую символическую композицию в монументальном искусстве, где крест является центром, а символы евангелистов расположены по углам. Близкое композиционное решение мы можем наблюдать и в миланской часовне Сан-Витторе (IV в.). Хотя в центре изображен святой, а не Христос, логика остается прежней. Под тетраморфом размещены небольшие портреты Евангелистов в медальонах.

Такое постепенное добавление к символам изображений Евангелистов, возможно, стало активнее появляться после победы иконопочитания в целом, в рамках тенденции уходить в иконографических программах от символов в сторону антропоморфных изображений.

Пребистерий Базилики Сан-Витале (VI в.) в Равенне демонстрирует цельную идею снисхождения Благой вести, наполненную апокалиптичес-

ской символикой (Откр. 5:12). В центре свода мы видим медальон с изображением божественного Агнца, взявшего на себя грехи мира «*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*». Венок поддерживается четырьмя ангелами. Окружение заполнено райскими деревьями, растениями, птицами, животными и евхаристическими цветами. Таким образом, свод одновременно является объемной моделью сюжета «Живоносный Источник» и композиции, объединяющей Христа и Евангелистов, которые изображены на стенах верхней галереи, как в виде писцов, так и в виде символов (рис. 3). Из-под ног евангелистов вытекают ручьи чистой воды, символизирующей благую весть Евангелия. Уже здесь мы видим подробное изображение каллиграфических предметов: короб со свитками, кодекс, чернильницы, каламы, на кодексах можно видеть латинские и греческие надписи.

Для темы нашей лекции ценен фронтиспис четвероевангелия из Пармы (Bibl. Palatina, MS gr. 5), которое было составлено во второй половине XI в. в Константинополе. По сути, это расширенный сюжет *Maiestas Domini*, где в кругах, разлетаясь от центра, последовательно расположены Христос с серафимами и херувимами, потом медальоны с символами Евангелистов, ближе к краю Евангелисты, записывающие Божье Слово и венчает фронтиспис композиция «Живоносный источник» с птицами и растениями. При определенной доле воображения, такую миниатюру можно воспринять как развертку будущей купольной схемы. В композиционном и семиотическом контексте здесь все присутствует для аналогии с архитектурным планом. Мы не знаем, установилась ли вначале иерархия образов в заставках священных книг или в храмовом пространстве, но, видимо, к XI в. в монументальную практику прочно вошла сюжетная организация купольного пространства, такая, как мы видим в Софии.

Аналоги киевской иконографической программы можно увидеть в мозаиках (втор. пол. XI в.) ставропигийного монастыря Константинопольского Патриарха Неа Мони (Νέα Μονή). В парусах ниш находятся частично поврежденные изображения четырех евангелистов и четырех серафимов, крылья которых полностью покрывают пространство паруса. Еще одна параллель из монументального искусства XI в. с пишущими Евангелистами – это разрушенная Церковь Успения в Изнике (Никея).

Колонны как символ 4 Евангелий, поддерживающие купол, появляются в книжной графике. Стоит заглянуть в Евангелие Св. Медара Суассонского (Paris, MS lat. 8850), иллюминированный манускрипт IX-го века, созданный во времена Каролингского Возрождения, чтобы увидеть четырех животных, которые изображены в виде капители колонн, которые поддерживают своды. До перемещения с колонн на паруса Евангелистов достаточно сделать один шаг. Таким образом, иконография *Maiestas Domini*,

соединяется с арками-таблицами в Евангелиях и с сюжетом «Живоносный источник», который собственно и напоминает развертку купола храма, стоящего на 4 колоннах. Согласно христианской Топографии Козьмы Индикоплова этот фонтан находится в Эдеме [Быт 2:6] и воды вытекают из Райского сада в виде четырех рек [Быт 2:10]. Уже Августин подчеркивает ассоциацию этих рек с четырьмя евангелистами. Святоотеческая традиция взяла на вооружение этот образ, например, на крышке одного из саркофагов в Сант-Аполлинаре-ин-Классе мы можем увидеть крест на горе, из-под которой вытекают четыре реки. Об этом подробно пишет Павлин Ноланский, описывая мозаику в конхе базилики святого Феликса (V в.):

Petram superstat ipse petra ecclesiae
De qua sonori quattuor fontes meant,
Evangelistae viva Christi flumina.

В реконструкции монументального убранства этой церкви мы можем увидеть в самом верху благословляющую руку Бога Отца, потом крест в круге, и Дух Святой в виде голубя, а под ним агнец на горе, символизирующий Церковь. По горе текут четыре реки Рая. Вторит этому сюжету надпись, вырезанная над входом баптистерия базилики в Остии (V в.): «Во Христе берет начало христианство: Геон, Фисон, Тигр и Евфрат».

Ундервуд в своей программной работе про «Живоносный источник» приходит к идее о Симфонии Евангелистов, которая не только визуальнo-архитектурно, но и музыкально и текстологически пытается объединить Церковь вокруг Христа. Татиан, создавая свой Диатессарон и соединяя 4 Евангелия в один текст, очевидно руководствовался той же идеей. Получался своеобразный венок (*рис. 4*), который наяву мы можем увидеть в Россанском кодексе, где портреты Луки, Марка, Матфея и Иоанна закомпонованы в круге (Codex Rossanensis, Σ.). Но если посмотреть снизу на подкупольное пространство в Софии Киевской, мы увидим тот же круг-венок с парящими Евангелистами-каллиграфами вокруг Вседержителя. И музыку этого кружения в полной мере может выразить надпись в Соборе святого Марка в Венеции: *Ecclesiae Christi vigiles sunt quatuor isti quorum dulce melos sonat et movet undique caelos.*

Альберт Френд в статье 1927 г. о византийских портретах евангелистов, установил визуальную и контекстную связь между римским театром и портретами четырех авторов Евангелия. Он считал, что позы Матфея, Марка, Луки и Иоанна были смоделированы из иконографии стоящих ораторов или сидящих философов, которые демонстрировались на римской сцене. А архитектурный антураж на фоне этих изображений как своеобразная память о «*scaenae frons*» – фасаде античной сцены, распо-

ложенной ярусами. Помещение же персонажа в нишу «*edicula*» выводило изображение в ряд замкнутого сакрального пространства (своеобразного святилища). Эту же идею поддерживает Курт Вайцман в своей монографии о византийской миниатюре.

Принцип изображения ряда ниш или просто стоящих в ряд фигур со смысловым центром посередине мы можем увидеть на примере иконографии коллегии апостолов, выходящей из римского императорского искусства III в. В равенском музее храниться кафедра Максимиана середины VI в., сделанная по заказу императора Юстиниана Великого. Это хороший образец горизонтальной композиции, где евангелисты в нишах, держа в руках Библию, обращены к Иоанну Крестителю. Вначале, развиваясь по горизонтали, такая иконография обрела третье измерение и превратилась в подкупольный пояс, устремленный к смысловому центру. В Баптистерии Ариан (V в.) и Баптистерии Православных (V в.) таким центром было Крещение Господне, а по периметру были изображены 12 апостолов.

Таким образом два типа получения/передачи Благой Вести имеют разную визуальную реализацию в двух типах пространств. Проповедь и миссия в мир изображается в открытом пространстве, когда фигура стоит на золотом или незагруженном фоне (Евангелист Иоанн на *рис. 5*), а тайна, сакральность передачи Евангельского Слова показана в замкнутом пространстве, когда фигура помещена в нишу, кабинет, где внешний шум Мира не мешает сосредоточенной работе (Евангелист Марк из «Россанского кодекса»).

Рукопись Диоскорида, «О лекарственных веществах», созданная в начале VI в. в Константинополе, в двух миниатюрах (f. 2v и f. 5v) дает две модели работы философа/ученого. На первой изображены врачи, которые свободно дискутируют на площади. На второй у портика изображен художник, сидящий перед мольбертом и рисующий растение. Справа от него Диоскорид записывает свои мысли в книгу на фоне архитектурных деталей (*рис. 6*).

Джойс Кубиски развивает эту идею на примере миниатюры из монастыря Ставроникиты (*рис. 5*, *Stavronikita monastery. MS 43. fol. 10v.*) и предполагает, что открытая форма пространства может частично сменяться закрытой. Он обращается к термину «*home office*», своеобразному античному прототипу работы латинского писателя. Афонский миниатюрист X в. изобразил Евангелиста в виде ученого, который работает среди античной виллы, уединившись в тишине сада – своеобразные отголоски идеального римского мира.

Со временем виллы превращались в монастыри, а частные дома в баптистерии (как мы знаем из раскопок в Дура-Европос), так что вполне воз-

можно, что центральная часть монастырских средневековых комплексов типологически может переключаться с внутренним садом римской виллы, перекидывая мостик между античной и христианской традицией. Отиум (*otium*) – своеобразная концепция, близкая позднему классицизму, основанная на центральной роли дачной культуры для римской интеллектуальной жизни и отдыха. Перистиль, сад, окружающие его анфилады, стены и башни – визуальный топос отражает буколическое пространство, которое христианство наполнило другим символическим смыслом. Частный сад сменяется Райским садом, башни сменяются церквями, стены вилл – монастырскими стенами.

Образцом совмещения пространственной топологии открытого и закрытого пространства может служить каролингская миниатюра, где евангелисты расположены в пейзаже, но, в то же время, в позе каллиграфов пишут за пюпитрами Евангелие (*Aix-la-Chapelle, fol. 14*). Причем то, что они повернуты спиной к невидимому источнику-центру, может символизировать послание их в Мир с проповедью во все стороны.

Безусловно, заимствования и переключки иконографических сюжетов – это сложный и мультикультурный процесс. Кроме античных прототипов, мы можем отметить определенную параллель с иудейской традицией в изображении книжников и иконографии Скинии Завета. Наиболее известная миниатюра, соединяющая две традиции, это изображение Эздры в Амьятинском кодексе VIII в., которым открывается Ветхий Завет (*Laurenziana, Codex Amiatinus 1, V, f. 5*). Эзра как книжник (*ο γραμματέας του νόμου 7–21*; писец закона Бога Небесного) изображен почти так же, как изображались Евангелисты, но в одежде первосвященника и с тфилином на голове. Собрания священных книг переключается с изображением Скинии, например, 4 кодекса мы видим на полках открытого шкафа в мавзолее Галлы Плацидии.

В конце этого короткого экскурса об особенностях иконографии и изображения Евангелистов, надо отметить, что иногда в миниатюре (Евангелист Лука, *National Library at Athens, no. 71*), но чаще в монументальном искусстве, особенно в мозаике, сложность фона сходит на нет и золотое окружение становится «абсолютной метафорой» Божественного света, архитектурным фоном становится сам храм.

Теперь вернемся к Евангелистам из Софии. По сообщению Павла Алеппского он видел всю купольную мозаику целиком еще в XVII в.: Христа с ангелами, по окружности 12 апостолов, а в четырех углах четыре Евангелиста. Д. В. Айналов отмечает, что после этой заметки мы не имеем особых сообщений о куполе до конца XIX в., когда была проведена реставрация и раскрытие мозаик.

Евангелист Марк (рис. 6)

Перед евангелистом стоит столик с письменными принадлежностями и аналой, на котором лежит раскрытое Евангелие с греческим текстом: ΑΡΧ / ΗΤΟΥΕΥ / ΓΓΕΛΗ / ΟΥ ΙΥ ΧΥ / ΥΥ ΤΟΥ / ΘΥ ΟΣ // ΓΕΓΡΑ / ΠΤΕΕΝ / ΤΟΙΣ ΠΡΟ / ΘΗΤ̄ / ΗΔΟΥΕ / ΓΟΑΠΟ (то есть Αρχή του ευ(α)γγελίου Ιησου Χριστου, υιου του Θεου, ως γεγραπται εν τοις προφηταις: Ιδου, εγω αποστελλω... – Начало Евангелия Иисуса Христа, Сына Божия, как написано у пророков: вот Я посылаю... (Мк. 1:1–2)). Над головой евангелиста Марка расположена греческая надпись: Ο ΑΓΙΟΣ ΜΑΡΚΟΣ (то есть ὁ ἅγιος Μάρκος – святой Марк). На столике лежит пенал, нож обычный, нож серповидный для соскабливания ошибок на пергамене, циркуль (?), пемза, губка и склянка с тушью. В руках Марк держит калам.

Евангелист Иоанн

От данного мозаичного изображения уцелели только ноги и руки евангелиста, часть сиденья, подножие, аналой с раскрытым Евангелием, большая часть столика. На столике расположены чернильница с красной и черной красками, пемза, губка, емкость для краски. Текст Евангелия на греческом языке гласит: ΕΝΑΡ / ΧΗΗΝ / ΟΛΟΓ / ΟΣΚΕ // ΟΛΟΓ / ΟΣΗΝ / ΠΡΟΣΤΟ / Ν ΘΝ (то есть Εν αρχῇ ἦν ὁ λογος, και ὁ λογος ἦν πρὸς τὸν Θεου... – В начале было Слово, и Слово было у Бога... (Ин. 1:1)). Мозаичная подпись над головой Иоанна не сохранилась и была восстановлена масляной краской: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ (то есть ὁ ἅγιος Ἰωαννης – святой Иоанн). Интересной загадкой для ученых является надпись на свитке в руках Иоанна. Белецкий, наиболее тщательно описавший надписи в Софии, предполагает, что это неудачная попытка изобразить сирийское письмо. Такое случается, когда по незнанию языка или по другим причинам художники имитировали письмо, не понимая форму букв или смысл написанного (Матфей, Церковь Успения, Изник). Но иногда модуль мозаики не позволял написать что-либо вразумительное. Самый яркий пример – это раскрытое Евангелие в руках великомученика Лаврентия, где вместо букв одни квадратики черной смальты.

От Евангелиста Матфея уцелел только каллиграфический столик, на котором мы видим чернильницу для красной и черной краски, губку, нож, две склянки и небольшую книгу. Фигура Евангелиста Луки полностью утрачена.

Рассмотрим мозаичный текст, встречающийся в Софии. Формы и стиль надписей в храмовом пространстве не случайны. Они связаны с книжными

шрифтами, которые использовались в ту или иную эпоху. Например, разглядывая греческую и латинскую надпись на Евангелии в руках Спасителя в соборе Чефалу, мы без труда можем найти аналоги таких же вытянутых унциалов в кодексах XI–XII вв. Сицилии и Византии. Монументальные надписи в какой-то мере являются продолжением рукописного Евангелия. Храм-книга нередкий образ в византийской литературе. И как в книге существует несколько уровней шрифтовых пошибов (титульные, заголовочные надписи, буквицы, основной текст, комментарии), так и в церковном пространстве эти разряды письменности (по терминологии Саймона Франклина) формируют текст храмового сюжета. От монументальных крупных текстов, постепенно спускаясь по степени важности, подписи имен, тексты на свитках и книгах и уже на самой низшей ступени сакральности – граффити как своеобразные маргиналии на полях рукописи.

Буквы в надписи над конхой обращены к Софии-Премудрости « δ Θεός εν μέσῳ αὐτῆς...» и взывают к защите города и храма, о чем подробно писал С. С. Аверинцев. Художник не мог не взять самые торжественные формы, подсмотрев их в литургическом уставе, который использовали константинопольские мастера в фронтисписах роскошных столичных кодексов IX–X вв. Безусловно, логика формообразования буквы в мозаике и буквы, которая пишется или рисуется пером разная, но определенную графическую параллель мы можем увидеть. Текст Евангелия на подставке у Евангелиста Иоанна выполнен менее торжественным письмом. Собственно, греческий мозаичист, скорее всего, ориентировался на студийский унциал, который сформировался в студийских скрипториях после победы иконопочитания. Конечно, модуль мозаики не мог передать нажим пера и контрастность основных и дополнительных штрихов, но общий характер письма был схвачен (*рис. 8*).

В цитате из священного текста у евангелиста Марка художник применил более круглящийся и вытянутый дукт унциала. Применение большего количества лигатур и сокращений приближает этот тип к более каллиграфическим надписям схолий. Как раз конец IX–XI вв. был временем серьезных изменений в развитии унциала, как отмечала Е. Уханова, и у художника был большой репертуар при выборе типов шрифтов для разных задач.

Теперь обратимся к материалам каллиграфа (*рис. 9–10*). В рамках византийской и европейской культуры достаточно подробно эта тема раскрыта в работах В. И. Мажуги, А. Г. Гудкова, И. П. Мокрецово́й, Л. В. Столяровой, С. М. Каштанова, и, чтобы не повторяться, отметим несколько моментов, важных для нашей лекции. Мы знаем, что ученики в Византии во время обучения письму использовали стилос для письменных упражнений – им писали либо на остраконах, либо на деревянных дощечках

(schedaria). Лучшими считались дощечки, покрытые воском. Собственно, именно эти таблички дали конструктивный прототип для кодекса-книги.

На втором уровне обучения в ранний имперский период писали уже на папирусе, а позднее – на кусках пергамена. Впервые появившись в X в. бумага постепенно выделяется как наиболее дешевый из всех других материалов для письма. Основным письменным прибором был тростник – калам, заостренный с того конца, который погружали в чернила; у каждого ученика обычно был маленький нож, которым он затачивал тростник; чернильница – каниклия (kanikleion) и губка, чтобы начисто протирать линейку – канон (kanon), которой они расчерчивали листы для письма (рис. 10).

Несмотря на то, что евангелистов часто изображают с тростниковым пером, тростью (греч. κάλαμος; лат. calamus, arundo) в руке, само упоминания калама в Евангелиях единично, причем с долей отрицания. Это 3-е Иоанна 1:13 Πολλά εἶχον γράψαι σοι, ἀλλ' οὐ θέλω διὰ μέλανος καὶ καλάμου σοι γράφειν.

Дословно после запятой написано: не хочу писать чернилами и каламом по бумаге. Все три предмета нас интересуют с точки технологии письма. Но во многих переводах для красоты фразы поочередно терялась или бумага, или перо (кроме Заокского перевода под ред. Кулакова). «О многом ещё мог бы написать я тебе, но не хочу писать пером на бумаге». (Современный перевод Библии, WBTC, 1993). В арабской и латинской версии опускается слово бумага, но есть чернила.

multa habui scribere tibi, sed nolui per atramentum et calamum scribere tibi

То же происходит в Синодальном переводе «Многое имел я писать; но не хочу писать к тебе чернилами и тростью». Слово «трость» (не перо) точнее передает исторический и технологический смысл. Под тростью имеется ввиду тростниковая трость, тростниковое перо, калам. В украинском еще точнее: «Багато хотів я писати, та не хочу писати до тебе чорнилом та очеретинкою». «Очертинка» от слова «очерет», такая же лексическая пара как Κάλαμος – Καλάμι. Упоминание тростника мы можем встретить в нескольких значениях.

- 1) либо растение тростник (Матфея 11:7);
- 2) либо как трость-посох (Матфея 27:29);
- 3) либо как тростниковая «линейка» мера длины (3,1 метра) (Откровение 21:15).

Как мы видим, в иконографии Евангелистов реалистично отражены особенности работы каллиграфов той эпохи, во время которой делалась мозаика или писалась миниатюра. Нам кажется, что иногда позы пишущих неестественны, особенно когда свиток или кодекс лежит на коленях. Но по поводу коленного писания я согласен с замечаниями А. Г. Гудко-

ва, что до сих пор эфиопские писцы используют колени в качестве опоры для работы, то же мы можем увидеть в изображениях египетских писцов. Да и современные каллиграфы вполне могут записывать небольшие тексты, положив дощечку с бумагой на колени. Безусловно, художник, пытаясь найти удачное композиционное решение, может несколько изменить и приукрасить сюжет, но в целом, изучая иконографию Евангелистов, мы можем достаточно точно представить и понять каллиграфические традиции Византии и Киевской Руси.

В конце лекции, я бы хотел сказать, что с точки зрения каллиграфа и художника важно не только описать и проанализировать сюжет, не только реконструировать технологию и способы работы переписчиков, но и использовать в современных проектах полученные знания. На основе палеографического изучения надписей в Софии Киевской мной был сделан наборной шрифт для изданий, связанных с этим памятником. Так же был создан рукописный молитвослов в рамках византийской книжной культуры. Это искренние попытки сделать так, чтобы графическая и эстетическая память нашего прошлого присутствовала в сегодняшнем дне.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.* К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // *Аверинцев С. С.* Софія-логос: Словник. – К., 1999. – С. 214–243.
- Айналов Д. В., Редин Е. К.* Древние памятники искусства Киева. Софийский собор, Златоверхо-Михайловский и Кирилловский монастыри. – Харьков, 1899.
- Белецкий А. А.* Греческие надписи на мозаиках Софии Киевской // *Лазарев В. Н.* Мозаика Софии Киевской. – М., 1959. – С. 159–192.
- Гудков А. Г.* Трость и свиток: инструментарий средневекового книгописца и его символично-аллегорическая интерпретация // *Вестник ПСТГУ. Вопросы истории и теории христианского искусства.* – Сер. 5. – Вып. 1 (13). – М., 2014. – С. 24–26.
- Ендольцева Е. Ю.* Соль земли: образы апостолов в позднеантичном мире. – СПб., 2011.
- Лазарев В. Н.* История византийской живописи. – М., 1986.
- Столярова Л. В., Кашианов С. М.* Книга в Древней Руси (XI–XVI вв.). – М., 2009.
- Мажуга В. И.* Изображения писцов в искусстве раннего средневековья (конец VIII–XI вв.) // *Вспомогательные исторические дисциплины.* – Л., 1979. – Вып. 11. – С. 265–286.
- Мещерская Е. Н.* Сирийская рукописная книга // *Рукописная книга в культуре народов Востока.* – М., 1987.
- Мокрецова И. П.* Материалы и техника византийской рукописной книги. – М., 2003.
- Уханова Е. В.* Византийский унциал и славянский устав. Проблемы источников и эволюции // *Монфокоп. Исследования по палеографии, кодикологии и дипломатике.* – М., 2007. – С. 19–88.

- Buchthal H.* A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives // DOP. – 1961. – Vol. 15. – P. 127–139.
- Friend A. M.* The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part I // Art Studies. – 1927. – Vol. 5. – P. 115–150.
- Friend A. M.* Portraits of the Evangelists in Greek and Latin Manuscripts, Part II // Art Studies. – 1929. – Vol. 7. – P. 3–46.
- Gillian M-K.* Symbolism and Purpose in an Early Christian Martyr Chapel: The Case of San Vittore in Ciel d’Oro, Milan // Gesta. – 1995. – Vol. 34. – № 2. – P. 91–101.
- Kubiski J.* The medieval “Home office”: evangelist portraits in the mount Athos Gospel book, Stavronikita monastery, ms 43 // Studies in Iconography. – 2001. – Vol. 22. – P. 21–53.
- Metzger Bruce M.* Manuscripts of the Greek Bible: An Introduction to Palaeography. – New York, 1981.
- Morey C. R.* The Early Christian Ivories of the Eastern Empire // DOP. – 1940 (1941). – Vol. 1. – P. 41+43–55+57–60.
- Revel-Neher E.* The Image of the Jew in Byzantine Art. – Oxford, 1992.
- Rizzardi C.* Il mosaico a Ravenna. Ideologia e arte. – Bologna, 2011.
- Deborah Maukopf Deliyannis.* Ravenna in Late Antiquity. – Cambridge, 2010.
- Sarurai Y.* The Evangelists of the Maiestas domini in the Parma Gospel Book // Biblioteca Palatina di Parma, MS gr. 5. The Japanese Society for Aesthetics. – 2009. – No. 13.
- Spatharakis I.* An unusual iconographic type of the seated Evangelist // Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Έταιρείας 1980.
- Underwood P. A.* The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels. Front Cover. – Harvard, 1950.
- Weitzmann K.* Die byzantinische Buchmalerei des IX. und X. Jahrhunderts. Teil I, reprint of the first edition. – Berlin, 1935.

Иллюстрации



Рис. 1

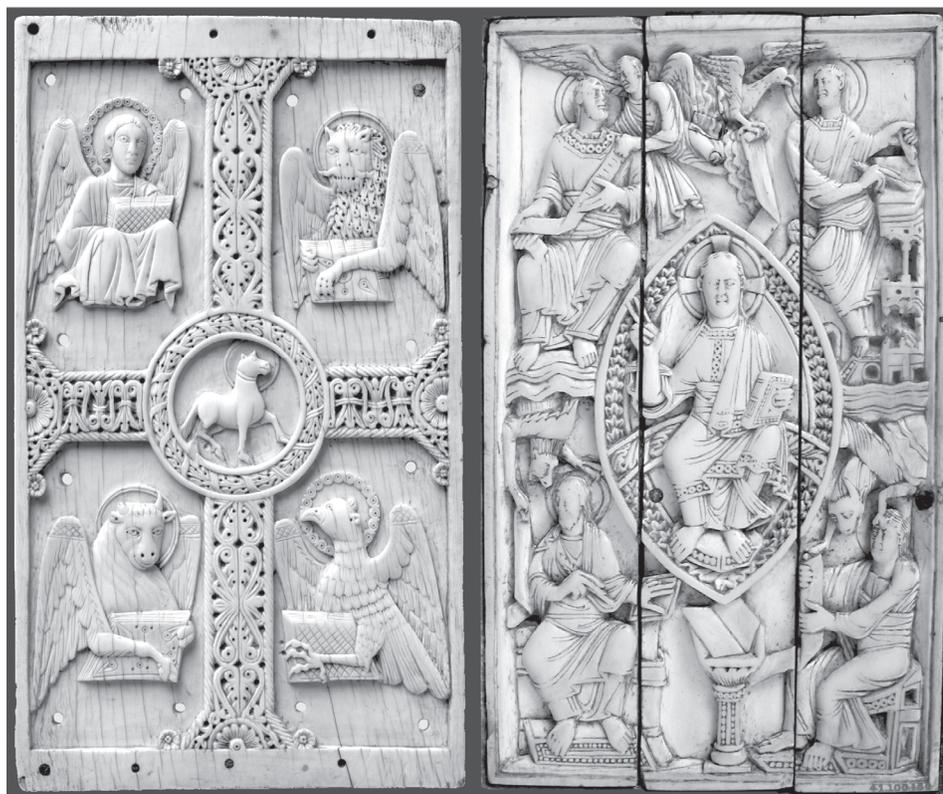


Рис. 2

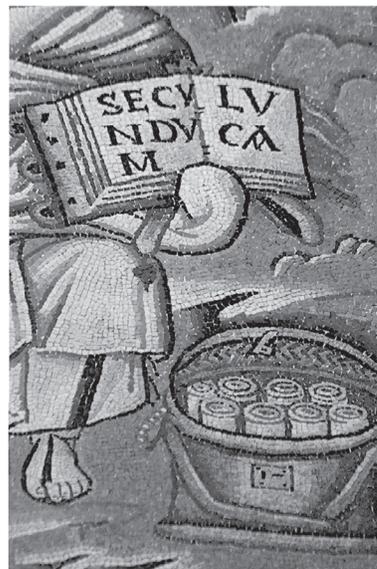


Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

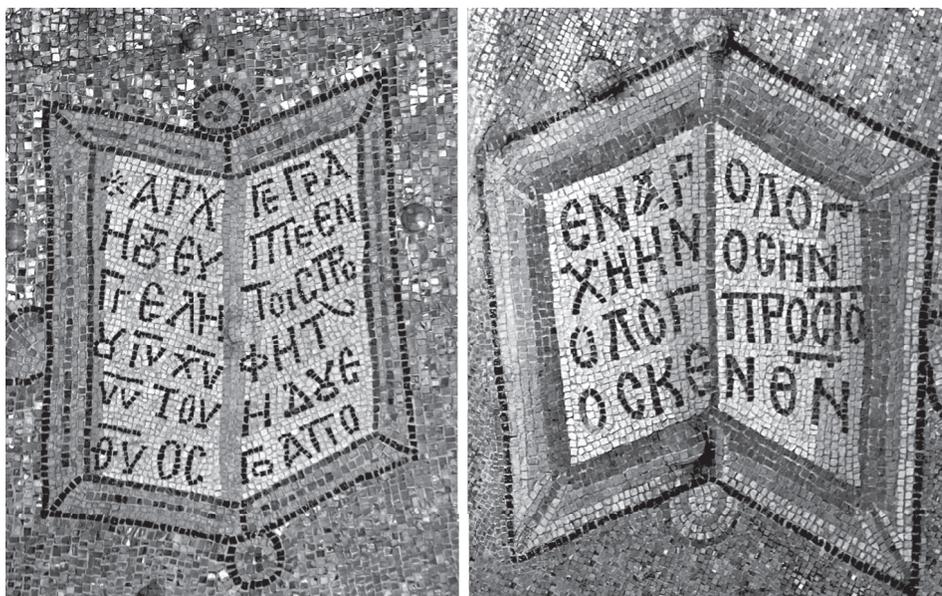


Рис. 8

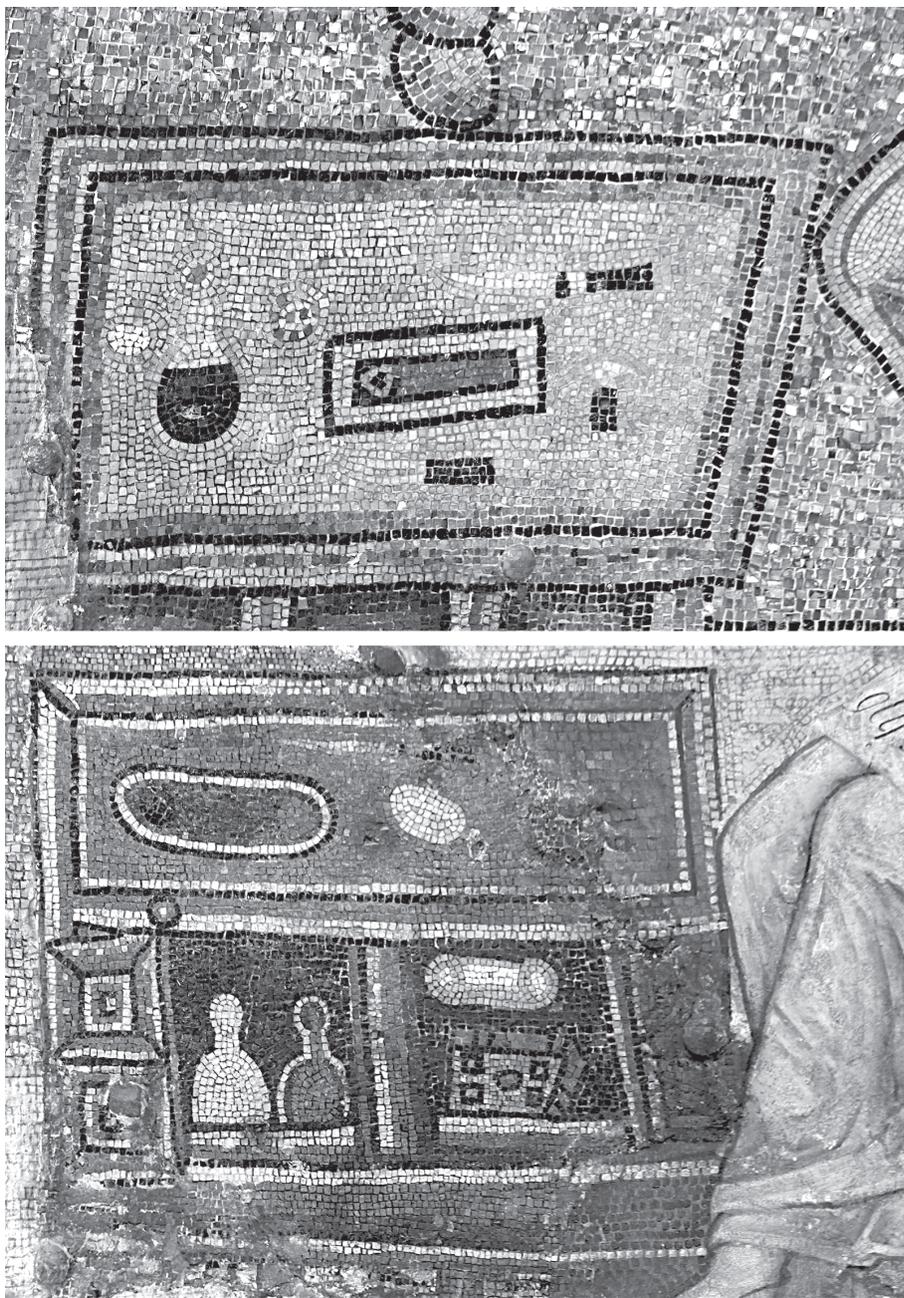


Рис. 9

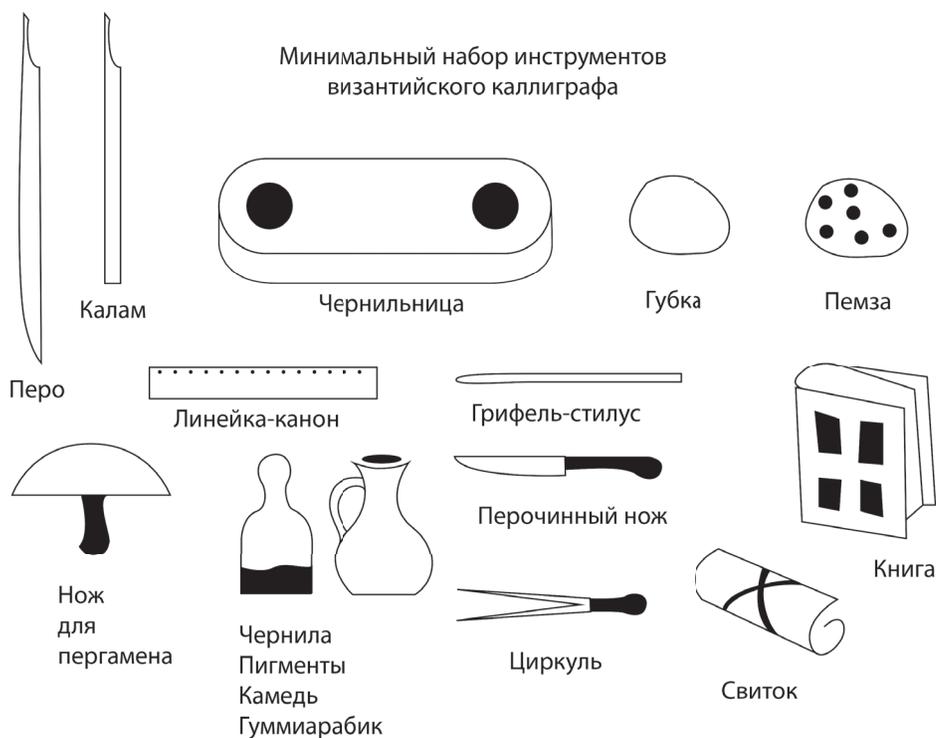


Рис. 10

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Подкупольное пространство Софии Киевской с 4 евангелистами.

Рис. 2.

1) Тертраморф. Резная кость. 1000–1050 гг. Северная Италия.

2) «Христос во славе». Резная кость. 1000–1100 гг. Германия.

Рис. 3.

1) Пребистерий Базилики Сан-Витале в Равенне (общий вид), VI в.

2) Евангелист Иоанн.

3) Евангелист Лука (фрагмент).

Рис. 4. Венок Евангелистов. «Россанский кодекс», VI в.

Рис. 5.

1) Марк Кокцей Нерва. Рим. I в.

2) Евангелие. Конец X – начало XI вв. Монастырь св. Екатерины, Синай (cod. 204).

3) Эпикур. Рим. Поздний римский период.

4) Евангелист Матфей. Миниатюра Евангелия из монастыря Ставроникиты (MS 43. fol. 10 v.).

Рис. 6. «Венский Диоскорид» – иллюминированная рукопись сочинения Диоскорида «О лекарственных веществах», VI в.

Рис. 7. Евангелист Марк из Софии Киевской.

Рис. 8. Фрагменты Евангелий на аналоях Евангелиста Марка и Иоанна.

Рис. 9. Каллиграфические столики у ног Евангелиста Марка и Матфея.

Рис. 10. Схема-перечень основных инструментов византийского писца, изображаемых на каллиграфических столиках.