

Пририсовки зверей к миниатюрам Радзивилловской летописи и проблема происхождения рукописи

Радзивилловская летопись — несомненно наиболее знаменитая рукопись, содержащая летописный текст. Славой своей она обязана тому обстоятельству, что единственная из всех содержит иллюстрации к тексту. Миниатюры Радзивилловской летописи не раз становились предметом специального изучения¹. Рукопись датируется 1490-ми гг.², и рисунки, по согласному заключению многих исследователей, несут на себе отпечаток времени. Вместе с тем, со времен А. А. Шахматова, высказавшего предположение, что кодекс представляет собой копию иллюминированной рукописи XIII века³, за позднейшими «добавлениями» пытаются разглядеть черты древнего оригинала или даже предшествовавших ему лицевых летописей.

Место изготовления Радзивилловской летописи определялось исследователями различно: «Суздальская Русь» (Н. П. Кондаков), Новгород (В. И. Сизов, А. В. Арциховский), Москва или Тверь (О. И. Подобедова) — «какая-нибудь великорус-

1 См.: Кондаков Н. П. Заметка о миниатюрах Кенигсбергского списка начальной летописи. *Радзивилловская, или Кенигсбергская, летопись. II. Статьи о тексте и миниатюрах рукописи.* СПб., 1902. С. 115–127; Шахматов А. А. Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи. *Там же.* С. 103; Сизов В. И. Миниатюры Кенигсбергской летописи (Археологический этюд). *Известия Отделения русского языка и словесности АН.* СПб., 1905. Т. 10, кн. 1. С. 1–50; Айналов Д. В. О некоторых сериях миниатюр Радзивилловской летописи. *ИОРЯС.* СПб., 1908. С. 308–310; Артамонов М. И. Миниатюры Кенигсбергского списка летописи. *Известия Государственной академии истории материальной культуры.* Л., 1931. Т. 10, вып. 1. С. 1–27; Арциховский А. В. *Древнерусские миниатюры как исторический источник.* М., 1944; Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей. К истории русского лицевого летописания.* М., 1965; Рыбаков Б. А. «Слово о полку Игореве» и его современники. М., 1971; Рыбаков Б. А. *Из истории культуры древней Руси: Исследования и заметки.* М., 1984. С. 188–240; Рыбаков Б. А. *Петр Бориславич. Поиск автора «Слова о полку Игореве».* М., 1991; Чернецов А. В. К изучению Радзивилловской летописи. *ТОДРЛ.* Т. 36. Л., 1981. С. 274–288; Никитин А. Л. О Радзивилловской летописи. *Герменевтика древнерусской литературы.* Вып. 11. М., 2004. С. 526–557. Недавнее факсимильное издание рукописи содержит в качестве приложений статью Б. А. Рыбакова «Миниатюры Радзивилловской летописи и русские лицевые рукописи X–XII веков», а также описание миниатюр, составленное М. В. Кукушкиной, О. А. Белобровой, А. А. Амосовым, И. Н. Сергеевым, см.: *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр.* СПб., М., 1994. Обзор литературы о миниатюрах Радзивилловской летописи см.: Черный В. Д. *Русская средневековая книжная миниатюра. Направления, проблемы и методы изучения.* М., 2004.

2 Датировка, предложенная Н. П. Лихачевым, подтверждена новейшими издателями рукописи (см.: *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр.* С. 5–6).

3 Шахматов А. А. Исследование о Радзивилловской, или Кенигсбергской, летописи. С. 103.

ская область», по выражению Шахматова. Великорусское происхождение, однако, не объясняло ни «западнорусских» особенностей языка летописи, ни западноевропейских черт в ее миниатюрах. Смоленск, предложенный позднее Шахматовым, лучше решал дело, так как представлялся «ареной борьбы Запада и Востока» (Артамонов)⁴. Еще убедительнее выглядит гипотеза А. Л. Никитина, предложившего Владимир-Волынский.

Считается установленным, что в создании миниатюр Радзивилловской летописи принимало участие несколько художников — от двух до пяти. Часть из них следовала традиционным византийским образцам (предположительно, точно копируя древний оригинал), иные же чувствовали себя менее стесненными старым каноном. На счет этих — западноевропейской выучки — художников относят многочисленные приметы времени: готическую архитектуру, западные наряды персонажей, изображения герольдов с трубами, воинов в европейски доспехах XV в., арбалетов, даже артиллерии и т. д.

Последовательность работы художников О. И. Подобедова реконструировала следующим образом. Первый мастер исполнил рисунки от начала рукописи до л. 95, но его рука прослеживается и на ряде рисунков в последующих листах. Начиная с л. 95 об., рисунки исполнены вторым мастером, исправлявшим также работы своего предшественника. Наконец, третий мастер еще раз «отредактировал» практически все миниатюры⁵. Авторы описания миниатюр в новейшем факсимильном издании летописи несколько иначе распределяют работу между мастерами. Они предполагают, что работало четыре мастера: группу рисунков I (лл. 3 — 95 об.) выполнил «мастер А»; группу II (лл. 96 об. — 194) «мастер Б»; группу III (л. 194 и до конца рукописи) «мастер В», осуществивший помимо того и правку всей рукописи; последний, «мастер Г», ответственен за дополнительные детали: элементы архитектуры, одежды, вооружения и т. д.⁶

О. И. Подобедова полагала, что «западные» черты характерны для работы «второго» мастера, для которого, впрочем, они оказываются «не вполне привычными» («он вовсе не вводит их в качестве реально наблюдаемых постоянных черт окружающего мира. Скорее всего они перенесены им из какого-то доступного ему лицевого же источника»⁷). Авторы описания миниатюр относят эти рисунки к руке «мастера В» и, соответственно выделяют их в группу III⁸.

Исследователи, впрочем, единодушны в том, что этому же мастеру принадлежат многочисленные дорисовки к первоначальным миниатюрам:

«Часть западных элементов второй мастер делает в виде пририсовок, иногда даже нарушая общую композицию, иногда насильственно “втискивая”

4 Еще позднее А. В. Чернецов писал о «западнорусском происхождении» рукописи, что можно истолковать в том смысле, что она была изготовлена на территории Великого княжества Литовского (см.: Чернецов А. В. К изучению Радзивилловской летописи. С. 286–287).

5 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 53–89.

6 *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр*. С. 302–303.

7 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 72–74.

8 *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр*. С. 303. А. В. Чернецов, вслед за Артамоновым, полагал, что пририсовки принадлежат руке «второго» мастера (Чернецов А. В. К изучению Радзивилловской летописи. С. 275–276).

лишние фигуры в и без того тесное пространство, чаще же всего пририсовывая на полях единичные фигуры или предметы, а то и небольшие, очень характерные сценки»⁹.

Среди этих пририсовок есть несколько изображений животных: собака? — № 351 (л. 155), медведь — № 352 (л. 155 об.), собака? — № 359 (л. 157), обезьяна с плодом — № 363 (л. 158), кошка с мышью — № 371 (л. 161), медведь — № 374 (л. 162), лев — № 384 (л. 165)¹⁰.

Эти изображения животных издавна вызывают недоумение исследователей: они не мотивированы ни композициями миниатюр, ни текстом летописи. В то же время, в них не признавали случайной прихоти художника, по-видимому считая ее неуместной в рукописи такого уровня.

В. И. Сизов, вероятно, первым предложил трактовать пририсовки как аллегорические изображения¹¹. Это мнение не раз повторяли с тех пор. Следуя уже сложившейся традиции, О. И. Подобедова также истолковала пририсовки животных как «аллегорические». К такому их пониманию, вероятно, подтолкнуло изображение змеи на рисунке № 351 (л. 155), см. рис. 1. Миниатюра комментирует известие под 1112 г. о победе над половцами. Ее символика опознаётся исследователями без труда: «Змея..., попираемая русскими войсками, является символом степи, символом враждебного кочевого народа»¹². Так же просто угадывается и смысл соседнего изображения — медведя на л. 155 об. (рисунок № 352): «Изображение медведя, убегającego от воинов... иллюстрирует известие о походе Ярослава на ятвягов (в данном случае медведь — символ леса, лесной области ятвягов)»¹³. В сущности, это было лишь пересказом Сизова¹⁴.

В самом деле, медведя, как подсказывает опыт, легче встретить в лесу, чем в степи. Метода ассоциативного толкования, однако, оказалась довольно продук-

9 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 74.

10 Нумерация рисунков дается по их описанию в: *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр*.

11 Сизов В. И. *Миниатюры Кенигсбергской летописи*. С. 15.

12 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 74. Авторы описания миниатюр солидарны: «Победа коалиции русских князей над половцами на реке Салне 24 марта 1112 г. представлена символически» (*Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр*. С. 359). Как покажем ниже, никакого отношения к кочевникам змея не имеет.

13 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 74. Медведь в действительности отнюдь не «убегает» от воинов. Его изображение развернуто в противоположную сторону по отношению к движению воинов. Медведь при этом стоит на одной задней лапе (так танцевал бы дрессированный зверь). Это изображение, по всей видимости, следует исключить из общего ряда. В отличие от других пририсовок, оно исполнено исключительно пером, цвет отсутствует, размер существенно превышает обычный. Зверя не предполагалось раскрашивать и каким-то образом соотносить с соседней миниатюрой (фигура зверя смещена на пол-корпуса вниз по отношению к рисунку).

14 Ср.: Сизов В. И. *Миниатюры Кенигсбергской летописи*. С. 15. («По всему вероятно, изображение змеи и медведя в данном случае могут символизировать: природу степи, как враждебную силу, и лесной характер страны ятвягов»).



Рис. 1.

тивна и там, где обыденного опыта не достало бы. Так, обезьяна, изображенная на рис. 363 (л. 158), по мнению Подобедовой,

«помещенная между двух миниатюр¹⁵, из которых одна изображает бегство болгар под ударами русского войска, а другая бегство торков и берендеев..., явно имеет аллегорическое значение и, очевидно, обозначает здесь легкомыслие и растерянность врага, прельстившегося “сладостью мира сего” (сладостный плод, который грызет обезьяна) и потерпевшего поражение»¹⁶.

Подобным же образом изображение кошки с мышью на рис. 371 (л. 161) истолковывается как иронический комментарий к сообщению о походе Мстислава на кривичей «четырьмя путями» («мастер уподобил эти действия расправе кошки с мышью»)¹⁷.

Эти и подобные толкования, по мнению Подобедовой,

15 На самом деле, обезьяна помещена не «между двух миниатюр», но пририсована к нижнему рисунку. Почему, собственно, «легкомыслие» должен был подчеркивать художник, ведь в тексте нет ни слова, ни намека на это? Да и откуда следует, что торки и берендеи непременно «прельстились сладостью мира сего»? Ведь ожидать таких христианских добродетелей, как отказ от мира, именно от кочевников было бы странно и для древнего, и для нового художников.

16 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 78.

17 Там же. Сизов, напротив, полагал, что изображения кошки с мышью, а также обезьяны «никакой связи с текстом не имеют, а являются здесь благодаря лишь капризной фантазии рисовальщика» (Сизов В. И. *Миниатюры Кенигсбергской летописи*. С. 16).

«приобретают известную достоверность в сопоставлении легко подвергающейся расшифровке миниатюрой на л. 165, где лев рассматривается как эмблема Юрия Долгорукого... Лев является здесь эмблемой Юрия Долгорукого (лев был в XII–XIV веках эмблемой суздальских князей в их гербе...), незаконно севшего в Переяславле. После такой пририсовки становилось понятным, против какого города и по какому поводу выступила рать...»¹⁸

Итак, пририсовки зверей оказываются комментариями миниатюриста к сообщениям летописного текста. Эту линию рассуждений развивал Б. А. Рыбаков. Исследователь, однако, полагал, что изображения зверей суть не позднейшие пририсовки, но изначальная принадлежность миниатюр; даже не Радзивилловской летописи и не ее предполагаемого протографа XIII в., а предшествующих иллюминированных сводов XII в. Рыбаков отнес изображения зверей к манере художников скриптория Мстислава Владимировича, характерной чертой которой (манеры) было не только изображать событие, но и давать ему «символическую оценку» (в другом месте — саркастическую, сатирическую) «в виде различных зверей»¹⁹.

«Весь “звериный” комплекс 1111–1132 годов связан с победами Мономаха, Мстислава и одного из сыновей Мстислава (л. 155 н.; 155 об. в.; 157 н.; 158 н.; 161 н.; 165 н.; 166 об. н.). Звери на полях миниатюр символизируют то лесную природу покоренных краев (медведи), то пугливость кочевников “мятущихся сде и онде” (обезьяна), то ситуацию внезапного удара (кошка и мышь), то свару (собака), то содержат грубоватую, в средневековом духе иронию: Юрий Долгорукий потерял Переяславль, прокняжив там всего лишь одну неделю, и художник пририсовывает к стандартной схеме миниатюры геральдический символ Юрия — льва — и воина, прогоняющего царственного зверя суковатой дубиной»²⁰.

Подобные толкования проблематичны. Прежде всего потому, что основываются на впечатлениях современного человека. Символика (если она действительно присутствует на миниатюрах) могла основываться на совершенно иных основаниях и не быть столь очевидной. Никакого обоснования для своих толкований — ни текста, ни иконографического подобия — исследователи не смогли привести. Это приводило к подыскиванию всякий раз иного смысла изображений. У Рыбакова, например, медведь символизирует то «Литовское Полесье», то Полоцк, то полоцкого князя; «убегающая собака» — то половцев, то «русского

18 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 78.

19 Рыбаков Б. А. *Петр Бориславич*. С. 185.

20 Рыбаков Б. А. *Миниатюры Радзивилловской летописи*. С. 291.

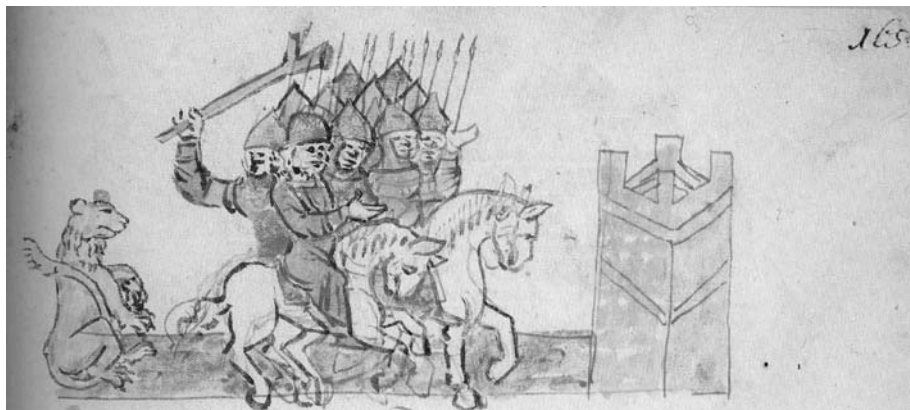


Рис. 2.

князя»²¹; для Подобедовой обезьяна служит символом «легкомыслия и растерянности», для Рыбакова — пугливости. Исследователи, впрочем, солидарны в том, что лев (см. рис. 2) есть несомненный и легко узнаваемый герб Юрия Долгорукого, но это очевидное недоразумение: никаких гербов и даже геральдических символов домонгольская Русь не знала²².

Ассоциативная метода толкований, к тому же, может приводить, как продемонстрируем ниже, к ложному пониманию изображений: «собака», которую исследователи согласно видят на рис. 351 (л. 155), на самом деле является изображением льва.

Приходится признать, что ключ к пририсовкам не найден. Некоторые из изображений, не исключено, так и останутся неинтерпретированными. Вместе с тем, по крайней мере, несколько из них поддаются уверенной и недвусмысленной интерпретации.

* * *

На л. 162 к правому полю рис. 374 пририсован медведь (см. рис. 3). Подобедова полагала, что изображен «убегающий медведь», Рыбаков увидел в нем «уходящего медведя». Предположительно, изображение комментирует летописное известие об изгнании полочанами князя Давыда и символизирует князя.

21 Рыбаков Б. А. *Петр Бориславич*. С. 185–186.

22 Таким же курьёзом можно считать еще один «герб», обнаруженный Рыбаковым в пририсовках *Радз.*: Переяславля-Русского, «изображающий голого человека, идола» (Рыбаков Б. А. *Миниатюры Радзивилловской летописи*. С. 292). Впрочем, аллегорический смысл этого изображения предположил еще Сизов, но удержался от уточнений (Сизов В. И. *Миниатюры Кенигсбергской летописи*. С. 15).



Рис. 3.

По видимости реалистическое, это изображение на самом деле крайне эмблематично и имеет точную иконографическую аналогию.

Среди фресок Успенского собора во Владимире-на-Клязьме, выполненных совместно Даниилом Чёрным и Андреем Рублёвым, но, разумеется, приписываемых Андрею, среди сцен Страшного суда есть изображение «Видения четырех царств» (иначе именуемых «Символами четырех погибельных царств»). Изображение помещено в «шелыге промежуточной арки западной части среднего нефа»²³. Эта композиция издавна числится среди несомненных работ Рублёва, неоднократно описывалась и репродуцировалась. Она представляет собой медальон, в который вписаны изображения четырёх зверей пророчества Даниила (Даниил 7, 1–8): льва, медведя, барса и «зверя четвёртого», символизирующих Римское, Вавилонское, Македонское и Антихристово царства²⁴ (см. рис. 4).

23 *Словарь русских иконописцев XI–XVII веков*. М., 2003. С. 542. У В. Н. Лазарева — «в замке восточной арки» (Лазарев В. Н. *Андрей Рублёв и его школа*. М., 1966. С. 25); у В. А. Плугина — «в зените восточной арки центрального нефа» (Плугин В. А. *Мировоззрение Андрея Рублёва*. С. 112).

24 Именно так изображения подписаны. О различных толкованиях зверей видения Даниила см.: Podskalsky D. *Byzantinische Reicheschatologie. Die Periodisierung der Weltgeschichte in den vier*



Рис. 7.

Сравнение рублёвского медведя с пририсованным к миниатюре на л. 162 Радзивиловской летописи не оставляет сомнений в их ближайшем сходстве и даже наводит на мысль, что миниатюрист копировал каким-то образом известную ему фреску (см. рис. 5).

«Видение четырех царств» Рублёва позволяет идентифицировать еще одну «звериную» дорисовку, собственно, открывающую всю серию — изображение на л. 155, в котором исследователи почему-то упорно видели «собаку» (см. рис. 1). На самом деле, это лев, жёлтый, как и на рублёвской фреске. Странная поза зверя (голова развернута назад; кажется, будто он стоит на задних лапах) несомненно объясняется тем, что прототип дорисовки был вписан в медальон (см. рис. 6)²⁵.

Итак, по крайней мере двое животных — лев и медведь — по иконографическим соображениям безошибочно идентифицируются. Примечательно, что в рукописи *Радз.* медведь следует за львом, то есть так, как животные расположены на медальоне и как их видит входящий в храм человек. С точки зрения зрителя, эти двое составляют как бы нижний ряд изображения. В таком случае, логично

Grossreichen (Daniel, 2 und 7) und dem Tausendjährigen Friendesreiche (Apok 20). Eine motifgeschichtliche Untersuchung [Münchener Universitäts-Schriften. Reihe der philos Fakultät, 9] (München, 1972).

25 Быть может, вариант того же жёлтого льва, но в иной позе (также безоговорочно принятый за собаку) изображен на л. 157 (см. рис. 7).



Рис. 8.

было бы ожидать, что где-то поблизости в рукописи должно быть изображение третьего по порядку зверя.

Единственное изображение животного, почему-то ускользнувшее от внимания исследователей, содержится на л. 164 (рис. 381). Причиной могло быть то обстоятельство, что в отличие от других пририсовок, эта помещена непосредственно в поле миниатюры и не сразу опознаётся (см. рис. 8). Тем не менее, она тоже представляет собой позднейшее добавление «мастера В» к изначальному рисунку «мастера Б»²⁶. Идентифицировать зверя непросто:²⁷ изображено длинношерстное животное, рогатое, парнокопытное, на длинных ногах. Цвет зверя — зелёно-голубой, видимо, указывающий на то, что перед нами — не воссоздание облика реального животного, но символическое, эмблематическое изображение. Примечательно поэтому, что четвёртый «рогатый зверь» пророчества Даниила изображён у Рублёва в том же цвете (см. рис. 4).

²⁶ Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр. С. 363.

²⁷ Авторы описаний миниатюр полагают, что это баран (Там же). Едва ли: проблем с изображением домашних животных (лошадей, коров, быков, коз и т. д.) у художников не возникало. Все они воссозданы довольно реалистично. На некоторых иконах Страшного суда четвертое животное (царство Антихристово) изображалось как овен (см.: Нерсисян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI веков. *Мир истории*. 2000, № 3. <http://www.tel-lur.ru/~historia/archive/03-00/nersessyan.htm>).

Если это отождествление верно, можно предполагать, что автор миниатюр «читает» медальон против часовой стрелки, начиная со льва, и, следовательно, последним животным должен оказываться «барс». Последней «звериной» пририсовкой *Радз.* оказывается, увы, лев (рис. 384 на л. 165), изображенный в характерной сидячей позе, см. рис. 2. Трудно сказать, имеет ли он какое-либо отношение к символам царств. Надо однако заметить, что разница между реальным львом и реальным барсом для художника XV в. была сугубо теоретической, быть может, не имеющей прямого отношения к облику животных.

Кроме того, видно, что звери «нижнего ряда» медальона — лев и медведь — изображены в *Радз.* очень верно по отношению к оригиналу. Животные «верхнего ряда» — «рогатый зверь» и барс — то есть именно те, что для входящего в церковь человека оказываются перевернутыми вверх ногами — весьма приблизительно. Это обстоятельство могло бы объяснить разницу в качестве воспроизведения.

Возможно, впрочем, и иное объяснение. Двое из животных медальона — медведь и лев — в точности повторяются Рублёвым в иной, но также входящей в цикл росписей Страшного суда, композиции: «Земля и море отдают своих мертвецов» (см. рис. 9, 10). Лазарев полагал, что сходство с животными медальона, а также то обстоятельство, что рядом изображены такие экзотические животные, как слон или морские чудовища, указывает, что Рублёв «использовал при изображении животных и птиц те образцы, которые были завезены на Русь Феофаном Греком»²⁸.

Росписи Рублёва (точнее, их начало) в Успенском соборе Владимира точно датированы 1408 годом. Рукопись Радзивиловской летописи создана в 1490-х гг. С хронологической точки зрения нет ничего невозможного в том, что символы царств из рублёвской фрески оказались известны мастеру, выполнявшему миниатюры. Все же многие вопросы остаются безответными. Каким образом художник, работающий в 1490-х гг. на Волыни, мог видеть фрески Рублёва? Можно было бы предположить существование какого-то «перевода», иконописного подлинника, основанного на рублёвской фреске или же использованного в ней. Он мог стать известен на Волыни в конце века²⁹. Это тем более вероятно, что на рис. 351 (л. 155), том самом, к которому пририсован эсхатологический лев, помещено изображение змеи. Аналогичное изображение змеи помещено Рублёвым на фреске «Земля и море отдают своих мертвецов» как раз под изображением льва (см. рис. 9). Напомним, что змея («символ половцев») для всех исследовате-

28 Лазарев В. Н. *Андрей Рублёв и его школа*. С. 123.

29 Очень схожее изображение медведя находим на иконе Страшного суда (XV–XVI вв.) из собрания Львовского национального музея. Правда, изображения других зверей разнятся и, к тому же, здесь символы царств даны не в едином медальоне, но каждый в своем отдельном. См., напр., изображения «символов царств» в приложениях к статье David. M. Goldfrank, *Who Put the Snake on the Icon and the Tollbooths on the Snake? — A Problem of Last Judgement Iconography. Камень Краеуголен. Essays Presented to Edward L. Keenan on His Sixtieth Birthday by His Colleagues and Students* (Cambridge, Mass., 1997), plates 6–8.



Рис. 9.



Рис. 10.

лей служила несомненной отправной точкой для толкования пририсовок зверей как эмблематических изображений. В сопоставлении с сюжетами Страшного суда этот исходный пункт рассуждений (а, следовательно, и все дальнейшие построения) оказываются ложными.

То обстоятельство, что миниатюрист воспроизводит известный иконографический сюжет несомненно свидетельствует, что над миниатюрами Радзивилловской летописи работали не просто художники, но именно иконописцы³⁰, быть может, занятые и в других проектах в Великом княжестве Литовском.

Недавно А. Л. Никитин остроумно (и, вероятно, верно) связал создание Радзивилловской летописи с возобновлением сгоревшего и частично разрушенного во время татарского набега зимы 1490/1491 г. Успенского собора во Владимире-Волынском³¹. Владимирский епископ Вассиан предпринял в 1494 г. большие усилия для «обновления» храма и снабжения его «книгами». Можно думать, что параллельно с возобновлением кафедры художники, расписывавшие Успенский собор, были задействованы в изготовлении Радзивилловской летописи. Из приписок на полях *Радз.* становится очевидно, что её создатели интересовались «московским Володимиром» и его собором (л. 204) и также временем основания Успенского собора во Владимире-Волынском (л. 157 об.) Они, следовательно, прочитывали нечто символическое в совпадении названий городов и одинаковом посвящении их кафедральных соборов. Этим объяснялось бы и присутствие на миниатюрах *Радз.* некоторых фигур из фресок Страшного суда в Успенском соборе Владимира-на-Клязьме.

Обострённое внимание к эсхатологическим символам можно объяснить из общего умонастроения эпохи. Стоит помнить, что создание Радзивилловской летописи совпадало с завершением «седьмой тысячи» лет, по истечении которой (в 1492 г.) ожидался конец света³². К грядущему окончанию мира стали готовиться заблаговременно (рукописи, созданные в первые годы «последнего столетия», красноречиво маркируют начало ожиданий: см. сцену Страшного суда в Киевской псалтыри 1397 г. и изображения эсхатологических зверей в Онежской псалтыри 1396 г.). Тревога нарастает по мере приближения к дате: именно в XV в. получают особое распространение списки «Откровения» Псевдо-Мефодия Патарского; пасхальные таблицы погодно провидят события, знаменующие второе пришествие; в росписях церквей появляются развёрнутые композиции Страшно-

30 Знакомство миниатюристов с иконописью не раз отмечалось в литературе: Сизовым, Чернецовым. Художники, действительно, имели вкус к изображению икон. Спаситель — л. 58. Богородичные иконы (Заступница на 26 об.), к довольно точным воспроизведениям Владимирской богородицы на л. 200 об., 205 об. и 222 (на которые обращали внимание историки искусства), следует добавить прошедший мимо их внимания факт воспроизведения образа св. мученика Фёдора на л. 185; св. Михаила? на л. 138 об.

31 Никитин А. Л. О Радзивилловской летописи. С. 549–550.

32 Бумажные знаки рукописи датированы 1487 и 1494 гг. (Предисловие к изданию. *Радзивилловская летопись. Текст. Исследование. Описание миниатюр.* С. 5–6).



Рис. 4.



Рис. 6.



Рис. 5.



Рис. 12.



Рис. 14.

го суда³³. Напряжённое переживание приближающегося события могло побуждать обращаться к символам и знакам конца света потому ещё, что летопись (как произведение историческое) имела особое отношение к окончанию истории человечества³⁴. Быть может, само изготовление *Радз.* — исключительной рукописи, созданной не «по случаю» — было приурочено к грядущей дате.

Во всяком случае ясно, что изображения эсхатологических зверей не могут быть прямым комментарием к тексту летописи. Скорее всего, они и вовсе не связаны с её содержанием. Их объяснение стоит искать в той «параллельной» иконописной деятельности, которой были заняты художники *Радз.*

Поскольку изготовление *Радз.* происходило одновременно с обновлением Успенского собора во Владимире, в авторах миниатюр летописи естественнее всего видеть живописцев, работающих над росписями храма. К сожалению, выполненные тогда росписи не сохранились, так что судить об общей программе храма затруднительно. Едва ли стоит сомневаться, однако, что созданные в конце XV в. росписи Владимирского собора во Владимире-Волынском должны были содержать развернутую композицию Страшного суда. Аналогичная композиция в Успенском соборе Владимира-на-Клязьме является, вероятно, наиболее ранней в Восточной Европе. Кроме того, происходит из чтимого храма и принадлежит авторитетному авторству, и нет ничего невероятного в том, что на Волины могли избрать именно ее в качестве образца. Пририсовки зверей в *Радз.* могут быть следами такого заимствования³⁵.

33 Об эсхатологических настроениях в XV в. см.: Беляков А. А., Белякова Е. В. О пересмотре эсхатологической концепции на Руси в конце XV века. *Архив русской истории*. М., 1992. С. 7–31; Мильков В. В. *Осмысление истории в Древней Руси*. М., 1997; Юрганов А. Л. *Категории русской средневековой культуры*. М., 1998; применительно к изобразительной истории см.: Плугин В. А. *Мировоззрение Андрея Рублёва (Некоторые проблемы)*. Древнерусская живопись как исторический источник. М., 1974. С. 30–46 и Нерсесян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI веков; Лурье Я. С. Послания Геннадия Новгородского и вопрос о «конце мира» в XV веке. *Камень краеуголен*. С. 358–374.

34 О приурочивании создания летописных текстов (в том числе в XV в.) к «юбилейным» годам, имеющим явную эсхатологическую окраску, см.: Aleksey Gippius, “Millennialism and the Jubilee Tradition in Early Rus’ History and Historiography,” *Ruthenica* (2, 2003), pp. 170–171; о том, что создание «Повести временных лет» изначально могло принимать в расчет эсхатологическую перспективу человечества см.: Данилевский И. Н. *Повесть временных лет. Герменевтические основы изучения летописных текстов*. М., 2004. С. 235–270. Не знаю, стоит ли придавать особый смысл тому обстоятельству, что первый зверь — лев — изображён против миниатюры, иллюстрирующей первое же после окончания ПВЛ и приписки Сильвестра сообщение.

35 Примеры художественного общения между Литвой и Москвией в последнем десятилетии XV в. неизвестны или ещё не отмечены в литературе. Одно обстоятельство, связанное с историей самой Радзивилловской рукописи, впрочем, намекает на возможность таких контактов. Исследователи отмечали значительный перерыв в оформлении *Радз.*, случившийся перед тем, как за работу взялся последний художник. Как теперь выясняется, приблизительно в это же время — и, судя по всему, в Москве — с *Радз.* была изготовлена копия — известный Московско-Академический список (о том, что он представляет собой непосредственную копию *Радз.* см.: Севальнев А. В. К вопросу о списках Радзивилловской летописи. *Восточная Европа в древности и средневековье. Проблемы источниковедения. Тезисы докладов*. Ч. 1. М., 2005.

Этот же эсхатологический аспект рукописи может подсказать, почему работа над ней была внезапно и без видимых причин брошена. Если и вправду рукопись создавалась с оглядкой на приближающуюся дату пришествия Антихриста, наступление «седьмой тысячи» без видимых катаклизмов могло существенно ослабить интерес ко всему предприятию. Впрочем, настаивать на этом предположении нет возможности.

* * *

Подобедова была в шаге от разгадки смысла пририсовок. Она сослалась на рисунок в Онежской Псалтыри 1395 г., но полагала, что и там изображения зверей аллегорически обозначали современные созданию рукописи государства Восточной Европы³⁶. Такое толкование предложил первый публикатор миниатюр Онежской псалтыри Г. К. Бугославский³⁷. На л. 72 об. вслед за окончанием 76 псалма помещено изображение четырех крылатых зверей пророчества Даниила — льва, барса, медведя и «рогатого» зверя (с подписями: римский ц(с)рь, макидонск. ц(с)рь, вавилонск. ц(с)рь, антихсть)³⁸, а между ними — изображение зайца (см. рис. 11). Смущённый таким соседством явных хищников и мирного животного (явной жертвы), Бугославский предположил, что в рисунке сокрыт политический смысл. Писец рукописи смолянин Лука якобы изобразил таким образом плачевное положение своего княжества (заяц), теснимого Литвой и Москвой (лев и медведь), а в изображениях барса и рогатого зверя указал на их извечных врагов — Тевтонский орден и Орду. По словам Бугославского, «следя из монашеской келии за судьбою своей родины», Лука изобразил, по существу, политическую карту Восточной Европы³⁹.

Полюбившееся исследователям толкование Бугославского ошибочно, как неверна, видимо, и вся свойственная русской науке традиция прочтения средневековых памятников (искусства ли, литературы ли) по «политическому ключу». Рисунок «символико-политического содержания» в Онежской Псалтыри на са-

С. 137–140). Иными словами, рукопись *Радз.* пересекала литовско-московскую границу еще в процессе своего изготовления. Это обстоятельство делает предположение о знакомстве её оформителей с Рублёвскими фресками Успенского собора несколько более основательным.

36 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 78, прим. 41.

37 Бугославский Г. К. Замечательный памятник древней смоленской письменности XIV в. и имеющийся в нем рисунок символично-политического содержания. *Древности. Труды Московского Археологического общества*. Т. XXI, вып. 1. М., 1906. С. 77–88.

38 Бугославский почему-то полагал, что идентификация зверей необычна («зверям придано значение, отличное от установившегося издавна»). Однако на фреске Рублёва, выполненной через 13 лет, звери идентифицированы совершенно тождественным образом. Они, к тому же, изображены в том же порядке, что и на рисунке Онежской псалтыри. О различных традициях толкования см.: Нерсесян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI веков.

39 См., однако, возражения: Плугин В. А. *Мировоззрение Андрея Рублёва*. С. 88–89 (чье собственное предположение, опирающееся на «Голубиную книгу», едва ли лучше); а также: Нерсесян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве (ошибочно полагавший, что рисунок относится к псалму 74 и толковавший изображение как его иллюстрацию).



Рис. 11.

мом деле находит ближайšie аналогии в византийской традиции оформления псалтыри. Так, например, в знаменитой Киевской Псалтыри 1397 г. на л. 144 об. в качестве иллюстрации к псалму 103 помещено изображение четырёх зверей Даниила (см. рис. 12). Киевская Псалтырь, как известно, воспроизводит тип византийских иллюстрированных («толковых» или же «монастырских») псалтырей XI–XIV вв., причем, одна из них — Балтиморская Псалтырь нач. XIV в. — обнаруживает с ней такое сходство, что речь может идти о воспроизведении общего оригинала⁴⁰. Особенностью иллюстрации Киевской Псалтыри по сравнению с византийскими рукописями, впрочем, является дополнение рисунка изображением медведя⁴¹, (действительно, помещённого в стороне от основной композиции) с тем, вероятно, чтобы миниатюра (имевшая изначально несколько

40 Вздорнов Г. И. *Исследование о Киевской Псалтыри*. М., 1978. С. 66–69.

41 Там же. С. 134.

отличный смысл⁴²) теперь иллюстрировала видение Даниила. Как отмечалось, Онежская (1396)⁴³ и Киевская (1397) псалтыри созданы, когда человечество только что переступило порог последней сотни лет своего существования, и грядущая катастрофа впервые стала осязаемой. Нарастание эсхатологических мотивов здесь вполне естественно.

Онежская Псалтырь, можно предполагать, переписывалась с иллюстрированного оригинала⁴⁴. Её художнику, следовательно, был известен рисунок, подобный тому, что находим в Киевской Псалтыри, послуживший для него прототипом. Дело в том, что «неуместное» изображение зайца (натолкнувшее Бугославского на мысль искать сокрытый «политический» смысл в рисунке) содержится на лицевой стороне того же листа, на обороте которого изображены «звери», в иллюстрации к тому же псалму 103, к которому относится и изображение зверей⁴⁵.

Иконографически отличные, изображения зверей иллюстрированных псалтырей не были заимствованы художниками *Радз.* непосредственно. Они, однако, были им известны (о чём ниже). Видение пророка Даниила в двух псалтырях — наиболее ранние в Восточной Европе. Византийская иконография Страшного суда была отличной от восточнославянской XV в., в частности она не включала изображения «символов царств»⁴⁶. Влияние иллюстраций «толковых» псалтырей на формирование особой восточноевропейской иконографии Страшного суда — отдельная и совершенно незатронутая в литературе тема. Такое влияние надо предполагать хотя бы потому, что в поствизантийском искусстве XVI в. изображение видения четырех царств восходили к иллюстрациям «Христианской топографии» Козьмы Индикоплова⁴⁷.

42 В. Г. Вздорнов так описывает изображение: «Фантастические звери типа драконов и грифонов пожирают людей: из пасти каждого торчат целые тела либо руки и ноги. ... Эта сцена повторяет сюжет на тему Страшного суда, когда по трубному гласу дикие звери отдадут на суд съеденных ими людей» (Там же).

43 Бытующая в литературе дата — 1395 г. — неверна. Колофон недвусмысленно утверждает: Вѣлѣ(т) ѿСАГ свершение книзь сеи м(с)ца февраля. вѣ. ѿ., что соответствует 1 февраля 1396 г. и в мартовском, и в сентябрьском году.

44 Об этом, кроме прочего, может свидетельствовать выходная миниатюра Онежской псалтыри, изображающая пятиглавый храм с сидящим в нем царем Давидом. В Киевской Псалтыри выходная миниатюра несколько иного типа, но также с изображением трёхглавого храма с сидящим в нём Давидом. Быть может, стоит придавать значение тому обстоятельству, что заказчиком Киевской Псалтыри был смоленский епископ Михаил, посетивший свою епархию как раз в 1396 г.

45 Как отмечает Вздорнов, в соответствии с буквой текста псалма 103, 16–18 («Тоу птицы выгнзядяся, иродиево жилище обладает ими, горы высокия еленемь, камень прибежище заецемь») художник написал высокий кедр, гнездящихся в его листве птиц, оленя и зайца в горах (Там же. С. 133). Судя по всему, изображение зайца среди четырех зверей Даниила позднее вошло в традицию (см.: Антонова В. И., Мнева Н. Е. *Каталог древнерусской живописи Государственной Третьяковской галереи*. Т. I, вып. 1. М., 1963. С. 123).

46 См., напр.: David. M. Goldfrank, *Who Put the Snake on the Icon*, 181–182, когда смолянин Лука закончил рукопись Онежской псалтыри.

47 Нерсесян Л. В. Видение пророка Даниила в русском искусстве XV–XVI веков.

* * *

Пририсовки зверей — не единственные необъяснимые (или, скорее, необъяснённые) добавления к миниатюрам Радзивилловской летописи. Существуют и другие. Непосредственно после «звериной» серии начинаются гораздо более многочисленные пририсовки герольдов с трубами и стягами⁴⁸. Среди пририсовок встречаем, например, изображение обнажённого (плачущего?) человека (л. 160), кнхста с кинжалом (л. 166 об.)⁴⁹. Учитывая воинский контекст большинства рисунков, некоторые пририсовки сегодня воспринимаются как допустимые⁵⁰. Иные же выглядят совершенно неуместно, как, например, весьма эксцентричное изображение на л. 166 об. голого мужчины со щитом в правой руке и чем-то, напоминающим огромных размеров жолудь, в левой (см. рис. 13); или действительно загадочно, как гадательный рисунок на л. 228⁵¹.

Уникальный статус Радзивилловской летописи заставляет рассматривать её как парадную, торжественную рукопись, созданную по случаю какого-то неординарного, как правило, политического события⁵². Она представляется слишком серьёзной вещью, где всё осмысленно и всё неслучайно, а каждая деталь имеет своё назначение. Но так ли это? После всех переделок, редактирований, исправлений и дорисовок рукопись имеет на удивление неопрятный вид. Если её когда-то и предполагалось сделать парадной, труд нескольких последовательных мастеров полностью уничтожил этот замысел. Недоумение должно вызывать уже само количество работающих в разных манерах художников, радикально и без особой нужды перерабатывающих вполне достойные миниатюры предшественников. Объём вложенного труда (сам по себе диспропорциональный) удивляет тем более, что результатом становилась все более «грязная» рукопись. То, как непочтительно обходился каждый последующий мастер с работами своего коллеги, даже не пытаясь при этом скрыть следов переделок и исправлений, наводит на мысль, что на этой рукописи художники просто упражнялись. Она служила своего рода полигоном, на котором апробировались различные варианты

48 Их, кстати, также со времен Сизова трактовали как аллегорические изображения.

49 Б. А. Рыбаков почему-то истолковал его как «трагическую фигуру воина-самоубийцы» и полагал, что «воин-самоубийца — превосходный эпитаф к эпохе феодальной раздробленности» (Рыбаков Б. А. Миниатюры Радзивилловской летописи. С. 292).

50 Впрочем, и среди этих есть довольно загадочные. Так, Никитин обратил внимание на вставленное «третьим» художником в рис. 16 (л. 9) изображение «бритого круглолицего латника в золотых доспехах», повторенное затем на рис. 19 (л. 10). Изображение вставлено намеренно, и, тем не менее, угадать причину невозможно (предположение Никитина, что это — автопортрет художника, маловероятно). Ср. также замечания Сизова об этих «вставках» (Сизов В. И. Миниатюры Кенигсбергской летописи. С. 34–35).

51 О нем см.: Симонов Р. А., Турилов А. А., Чернецов А. В. *Древнерусская книжность (Естественнонаучные и сокровенные знания в России XVI в., связанные с Иваном Рыковым)*. М., 1994.

52 Так, Подобедова полагала, что Радзивилловскую летопись подготавливали к венчанию Дмитрия-внука в 1498 г. (Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 96–97).



Рис. 13.

решений, испытывались художники разных манер. Иными словами, *Радз.* была не парадной, но черновой рукописью.

Подобный вывод (по другим соображениям) уже был сделан в литературе. Подобедова обратила внимание, что работа и «первого», и «второго» мастера не доводилась до конца: оба оставляли ее на полпути⁵³. Исследовательница далее указала, что рис. на лл. 4–79 об. «обведены глубокой вдавленной линией, как если бы их передавливали на другие листы при помощи острого штифта». Рукопись, следовательно, пытались копировать, и это произошло в промежутке между работой «второго» и «третьего» мастеров⁵⁴. Никитин дополнительно обратил внимание на то обстоятельство, что вопреки богатому оформлению рукописи, совершенно лишен украшений ее первый лист, а на обороте место для заставки и заглавия так и осталось незаполненным. Не проставлены киноварные инициалы после л. 107., и по всем признакам рукопись долгое время оставалась неперепечатанной⁵⁵.

Всё говорит за то, что в какой-то момент рукопись *Радз.* решили сделать черновиком для иной, действительно парадной рукописи. Неизвестно, была ли такая рукопись создана, но готовились к ней основательно: пробовали не менее трех художников, и нынешнее состояние *Радз.* есть свидетельством подобного «кастинга».

Не исключено, что подобная роль отводилась *Радз.* изначально. Оказывается, ни один из типов работ, необходимых для производства рукописи, не был выполнен в полном объеме. Ни один из художников не считал нужным завершать свою работу и оставлял непрописанными лица, нераскрашенными руки, волосы, фигуры и детали архитектуры. Но также и копиист, переписав текст и продемонстрировав, как он будет выглядеть с инициалами, бросил работу, дойдя только до л. 107. Наконец, почти готовые тетради даже не отдали переплетчику для завершения всего дела. Все это наводит на мысль, что иного предназначения для *Радз.*, кроме «тренажера», и не предполагали: как только определялся в общих чертах облик работы художников ли, копииста ли, работу прекращали.

В любом случае следует оставить представление о *Радз.* как об официальной, парадной рукописи.

Чем объяснить подобные странности рукописи *Радз.*?

Как установил недавно Никитин, главенствующая роль в процессе изготовления рукописи принадлежала художнику, размечавшему тетради, знаменуя миниатюры и, вероятно, раскрашивая их в первом приближении, и лишь затем тетрадь

53 Поскольку авторы описания миниатюр в факсимильном издании выделяют работу трёх последовательных мастеров, сказанное должно относиться ко всем ним.

54 Подобедова О. И. *Миниатюры русских исторических рукописей*. С. 86–87.

55 Никитин А. Л. О Радзивилловской летописи. С. 542. Как полагает исследователь, лишь годы спустя (уже в начале XVI в.) блок *Радз.* был разыскан (или случайно найден) и доведен до его нынешнего состояния: над ним потрудились последний из редакторов миниатюр, рукопись наконец переплели.

переходила к писцу, заполнявшему оставшееся свободным место⁵⁶. Помимо многочисленных примет, указанных Никитиным, о том, что текст вносился на страницу, где уже имелся рисунок, свидетельствуют и частые случаи «обтекания» строчкой кромки миниатюры, а также неоднократные примеры завершения страницы «в воронку», когда количество оставленных для писца строк оказывалось больше необходимого.

Это довольно необычный, если не сказать странный, способ изготовления лицевой рукописи. Принятый порядок был обратным: переписывание текста всегда предшествовало её украшению; сначала работал писец, оставлявший оговоренное место, заполняемое затем рисовальщиком и живописцем миниатюрами. Это справедливо и для рукописей, чьи миниатюры рисовались на полях (как в «толковых псалтырях»), и для тех, чьи миниатюры (подобно *Радз.*) предполагалось вставлять в текст. Г. И. Вздорнов привел в качестве примера украшенный 127 миниатюрами Троицкий список Хроники Георгия Амартола (рубежа XIII–XIV вв.), где есть несколько листов с местами для иллюстраций, которые так и не были выполнены⁵⁷. В известной Мадридской рукописи хроники Иоанна Скилицы (XII–XIII вв.) остались невыполненными миниатюры между лл. 88–95 и 187–194 (т. е. две тетради)⁵⁸.

С чем мог быть связан принятый создателями *Радз.* порядок? С незнанием обычного порядка. Надо думать, в конце XV в. на Волыни было утеряно умение создавать роскошные лицевые рукописи исторического содержания с таким огромным количеством миниатюр, с каким задумывалась *Радз.* Группа её создателей делала это, по существу, впервые после длительного перерыва в традиции, наступившего в конце XIII в. Они уже не владели необходимыми навыками разметки и совмещения текста с иллюстрациями, не были до конца уверены в том, какой стиль миниатюр лучше всего подходил бы к рукописи такого рода. Художники, украшавшие *Радз.*, не были собственно миниатюристами и не имели опыта в подобных делах. Вероятнее всего, это были живописцы, расписывавшие Успенский собор. Они, естественно, испытывали неуверенность, преодолеть которую и накопить необходимые умения решили, попрактиковавшись на «муляже».

Восстанавливаемая для *Радз.* картина работы художников крайне необычна. Само по себе число их неудивительно для рукописи подобного объёма. Однако,

56 Никитин А. Л. О Радзивилловской летописи. С. 530–535. Об этом свидетельствуют, прежде всего, «ошибки макетирования», приведшие к тому, что в некоторых случаях изображения и текст не совпали, для чего и пришлось заклеивать старые иллюстрации кусочками бумаги с новыми изображениями. Чернецов объяснял эти ошибки неграмотностью художника, якобы не умевшего читать текст (Чернецов А. В. К изучению Радзивилловской летописи. С. 275).

57 Вздорнов Г. И. *Исследование о Киевской Псалтыри*. М., 1978. С. 46.

58 Божков Атанас. *Миниатюри от Мадридския ръкопис на Йоан Скилица. Изследоване върху миниатюрите от ръкописа на Йоан Скилица от XII–XIII век в Мадридската Национална библиотека*. София, 1972. С. 61–62. Как отмечает А. Божков, листы оказываются разграфленными без учета места расположения предполагаемых миниатюр. Очевидно, этот вопрос решался в ходе самого переписывания. Подобное наблюдается и в Ватиканском списке хроники Манасии (Там же. С. 131).

как правило, художники делили рукопись на части и каждая из них поручалась художнику, работавшему с помощником (или несколькими подмастерьями). Над миниатюрами Киевской Псалтыри 1397 г. трудился один «ведущий» мастер, имевший одного помощника. Ведущим художником выполнены иллюстрации в 23 тетрадах, на долю его помощника пришлось всего 6 тетрадей⁵⁹. При этом ведущий мастер не вмешивался в работу своего подмастерья, сколь разительно не отличалось бы качество конечного результата от его собственного «стандарта». Аналогичная картина открывается и для Мадридской хроники Иоанна Скилицы. Над рукописью трудилось три «ведущих» художника, каждый из которых имел своего помощника. Как полагает Г. И. Вздорнов, иллюстрации Троицкого списка Амартола выполняло не менее пяти художников, из которых «основными» были три или четыре⁶⁰. В пределах отведённого для него объёма рукописи «ведущий» мастер выделял участки для работы своего подмастерья (как правило, значительно уступающие его собственной доле), но, как указывает А. Божков, никогда не исправлял даже явно неудачные работы неопытного миниатюриста⁶¹. Тем более не мог мастер вмешиваться в работу своего коллеги, возглавляющего соседнее «ателье». Исследователь при этом отмечает, что в отличие от артелей иконописцев, у миниатюристов не существовало специализаций. Отдельная композиция не переходила из рук в руки. Иными словами, ведущий мастер не оставлял для себя наиболее ответственные виды работ: лики, руки или складки одежды, но выполнял всю миниатюру от начала и до конца. Так же, судя по всему, работал и виртуозный мастер Киевской Псалтыри.

В отличие от названных «византийских» рукописей XIV в. мастера *Радз.* не прорабатывают лица, руки, другие мелкие детали рисунка. Каждый следующий художник решительно редактирует работу своего (предположительно, равного по рангу) предшественника. Наконец, писец начинает работу не до, но после распределения миниатюр по тетради. Все это говорит о том, что работа артели, трудившейся над созданием *Радз.*, была организована совершенно иначе, чем в традиционных скрипториях византийского круга.

Ещё раз подчеркнем: рукопись *Радз.* создавалась не в налаженном скриптории и не предназначалась для «публикации». Видимо поэтому её иллюстраторы привлекали различные образцы для создания собственных композиций. Можно указать на некоторые пририсовки, служившие, по всей вероятности, заготовками для будущих иллюстраций. Так, на левом поле л. 167 об. пририсована фигура во-

59 Вздорнов Г. И. *Исследование о Киевской Псалтыри*. М., 1978. С. 74–80. Это довольно редкий случай, когда работу такого объёма (306 рисунков) выполняла бы одна «мастерская». В украшении лондонского четвероевангелия царя Ивана Александра (1356 г.), насчитывающего 366 миниатюр, принимало участие по меньшей мере три художника. Здесь исследователи также выделяют ряд рисунков более низкого художественного уровня, что указывает на работу «помощников» (Живкова Людмила. *Четверо-евангелието на цар Иван Александр*. 1980. С. 77–78).

60 Вздорнов Г. И. Иллюстрации к Хронике Георгия Амартола. *Византийский временник*. Т. 30. М., 1969. С. 205–225; Вздорнов Г. И. *Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII–XV веков*. М., 1980. С. 44–53.

61 Божков Атанас. *Миниатюры от Мадридския ръкопис на Йоан Скилица*. С. 70–71.

ина в весьма характерной позе — он присел на одно колено, выставил вперед щит, а меч отвел далеко назад. Этот же воин оказывается (но уже в композиции миниатюры) на л. 233 об. Об использовании образцов для изображения воинов свидетельствует и практически идентичное (различаются только формы щитов) изображение «западного» всадника на лл. 207 об., 208, 208 об., 209 (дважды), 209 об., 210 об.

В формировании облика миниатюр Радз. несомненно приняла участие и одна из «толковых» (иллюстрированных) псалтырей. Именно отсюда, например, заимствованны изображения «киевских» идолов на лл. 16 и 26 об. (см. рис. 14), в которых многие исследователи упрямо видят воспоминание о реально стоявших языческих кумирах.

Сизов предполагал, что миниатюристы (в особенности один из них — «немец» по его терминологии) привлекли какие-то немецкие источники XV в., откуда копировали изображения и их детали. Среди возможных Сизов указал на гравюры Нюрнбергской хроники 1493 г. и, осторожнее, иллюстрированную редакцию Саксонского зеркала XIV в. Вероятно, будущее исследование обнаружит и другие иконографические образцы для миниатюр Радз. Во всяком случае ясно, что её оформление представляло собой предприятие, гораздо более сложное, чем просто копирование (с допустимыми искажениями) некоего иллюминированного образца (волынского ли конца XIII в., «переславльського» ли начала XIII в.) Это, конечно, заставляет с большей, чем прежде, осторожностью относиться к миниатюрам Радзивилловской летописи как достоверному источнику для XII–XIII вв. Возвращаясь к пририсовкам зверей на полях рукописи, следует отметить, что они приоткрывают не только любопытную страницу артистической жизни во Владимире-Волынском в конце XV в., но, быть может, и своеобразный внутренний мир художественной артели. Некоторые из пририсовок можно истолковать, как «шутки для посвященных», следы общения художников между собой⁶². В таком случае, ближайшей параллелью могут служить (правда, гораздо более позднего времени) проказы волинских судебных писцов, вносивших в актывые книги пародийные тексты, оформленные как настоящие акты⁶³.

Інститут історії України НАН України

62 Ср. замечание Сизова: «Такого рода пририсовки указывают, по нашему мнению, на несерьезное отношение рисовальщика к своей задаче, т. е. к иллюстрации самого текста» (Сизов В. И. Миниатюры Кенигсбергской летописи. С. 16).

63 См. впечатляющую коллекцию таких пародий XVII в., опубликованную Н. Н. Яковенко (Яковенко Н. М. Пародії і жарти в актових книгах Житомира та Луцька першої половини XVII ст. *Український археографічний щорічник. Нова серія*. Вип. 2. К., 1993. С. 161–176).