

Історія History

УДК 096.1“9/11”

ТРІРСЬКИЙ ПСАЛТИР: КОНТЕКСТУАЛЬНІ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ *

Лариса Ганзенко

У статті розглянуто художні особливості й іконографію руських мініатюр у конволюті Трірського псалтиря (Італія, Чивідале-дель-Фріулі. Національний археологічний музей. Inv. 4545, MS CXXXVI); порушено питання етапності виконання мініатюр та можливих дат їх редагування (доповнення); запропоновано тлумачення ілюстративного ряду як ранньої агіографічної традиції в літературі й образотворчому мистецтві Русі-України.

Ключові слова: конволют Трірського псалтиря, Молитовник Гертруди, майстри, стиль, іконографія, ідейний зміст, агіографічна традиція, датування, етапи редагування.

В статье рассмотрены художественные особенности и иконография русских миниатюр в конволюте Трирской псалтыри (Италия, Чивидале-дель-Фриули. Национальный археологический музей. Inv. 4545, MS CXXXVI); подняты вопросы об этапности выполнения миниатюр и возможных датах их редактирования (дополнение); предложено толкование всего иллюстративного ряда как ранней агиографической традиции в литературе и изобразительном искусстве Руси-Украины.

Ключевые слова: конволют Трирской псалтыри, Молитвенник Гертруды, мастера, стиль, иконография, идейное содержание, агиографическая традиция, датировка, этапы редактирования.

The article considers the artistic features and iconography of Russian miniatures in the convolute of *the Trier Psalter* (National Archeological Museum, Inv. 4545, MS CXXXVI, Cividale del Friuli, Italy) and raises the questions of stage succession in making miniatures and probable dates of their editing (addition). The authoress propounds an interpretation of the illustrative row as an early hagiographic tradition in the literature and visual arts of Rus-Ukraine.

Keywords: convolute of *the Trier Psalter*, *Gertrude Psalter*, masters, style, iconography, main ideas, hagiographic tradition, dating, editing stages.

Мистецтвознавчий аналіз мініатюр до Молитовника Гертруди так само, як і спроби реконструкції подій у житті Гертруди, проливають світло на історію створення пам'ятки, її змістове та художньо-образне наповнення, відкривають додаткові можливості для атрибуції пам'ятки.

Опис мініатюр. «Гертруда молить апостола Петра». Інша назва – «Апостол Петро благословляє княжу родину» (арк. 5 зв.). Композиція мініатюри асиметрична, обведена орнаментальною рамкою, абриси якої нагадують латинський сполучник «In»; з нього починається текст на арк. 6 [38]. Контур рамки прокладено двома червоними лініями, простір між якими заповне-

но простим орнаментом (хвиляста лінія та крапки). На кутах рамки представлено мотиви пророслого пагона.

Монументальна постать апостола Петра зображена на повний зріст. Вона домінує в просторі композиції. Біля його ніг у глибокій проскінезі припадає жіноча фігура (підписана: «**МАТН ЪРО[ПОЛЧ]А**»). За нею з піднятими до апостола руками зображено ще дві фігури: чоловічу (підписана: «**Ќ ДІК[ЄО]С ЪРОПЪЛК**») та жіночу (без інскрипції).

Лик Петра позначений благородством: видовжений овал, злегка загострені вилиці та худорляві щоки. В окресленні рис обличчя художник застосував темно-

* Продовження статті, опублікованої в одному з попередніх чисел часопису (див.: Ганзенко Л. Г. Трірський псалтир: контекстуальні та мистецтвознавчі аспекти дослідження / Лариса Ганзенко // Студії мистецтвознавчі. – 2016. – Чис. 4 (56). – С. 7–23).

коричневий контур, поздовж носа посиленний червоною лінією, яка далі пурпуровим акцентом перепливає на вуста, підкреслюючи їхню красу. Індивідуальність почерку художника виявляється в особливому (досить схематичному) прийомі нанесення висвітлень. Майстер білилом підводить верхнє повіко лівого ока, упевненим натиском пензля позначає вилицю й невідривно від поверхні веде лінію під око, до внутрішнього його куточка, освітлює надбрівні дуги та ніс. Витримана «класична» іконописна послідовність моделюючих шарів: санкир, карнація, висвітлення, однак завершальні узагальнюючі форми притинки опущено, унаслідок чого риси обличчя сприймаються загострено.

Сиве волосся й борода апостола нанесені шаром суміші білила та чорної фарби. Кучері прописано заокругленими рисками темнішого тону. Кисті рук і стопи досконало вимальовані. Їхня форма підкреслена легкими білильними полисками й шарами напівпрозорих притинок. При порівнянні прийомів моделювання лику Петра та його рук і стоп очевидні відмінності як в індивідуальній манері письма, так і в застосованих принципах усвідомлення форми (умовно схематичний, дещо грубуватий малюнок протиставляється вишуканому, з певним відсвічуванням античної традиції). Ці ознаки дають підстави припустити, що первісний шар у моделюванні лику апостола було перекрито записами, виконаними іншим художником.

Постать Петра сповнена експресії. Гармонійні пропорції фігури, жваві жести обох рук підкреслюють професійну розкутість і свободу майстра в опануванні натури. Виникає враження, що художник звик працювати на площині стін храму, де фігури свідомо подовжуються з розрахунку на перспективне скорочення при спогляданні на них знизу. Апостола представлено не в застиглій позі, а, мабуть, під час легкої ходи. Правою рукою він благословляє, у лівій тримає сувій та в'язку ключів. Цей ідентифікаційний для апостола Петра атрибут з'являється в пізньоантичну добу в композиціях тріумфального циклу. На них Христос вручає ключі апостолам. У мис-

тецтві наступних століть вони, як правило, указують на італо-візантійську іконографічну традицію.

Привертає увагу «невимушений» благословляючий «іменословний» жест апостола, у якому задіяна граціозно відведена кисть правиці. Такі вишукані жести притаманні мозаїкам столичної константинопольської школи першої половини XII ст. («Деїсус», південна галерея Софії Константинопольської).

Синій хітон та світло-вохристий «золотий» плащ апостола багато драпіровані. Нижній край хітона злегка тріпочеться, пожвавлюючи рух фігури. Моделюючи фігуру апостола, художник намічає контур, далі наносить основний колір і темною фарбою уточнює форму бганонок. Основні кольори вбрання збагачені низкою додаткових тональних відтінків та колористичних акцентів. Так, на плащі прокладено лінії темно-червоного та зеленого кольорів, що ніби лягають у впадини драпірування. Завершальний етап моделювання – шар золотого асіста, який то виконує роль полісків світла, то суто декоративно «розробляє» форму, закладену в попередніх моделюючих шарах. Округлість та об'ємність окремих деталей підкреслюються радіально спрямованими золотими лініями, що наче перерізають лінії попередніх шарів.

Зображення Гертруди, Ярополка та ще однієї фігури, яка не ідентифікована підписом, представлено ліворуч від Петра; за масштабом вони значно менші від нього. Гертруду зображено в глибокій проскінезі – поширеній у візантійській традиції формі чолобитного поклону. Молячись, вона припадає до ноги апостола, демонструючи відданість та покаяння. Фарба на лику Гертруди майже обсіпалася, збереглася (зі значними втратами) тільки нижня частина обличчя. Особливо виразним є жест її лівої руки, сповнений експресії, що відповідає усталеній іконографії виразу покаяння й молитви [21, с. 88–89].

Ярополка зображено ще зовсім молодим чоловіком, у нього руде волосся й коротко обстрижена борода, темні очі. На обличчі прочитується тінь смутку й образи. Його схвильований внутрішній стан під-

ІСТОРИЯ

креслюється поглядом, зверненим угору, від чого брови виглядають насупленими, та опущеними куточками вуст. Образ молодого князя сповнений напруги й драматизму. Жіноча постать за ним – чорноока молода жінка, уста її ледь усміхнені.

Лики портретованих виконані в такій самій іконописній манері, як і в Петра. Моделюючі шари прокладені темною вохрою та білилом і м'яко розтушовані. Руки зображених маленькі, окреслені умовно. Вони підняли їх у жесті адорації, що означає молитовне звернення до Бога, вираз заступництва (одна рука трохи висунута вперед; долоні розвернуті одна до одної; чотири пальці прямо поставлені та зімкнуті, великий палець відведено вбік).

Маленькі фігурки, порівняно з фігурою Петра, трактовано площинно. У них немає притаманного зображенню апостола вільного руху, осмисленого художником у просторі. Водночас у прийомах моделювання ликів є низка спільних ознак. Драпірування одягу намальовано умовно: бганки, найімовірніше, вигадані, ніж пов'язані з формами тіл. Художник імітує дорогу фактуру тканин: пурпурної та золотої парчі, розшиті камінням і перлами, та легкого шовку. Акцент зроблено на фактурі: художник намагається передати то їхню легкість, то цупкість. Тло – рівне, золоте; відтінок золота – інший, ніж на німбі апостола Петра.

Ще одна виразна деталь цієї мініатюри – ретельно розроблений позем, уквітчаний в'юнковими стеблами з червоними, блакитними та білими розетками й бутонами. Важливо зазначити, що такі квіти трапляються в розробці землі в монументальному оздобленні київських Десятинної церкви та Софійського собору. У православної традиції вони є усталеним атрибутом Райського саду. Однак надзвичайно важливим є зауваження Ш. Сілі, який розрізняє ці чотирипелюсткові розети як знані в західноєвропейській традиції символи мучеництва [36, с. 94].

Мініатюри «Різдво» та «Розп'яття». У двох наступних мініатюрах введено епізоди Христологічного циклу: «Різдво» та «Розп'яття». Вони представлені на розвороті одного біфолія, написані в тій самій

манері й мають стилістично подібні рамки. Ці мініатюри відповідають провідним тенденціям розвитку візантійського мистецтва середини – другої половини XI ст., притаманними ознаками якого на тлі розколу християнської церкви 1054 року було створення образу співмірного людині, спокійного, дещо буденного світу. Означені тенденції якнайкраще втілилися в розвинених сюжетних композиціях. Іконографічні виклади їх поступово насичувалися численними подробицями, аж поки не призвели до розпаду всієї системи, «не розірвали власних кордонів» [12]. Таке мистецтво визначало магістральний шлях візантійської традиції впродовж другої половини XI – XII ст. Поступове наростання оповідальності та ускладнення композиційних схем простежується також у цих двох композиціях із Трійського псалтиря.

Мініатюра «Різдво» (арк. 9 зв.). На тлі архітектурного фронтиспіса, що зображає Небесний храм, показано містерію «Боготвілення». Композиція відзначена символізмом образних конструкцій і водночас акцентованою наративністю іконографічного викладу, об'єднує різночасові подробиці євангельських сюжетів (від апокрифічних до новозаповітних). Народження Христа подано як вселенську подію, що розкривається одночасно в богословсько-догматичному (як відображення космічних подій) та темпоральному (минуле, сучасне, майбутнє в історії людства) викладах.

Автор апелює до символіки кольору, яку усвідомлює за умоглядними конструкціями родоначальників учення про Логос, таких як Філон Александрійський (приблизно 25 р. до н. е. – 50 р. н. е.), Й. Флавій (приблизно 37–100 рр.), до філософської традиції, що передувала формуванню християнського віровчення та поглиблювалася зверненням до патристики, зокрема до спадку Діонісія Ареопагіта (IV ст.) [46; 47].

У верхніх регістрах архітектурного фронтиспіса, на рівні склепіння центрального купола умовного храму, зображено заповнений насичено-блакитним кольором сегмент кола. Його кружина підкреслена двома білими дугоподібними лініями (напівпрозорою та пастозною), що передають

послаблення блакитного кольору до краю. Біла лінія обрамування та градація кольору повздовж неї вказують на усталену іконографію мандорли німба Слави. Це символ, що позначає грань Небесного та земного світів [45; 46].

У блакитному кольорі Філон убачав символ повітря, а Флавій розглядав його як усталений знак неба. Таке буденне усвідомлення кольору було невіддільне від тлумачень моральних, за якими проступала вишня сутність речей небесних. «Гіацинтова» блакить символізувала Горній Світ, присутність Святого Духа [45, с. 552].

На блакитному тлі виділено маленьке коло, заповнене золотою фарбою, а поверх нього білилом намальовано Зірку, яка, за текстами Нового Заповіту, – Христос – «корінь і рід Давидів, Зоря ясна» (Одкровення. 22:16) ¹. Вона шестипроменева, однак не подібна до гексаграми, а нагадує квітку з видовженими пелюстками, що є усталеною іконографією Віфлеємської зірки.

Золото – Світло Вічне, символ Фаворського світла. Білий колір, за Григорієм Паламою, – це не «Божественне єство», а «Його енергія», «Нетварне світло й благодать» [27, с. 462].

Від осяяної божественним світлом Зірки вниз спадає білий промінь, який наче переносить її за межі мандорли, туди, де змальовано образи земного буття. Тому Зірку показано вдруге вже поверх круга, зафарбованого червоним кольором – символом Бога-Отця, що розкривається у вогні Неопалимої Купини. Червоний – це також символ Євхаристичної крові Христа та Тварного світу.

У земному вимірі Зірку зустрічає перша пара ангелів. Жестом адорації вони демонструють божественне благоговіння. Далі, пронизуючи орнаментальні бордюри, промінь входить у середник фронтиспійної композиції, де представлена сцена Різдва. Там наступна пара ангелів, руки яких укрито платами (деталь, що також є виявленням особливого пошанування), зустрічає промінь. А він, закінчуючи свій шлях, опускається на Немовля в яслах. Хрещатий німб сповитої Дитини поєднує блакитний, білий, червоний кольори та зо-

лото, які разом символізують Єдиного в Трійці Бога, Творця і Вседержителя [9].

У композицію мініатюри введено епізоди, запозичені з апокрифічних Євангелій Псевдо-Матфея, Фоми, Іакова. Одним з таких епізодів є сцена, коли повитуха Соломія не повірила в непорочність народження Спасителя, за що була покарана. Помилувана Христом, вона опустила в купіль руку для зцілення. З апокрифічною традицією пов'язано зображення двох левів, які вийшли з печери й були підкорені Христом. Фігурки левів винесено за межі архітектурного обрамування на береги аркуша [13]. Релятивність сюжету, увага до найдрібнішої деталі, за якою проступають легкість оповідальної манери та глибокі релігійні почуття, з елліністичної пори є ознакою грецької традиції [22, с. 28].

Рамка цієї мініатюри нагадує архітектурні фронтиспійи Ізборника Святослава 1073 року та інших київських пам'яток. Вона прокладена квітково-пелюстковим і «городчастим» орнаментами. Декорація рамки виконана в емальєрному стилі.

Художник усвідомлює Різдво Христа як містерію Боговтілення. Слідуючи за Нікейським (Константинопольським) Символом Віри, майстер розкриває тему сходження «Світла від Світла», «Бога істинного від Бога істинного» [9].

Слід зазначити, що ідеї Боговтілення широко побутували у філософському дискурсі X–XI ст. Так, богослови X ст. Павло Латрійський († 956) та Симеон Благоговійний († 956) допускали можливість у земному житті (на вершині релігійного екстазу) споглядати Нетварне світло. У поезії Симеона Нового Богослова (949–1022) «Світло» є однією з провідних естетичних та богословсько-догматичних категорій. «Зримість незримого» розглянуто як результат конкретного особисто пережитого досвіду [51].

У часи Великої Схизми саме проблематика Боговтілення була продовжена речниками столичної філософської школи Михайлом Пселлом (1018–1078) та Іоанном Італом (близько 1025 р. – після 1082 р.) [3]. Ці ідеї отримали розголос на Афоні, їх було покладено в основу ран-

ІСТОРИЯ

нього «монастирського ісихазму» й перенесено в Києво-Печерську лавру за часів Антонія Печерського (993–1073). Він відбував свій чернечий послух саме на Афоні. Проникнення подібних ідей у Русі фіксується за текстами «Житія» св. Феодосія Печерського, де Антоній, Феодосій та Никон – це «свѣтила три, суще въ печерѣ, разгоняюще тьму вѣсовьскую молитвою и алканієм» [2, с. 7–8].

«Поетичні херетизми», за якими постає образ Христа-Зорі та Світла, трапляються, зокрема, в Акафісті до Пресвятої Богородиці «Радуйся, бо через Тебе Радість засяє»; «Радуйся, зірки незаходимої [немеркнучої. – Л. Г.] Мати»; «Радуйся, Світ незбагнено народившая», «Радуйся, промене духовного Сонця»; «Радуйся, сяйво незаходимого [незгасного. – Л. Г.] Світила» [20]. Акафіст до Пресвятої Богородиці був складений у період від VI до першої половини VII ст. Авторство тексту приписується преподобному Роману Сладкоспівцю. Переклад латиною був зроблений між третьою чвертю VIII – серединою IX ст. у монастирі Райхенау на Боденському озері [49]. Найдавніша слов'янська редакція Акафіста до Пресвятої Богородиці представлена в Тріоді, у болгарському рукопису XII ст. [РНБ, ф. I, N 74] [43]. У Супрасльському (Ретковому) збірнику X ст. на берегах зберігся власницький напис – рядок з гімну: «**В**радованная радѹиса с товою гь имѣ(мъ) миръ доушамо нашимо» [40, т. 1, с. 192]. В. Німчук, оцінивши палеографічні й орфографічні особливості цього речення, припустив, що воно було написано рукою русина у XII – на початку XIII ст. у Києво-Печерському монастирі; з ним дослідник пов'язує побутування стародавнього кодексу [29]. Отже, на київських теренах маємо приклад раннього поширення Богородичної гімнографії, що, вочевидь, є відлунням давньої традиції, яка пов'язувала Києво-Печерську лавру та Афон. Упродовж XI ст. образотворче мистецтво було найпотужнішим каналом укорінення таких ідей. Подібна іконографія Різдва впродовж XI–XII ст. широко побутувала на Афоні («Книга євангельських читань імператора Никифора Фоки», перша половина XI ст.,

Афон. Велика Лавра (Манускрипт [ненумерований], арк. 114); Євангеліє, XI–XII ст., Афон. Діонісат (Манускрипт № 61, арк. 70); Євангеліє, XII ст., Афон, Пантелеймон (Манускрипт № 2, арк. 210 зв.), траплялася в монументальних розписах у позамонастирському середовищі Греції. Мозаїки церкви Успіння Богоматері, Дафні, що поблизу Афін).

Із грецькими майстрами філософська концепція, закріплена в іконографії, переходить в інші регіони [50]. Протяжність мистецької течії простежується від мозаїчних ансамблів на північно-східних теренах Греції (церква Успіння Богоматері, кінець XI ст., Дафні; собор свв. Феодорів (митрополія), кінець XI – початок XII ст. у Серрах, що поблизу Салонік), далі вона переходить на адриатичне побережжя Трієстийської затоки – мозаїки візантійської роботи кінця XI – початку XII ст. у базиліці Сан-Джусто в Трієсті. У цей ряд, на думку В. Лазарева, вписуються (за стилістикою) мозаїки київського Михайлівського Золотоверхого монастиря, спорудженого в 1108–1113 роках Святополком Ізяславичем [24]. У середині XII ст. відголос цієї традиції знаходимо в мистецтві Сицилії, де працювала артіль грецьких майстрів мозаїки, яка, зокрема, у Чефалу оздобила кафедральний собор (1145–1148). У Палермо відблиск традиції помітний у церкві Марторана (1146–1151) та в Палатинській капелі (1150). Стилістично спорідненими із цими мозаїками є цикли монументальних розписів у базиліці Урсіана, що в Равенні, на склепіннях собору Сан-Марко у Венеції та в баптистерії при соборі Санта-Марія Ассунта в Торчелло. Усі вони датуються XII ст. та вказують на перехід візантійсько-грецької традиції на італійські терени, де відбувається формування стилістики романо-візантійського мистецтва.

Мініатюра «Розп'яття» (арк. 10). У дзеркалі рамки на золотому тлі зображено розп'ятого Христа. Хрещатий німб, заплющені очі, голова, схилена до правого плеча, чотири гвіздки, забиті в долоні та стопи, вказують на східнохристиянську іконографічну традицію. Моделюючи тіло Христа, художник не оминув жодної деталі:

окреслив груди, зобразив впадину живота, підкреслив ребра, на лівій нозі промалював коліно та м'язи. Руки ніби в дарувальному жесті спрямовані до людей: Він підносить їм жертвовну кров, що ллється з рук, ніг і б'є струменем із грудей на Богоматір та Іоанна Богослова, на Череп Адама. У мініатюрі з Молитовника Гертруди ця іконографічна деталь аж надто акцентована й сприймається як усвідомлена метафора дарування милості, проте тема пролитої крові поглиблюється новими подробицями. Так, з рани Христа стікає не один струмінь, а два: кров та вода. Ця деталь відразу переводить оповідь у символічно-образну площину, бо вода в означеному контексті сприймається як натяк на Таїнство Хрещення, а кров є ustalеним символом Таїнства Євхаристії.

Композиційна схема сюжету розгортається фронтально: праворуч від Розп'яття в молитовній позі зображено три жіночі фігури: Богоматір, Марію Магдалину та Марію Клеопову. Першою стоїть Богоматір. Праву руку вона простягла до Ісуса, а ліву притулила до правого плеча. Ліворуч – три чоловічі фігури. Першим зображено Іоанна Богослова. Його постава й жести дзеркально відбивають жести Богоматері, що є свідченням особливого зв'язку між ними: перед смертю Ісус доручив Іоанну опікуватися нею. За ним – сотник Лонгин, убраний у коротку туніку, плащ, застібнутий на фібулу, та білі чоботи. Його атрибутом є спис. Із-за голів Іоанна Богослова й Лонгина виглядає Йосиф Аримофейський. Такий іконографічний ізвод був започаткований на північно-східних теренах Греції (мозаїки церкви Успіння в Дафні, кінець XI – початок XII ст.; кафолікон Хосіос Лукас, перша чверть XI ст.; кафолікон Неа Моні, 1042–1056 рр.), а в 30-х роках XII ст. поширився на Сицилії, де на замовлення норманських правителів, зосібна Роджера II (1095–1154) та його нащадків, працювала змішана греко-італійська артіль майстрів мозаїки (Палатинська капела й церква Санта-Марія-дель-Аміральо (Марторана) в Палермо; кафедральний собор у Чефалу; кафедральний собор Санта-Марія-Нуова в Монреалі).

У зображенні Лонгина є низка досить нетипових деталей. Скажімо, призібрана

на тімені пов'язка нагадує *camail* – капцан, який одягали норманські воїни під шолом, на чобітках зображено знак «Z». Такі деталі в одязі Лонгина трапляються в мозаїчній композиції «Розп'яття» кафолікону в монастирі Неа-Моні (1042–1056) на о. Хіос. Там подібні до рун знаки є не тільки на чобітках, але й на щиті та мечі сотника. Така іконографія з'явилася у візантійському мистецтві за часів норманської присутності в регіоні. Найближчими до Хіосу осередками норманського впливу були південь Апеннінського півострова (Неаполь, Палермо) та східне узбережжя Середземного моря (Антіохія, Латакія). Хіос розміщується між цими двома осередками, на шляху від Сицилії до Єрусалима.

Художник ввів до композиції маленьку жіночу постать у клячній позі, яка біля основи хреста збирає кров Спасителя в чашу. Її руки – під священним покровом, тому вона не оскверняє чаші дотиком. Остання деталь натякає на святість посуду – це потир, євхаристична чаша. Це зображення слід інтерпретувати як посмертний поминальний образ².

Особливої виразності мініатюрі «Розп'яття» додають портрети євангелістів, розміщені в кутах середника рамки. Вони тримають розгорнуті книги, у яких грецькою мовою занотовані їхні імена. Євангелістів представлено попарно, вони злегка повернуті один до одного: у верхніх клеймах – Іоанн та Матфій, у нижніх – Лука та Марк. Кожна пара вправно поєднується між собою. Їхні силуети виразно симетричні, а гострі (підкреслені білими «движками») зосереджені погляди пересікаються. Створюється ілюзія певної дискусії, що точиться між ними, драматичного напруження. Схвильовані образні характеристики посилюються шарами колористичних та світлотіньових моделювань, які додають портретам скульптурної виразності. У завершальних шарах моделювань прочитуються сміливі білими акценти, що правда, розтушовані. Художник не нехтує деталями: відповідно до іконографічної традиції євангеліста Луку представлено як ієрея (з гуменцем, у священницькому синдоні). Портретам євангелістів притаманна

ІСТОРИЯ

виключна образна одухотвореність. Тема релігійного диспуту могла бути особливо актуальною в монастирському середовищі. Орнаментальне оздоблення мініатюри виконане в емальєрному стилі. Фронтиспісна рамка має форму прямокутника, у який уписано квадрифолій, що нагадує план хрещатого храму. Рамка декорована квітково-пелюстковими мотивами.

Композиційні побудови мініатюр «Різдва» та «Розп'яття» ніби пронизані тонкими сплетіннями жестів, поглядів, які підтримують цілісність композиційної організації зображень, запобігають подрібненню їх на окремі епізоди.

Мініатюра «Христос увінчує представлених перед Ним» (арк. 10 зв.). В історіографії закріплена інша назва композиції – «Христос коронує Ярополка та Кунегунду». У дзеркалі рамки на золотому тлі розміщено зображення Христа, який возсідает на Престолі: з молитвою до Нього звертаються Ярополк (праворуч) та жіноча фігура (ліворуч). Пару підводять до Спасителя їхні небесні покровителі – святі Петро та Ірина, ідентифіковані підписами: «O AΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ» та «ΙΑΓΙΑ ΙΡΙΝΗ». Символічно-образне потрактування мініатюри поглиблюється в деталях: над головою Христа написані символи євангелістів, кожного з яких зображено на сегменті кола певного кольору (червоного – лев, блакитного – людина, синього – орел, темно-червоного – тілець); трон підтримують небесні сили: серафими, херувими, престоли. Уведення в мініатюру цих образів дає змогу прочитати зміст композиції в символічному ключі. Саме такий, сповнений утаємничених змістів, контекст ілюстрації – спадок Псевдо-Діонісія Ареопагіта – бачимо в оттонівських манускриптах XI ст.

Образ Христа уособлює велич і духовну красу, наділений типовими характеристиками творів мистецтва ранньоконстантинопольської доби, у яких Він постає не тільки як духовний повелитель, але і як людина: у потрактуванні його образів проглядає прагнення до посилення особистісного начала [30]. У моделюванні лику Христа застосована та сама послідовність шарів і виразно індивідуальна манера письма художника, як і в

зображенні апостола Петра на попередній мініатюрі (тінь від носа у вигляді червоної лінії «спливає» на уста; білільні висвітлення на вилицях та під очима). Руки Христа й історичних персонажів потрактовані дещо спрощено. Стопи окреслені різко, п'яти мають кутасту форму, посилену чорним контуром, відмінну від вишуканих плавно окреслених стоп апостола Петра.

Образи св. Петра, князя Ярополка, св. Ірини та жіночої постаті, яку традиційно ідентифікують як княгиню Кунегунду (відповідно до персоніфікації її небесної покровительки: хрестильне ім'я Кунегунди – Ірина), подібні до зображення історичних персонажів на першій мініатюрі: використано той самий принцип моделювання ликів та доличного, подібними є прийоми драпірування бгунк одягу й передачі фактури тканини.

Мініатюра «Христос увінчує представлених перед Ним» уписана в прямокутну рамку, означену бордюром, який заповнений геометричним орнаментом: плетиво червоної, зеленої та синьої стрічок, що, поєднуючись, утворюють своєрідний меандр. Напівпрозора лінія білила висвітлює верхню грань кожної із цих стрічок, завдяки чому меандр набуває об'ємного потрактування. Подібний меандр повторює орнаментальні бордюри Кодексу Еґберта на арк. 38 зв., 39, 77 зв., 78, 135 зв. та 136.

Мініатюра «Богоматір на Престолі з Христом Еммануїлом» (арк. 41). В обрамуванні прямокутної рамки, прикрашеної «городчастим» орнаментом, осяяна блиском золотого тла урочисто возсідает на високому троні Богоматір. Біля її лона зображений Христос Еммануїл. Спаситель правою рукою благословляє, у лівій тримає сувій. Богоматір правою рукою притримує Христа за груди, а її ліва рука прихована в драпіруваннях. Лики Богоматері та Христа представлені строго фронтально. Лише погляд великих темних зіниць Бога-Сина відведено вбік. Художник використовує вугільно-чорний контур для означення абрисів обличчя, великих мигдалеподібних очей, носа, вуст. Зеленкуватий, досить темний санкир наноситься як перший моделювальний шар. Далі – шари висвітлень, які моделюють форму надбрівних дуг, по-

вік, підборіддя, вилиць, носа. Червоним кольором означено вуста й прокладено рум'янець. На чолі Христа промальована широка зморшка, яка ніби обводить маківку. Результатом є майже рельєфна пластика обличчя, що нагадує про типові зразки комнинівського мистецтва [31; 35, с. 96].

Деталі розкривають емоційний стан Христа та Богоматері. У Христа зведені брови, на чолі – зморшка, стулені вуста та застиглий погляд. У Богоматері також застиглий погляд. Виразам їхніх обличчя притаманні відчуженість від реального світу, зосередженість на чомусь незнаному, трагічні передчуття.

Богоматір вбрана в синю туніку (субуклу) з довгими рукавами. Її голова покрита блакитним чіпцем. Поверх накинута багряно-зелений мафорій, краї якого прикрашено червоними китицями. Фактуру тканини передано шарами прописів. Деякі бганти такі рясні, що лінії прописів зливаються, перекриваючи основний колір драпірування. Можливо, змінюючи колір мафорія, художник намагався передати мінливу фактуру дорогоцінної тканини. Драпірування так складно переплітаються, розробляються золотим асістом, що не виникає сумніву в прагненні художника підкреслити красу риз Богоматері. На думку Е. Смирнової, такий акцент на ризах є певним апелюванням до влахернської тематики [38].

Незвичним є і трон. Він аж надто високий, із широким сидінням на високих фігурних «різьблених» ніжках. Спинка крісла складається з трьох довгих жердин (дві вертикальні, стягнуті між собою верхньою, горизонтальною, пружно вигнулися). На горизонтальній жердині напнуто завісу, прикріплену до неї тонкими поворозками. Тканина завіси декорована вертикальними рядами кринів. Сидіння обтягнуте чорною шкірою, оздобленою золотим орнаментом. На ньому лежать дві подушки-мутаки. Загострена форма подушок підкреслюється золотим асістом.

Ноги Богоматері спираються на ослінчик з високими точеними ніжками, що поєднані аркоподібними перемичками. Ці арки є певною алюзією на архітектурну аркаду. Художник зобразив саме об'ємні (наче

«різьблені в дереві») ніжки крісла. Існують київські аналоги подібних деталей, до яких належать «різьблені» ніжки трону на мініатюрі із зображенням Христа в Ізборнику Святослава 1073 року та ніжки трону в композиції «Благовіщення» з Михайлівського Золотоверхого собору Михайлівського Золотоверхого монастиря. Н. Кондаков висловив припущення, що образ Богоматері на арк. 41 Трірського псалтиря наслідує зображення Богоматері, представлене у вітварі Великої Успенської церкви (1083–1089) Києво-Печерської лаври [22, с. 32–33].

Форма трону, на якому возсідає Богородиця, нагадує двоповерхову споруду з круглими вежами та витягнутими по вертикалі вікнами. За умовності зображення в тих архітектурних деталях можна розпізнати історичні споруди Влахерни. Припускають, що іконографічним прототипом таких зображень була аналогічна тронна композиція в соборі Святої Софії в Константинополі. Відгомін влахернської іконографії, очевидно, простежується в образі Богоматері Печерської. Уявити, який вигляд могла мати ця ікона, можна за одним з її списків – іконою Богоматері Свенської з Антонієм та Феодосієм, яка, відповідно до означених на іконі німбів та дат канонізації печерських святих, атрибується другою чвертю XII ст. [35].

Орнаментальні композиції. Професійне становлення хризографа, вочевидь, відбувалося в зоні дотичності двох традицій: візантійської та латинської (романської). Він однаково вправно випишує квітково-пелюсткові орнаменти у візантійській традиції емальєрного стилю та наслідує дрібнесенькі мотиви (хрестики, чотирипелюсткові квітки та крини), які ми бачимо в продукції оттонівських скрипторіїв. Не можна не помітити каліграфічної точності в малюнку, упевненості його руки у випишуванні мотивів орнаментів, поєднанні рапортів. Орнаменти у виконанні цього майстра подібні до декорації Ізборника Святослава 1073 року та Кодексу Еґберта. У його роботі більше ретельності: рапорти дрібніші, варіативність їх поєднання значно багатша. У мініатюрі орнаментальне оздоблення настільки органічно поєднане з композицією

ІСТОРИЯ

в середнику, що виникає думка про те, що роботу хризографа перебрав на себе автор мініатюр.

Майстри та стиль мініатюр. О. Попова в мініатюрах Трірського псалтиря виокремила певні стилістичні алогізми. На її думку, типи образів, прийоми живопису та стилістичні ознаки поєднуються в цих композиціях найнепередбачуванішим, під кутом зору будь-якої послідовної системи, чином. Елементи одного стилістичного варіанта впроваджуються в інший, водночас одні й ті самі художні прийоми використано в усіх п'ятьох мініатюрах [31]. Можливо, саме тому, вирішуючи ці питання, дослідники мініатюр Трірського псалтиря висловлювали різні твердження щодо стилю мініатюр, місця їх виготовлення та художньої традиції, до якої їх слід зарахувати [11; 22; 4; 26].

Перший художник намалював постать апостола Петра (арк. 5 зв.). Другий майстер став автором композицій «Різдво» та «Розп'яття», які витримані в руслі спільної традиції та в одному стилі. У них збігаються манера письма й тип образності. Досвід цього ізографа був сформований на найрізноманітніших іконографічних джерелах і стилістичних зразках.

На звороті «Розп'яття» (арк. 10 зв.) представлено композицію «Христос увінчує предсталіх перед Ним». Можна припустити, що виконана вона тим самим майстром, що й мініатюри «Різдво» та «Розп'яття» (арк. 9, 10).

Змістові паралелі в прочитанні маленьких фігурок адорантів на арк. 5 зв. та арк. 10 зв., так само як їх стилістична, іконографічна образна спорідненість, указують на руку одного художника. Очевидно, він прописав лик Петра (білильні акценти на вилицях, прийом окреслення ока червоною лінією, манера написання сивого кучерявого волосся) та виконав фігури Гертруди, Ярополка й жіночу постать за ним, символи євангелістів, позем та небесні сили, застосувавши ті самі прийоми, що й у зображеннях історичних персонажів на арк. 10 зв.

Третій художник, імовірно, ще недостатньо кваліфікований, написав композицію «Богоматір на Престоли з Христом Еммануїлом». Його робота є менш вищука-

ною, ніж в ізографа, який написав постать апостола Петра. Однак очевидно, що він намагався наслідувати манеру попередника. Тому ці зображення не можна поставити в один ряд. Це добре помітно на зниженні майстерності виконання асіста, а також на тому, що художник заплутався в бганках драпірувань і «загубив» руку Богоматері (на мініатюрі її не видно).

Виконавці мініатюр до руських молитов у Трірському псалтирі були високопрофесійними майстрами. Їхній вишкіл був сформований на найрізноманітніших іконографічних джерелах і стилістичних зразках. У мініатюрах «Різдво» та «Розп'яття» наявні іконографічні й стилістичні запозичення від мистецтва провінційних грецьких осередків, де вкорінилася константинопольська традиція (Хосіос Лукас у Фокиді (початок XI ст.), Неа-Моні на о. Хіос (середина XI ст.) та Дафні, що поблизу Афін (друга половина XI ст.)). Проте на тих теренах провінційних осередків вона зазнала модифікацій: знайшли відображення запозичення з народного мистецтва, що виявилися в прагненні до надмірної деталізації сюжету, акцентуванні апокрифічних контекстів оповіді, етнографічній спрямованості антуражу, зацікавленості побутом лицарів. Названі центри були залюднені норманами, які, починаючи з 1080-х років, торували шляхи до Єрусалима.

У зображенні апостола Петра (його постаті, драпірувань одягу та вишукано прописаних стоп) наявні стилістичні й іконографічні ознаки, які дозволяють простежити традицію константинопольської школи, але в переломленні її мистецтвом провінційних осередків (мозаїки другої половини XI ст. церкви Успіння Богоматері в Дафні; мозаїки кінця XI – початку XII ст. митрополичого собору в Серра; мозаїки Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (1108–1014)). Лик Петра був приведений прописами до традиції, спорідненої з тією, у якій представлено «Різдво», «Розп'яття» та історичних персонажів.

Зображення «Богоматір на Престоли з Христом Еммануїлом» на арк. 41 Трірського псалтиря певною мірою повторюється в композиційній схемі ікони

«Богоматір Свенська», однак не є ідентичним. Відмінності помітні в жесті Христа, який на Свенській іконі благословляє обома руками, тоді як на арк. 41 Трірського псалтиря він благословляє лише правою рукою, у лівій тримає сувій. На Свенській іконі Богоматір ледь торкається Христа обома руками, а в Трірському псалтирі показана тільки одна її рука, якою вона притримує його за груди. В. Пуцко, зважаючи на всі особливості поз Богоматері та Христа, висловив припущення, що обидва твори (Свенська ікона та мініатюра з Трірського псалтиря) наслідують апсидальну мозаїку (датується 867 р.) у храмі Святої Софії в Константинополі [35]. Можливо, малюючи Богородицю (арк. 41 Трірського псалтиря), художник наслідував на престольний образ Великої церкви Києво-Печерської лаври.

Водночас білильні висвітлення викликають асоціації з фресками 1080-х років у церкві Богородиці Елеуси (Милостивої) у Велюсі (поблизу Смирниці, Македонія), фресками XI ст. св. Леонтія у Водочі. Певні нотації балканського впливу можна помітити в позі Христа, який не сидить на колінах у Богоматері, а наче зводиться від її лона. Така іконографія, безсумнівно, пов'язана з рідкісним викладом Боговітлення в композиції знамення у фресках церкви Софії в Охридї (1056), де Богоматір тримає перед собою Христа Еммануїла, фігурка якого оточена мандорлою, що символізує водночас Материнське лоно та Небо.

Відгомін ідей раннього ісихазму (у композиції «Різдво») та наслідування іконографії Богоматері Влахернської («Богоматір на Престолі») указують на те, що художники мініатюр, найімовірніше, були пов'язані з грецькою традицією (у двох її варіантах – столичному та монастирському), яка на той час на ґрунті Давньої Русі панувала в Печерському монастирі. Тому небезпідставним буде припущення про те, що Молитовник Гертруди оздобили в Печерському монастирі, який став потужним духовним центром, осередком чернецтва, де сходилися шляхи прочан, артілей майстрів, пілігримів.

Прямі паралелі до іконографії та стилістики в сцені «Різдва» прочитуються в ана-

логічній композиції Євангелія Никифора II Фоки XI ст. (Афон. Велика лавра. Ризниця. Б. н., арк. 114 зв.). Можна припустити інтенсивний взаємообмін ідеями та тісню співпрацю між майстернями Києва, а можливо, і перехід майстрів від одного скрипторію до іншого. Слід зазначити, що кожна з мініатюр, представлених у Молитовнику Гертруди, на свій лад прив'язана до традицій книжного ілюстрування київських скрипторіїв. Слов'янські підписи в мініатюрах та іконографія орнаментальних рам і архітектурний фронтиспіс у мініатюрі «Різдво», образна й стилістична спорідненість з Остромировим євангелієм, Ізборником Святослава 1073 року та стінописом Михайлівського Золотоверхого собору в Києві (1108) – видатні твори давньоруського мистецтва, що належать до культурного спадку родини Ізяславичів.

«Стратиграфія» шарів живопису. Поодинокі постаті апостола Петра тривалий час відкривала молитовник. Л. Пані зауважила, що затертий нижній зовнішній кут цього аркуша й жирові забруднення від пальців є ознаками того, що він довго був заголовним, а також, можливо, молитовник певний час побутував окремим зошитом [53, р. 48]. Мініатюра, що представляє апостола Петра, створена перед тим, коли на ній була написана молитва, у якій Гертруда молить ще за живого сина. Структура фарбових шарів у цій мініатюрі засвідчує, що композиція створювалася у два етапи. Так, текст «оббігає» фігуру апостола, а отже, був нанесений уже після виконання мініатюри. Інші персонажі були зображені після написання тексту: «підчистки» по ліву руку апостола зроблено, щоб звільнити місце для фігурок. Рамка навколо зображення також прокладена вже поверх тексту, який місцями просвічується з-під шарів фарби. Насамкінець у полі рамки було залито золоте тло й зеленою фарбою прописано позем.

Далі в нині існуючому блоці книги представлено дві мініатюри – «Різдво» та «Розп'яття» (арк. 9–10), які належать до зошита, складеного з арк. 7/10 (на арк. 10 – «Розп'яття», на арк. 10 зв. – «Христос увінчує предсталих перед Ним») та 8/9 (на

ІСТОРИЯ

арк. 9 зв. – «Різдво»). Молитви на цих сторінках звернені до Ісуса Христа, св. Єлени з проханням про милосердне заступництво, допомогу в скрутному становищі, про те, щоб Ісус Христос не допустив, аби Ярополк / Петро потрапив у руки своїх недругів. Однак прямого зв'язку між цими мініатюрами та текстами молитов не виявлено [36, с. 101].

Мініатюру на арк. 10 зв. було виконано пізніше двох попередніх. Сам факт використання «волосистої» сторони пергаменту вказує на те, що то був вимушений крок, не передбачений на час створення двох попередніх мініатюр (на арк. 9 зв. та арк. 10). Якби мініатюра «Христос увінчує предсталих перед Ним» була запланована одночасно з «Різдвом» та «Розп'яттям», то використали б наступний аркуш. Водночас третя мініатюра (арк. 10 зв.) за низкою ознак художньо-стилістичного порядку споріднена з «Різдвом» і «Розп'яттям». Потракування й манера написання історичних персонажів у цій мініатюрі також ідентична аналогічним зображенням поряд з апостолом Петром. Виникає враження, що «Різдво», «Розп'яття» і третя мініатюра написані з певним проміжком часу, можливо, одним художником, який, імовірно, був виконавцем дописів на мініатюрі з апостолом Петром (лик, фігурки історичних персонажів, позем).

Мініатюра «Богоматір на Престолі...» за стилістикою та рівнем майстерності відрізняється від інших мініатюр. Художник, який її писав, працював у наслідувальній манері, з одного боку, намагаючись повторити лад зображення апостола Петра, а з другого, – вочевидь, мав уявлення про стилістику балканських майстрів, можливо, й відповідні зразки. Це зображення було вставлене в книжковий блок перед написанням останніх молитов, бо текст перебігає з попереднього аркуша на нижнє поле мініатюри (арк. 40–41). Для внесення записів на вільних зворотах мініатюр і в проміжках між текстами книжковий блок так само мав би розшиватися та перекладатися. Того потребувало також внесення мініатюр, бо малювати фарбами можна тільки поверх розкладених на площині розшитих аркушах.

Ідейний зміст зображального ряду. Н. Кондаков започаткував пояснення змісту двох представлених сцен в історичному контексті подорожі Ярополка до Папи Римського й «передачі йому управління королівством як частиною володінь св. Петра» [22, с. 83]. На підставі аналізу іконографії костюмів історичних персонажів на мініатюрах на арк. 5 зв. та арк. 10 зв. він спробував визначити їх змістові акценти, наголосивши, що це, найімовірніше, лише здогад. На думку дослідника, на першій мініатюрі Ярополка представлено в костюмі деспота, а не Великого Князя. Жіноча фігурка за ним – в ошатному вбранні «нецеремоніального характеру». Її волосся щільно підібране під чеpecь із шовкової тканини, поверх нього голову увінчує корона із золотої тканини (парчі) баштоподібної форми, прикрашена коштовним камінням, яку можна порівняти з «вінцем теремчатим» або «кокошником». Фасон цієї корони нагадував старовинне дівоче весільне наголів'я. Тому логічно припустити, що за Ярополком зображено його наречену Кунегунду. Гертруда вбрана у великокняжий одяг [22, с. 17, 108].

Н. Кондаков також звернув увагу на те, що на другій мініатюрі (арк. 10 зв.) Ярополка представлено в порфирі Великого Князя, а жіночу постать – із покритою головою, як заміжню жінку. Відповідно до визначення ще однієї жіночої постаті, зображеної над першою (Ірина – небесна покровителька Кунегунди), було встановлено, що в парі з Ярополком зображено його дружину. Наголів'я, якими Христос вінчає пару, дослідник ідентифікував як обручеподібні стемми та зазначив, що стемма як єдина умовна форма вінця на царство, королівство й князювання в руках Спасителя в сцені коронування Ярополка та його дружини означає «вінчання Ярополка на велике княжіння, яке могло бути прирівняне до царства» [22, с. 84]. Правомірність свого припущення автор довів ще однією деталлю: порівнюючи дві мініатюри, він зауважив, що на першій Ярополка зображено без мантиї, а на другій – у ній. Мантия в цьому випадку має «теоретично» означати вінчання на велике княжіння [22, с. 95]. Отже,

була започаткована традиція розглядати представлені на арк. 5 зв. та арк. 10 зв. сцени благословення Ярополка (Кунегунди та Гертруди) апостолом Петром і коронування його (разом із княгинєю) Христом як відображення католицьких обрядів миропомазання й вінчання на царство. Однак відзначимо, що таку послідовність церковного чину для легітимізації імператорської влади було впроваджено лише після 1204 року [30]. На момент представлення Ярополка Григорію VII чин коронації відбувався за одним актом. Тому розглядати ці дві композиції як репрезентацію обряду миропомазання й коронації немає підстав.

О. Толочко зазначає, що термін «вінчання» трапляється в руських літописах, але ним позначалося тільки Таїнство шлюбу. Дослідник вважає, що саме такого роду вінчання, а не коронація, зображене на мініатюрі в Молитовнику Гертруди [41, с. 147].

Зазначимо, що О. Толочко розглядає лише мініатюру на арк. 10 зв., але в рамках запропонованої ним концепції можна поєднати в один логічний ряд зміст обох мініатюр із зображеннями Ярополка (арк. 5 зв. та арк. 10 зв.), бо Таїнство шлюбу у Священній Римській імперії та Візантії, а згодом і в Давній Русі передбачало чинопослідовність церковних обрядів заручин та вінчання, які відділялися великим проміжком часу (до кількох років). Чин заручин (*sponsalia*) був однією з форм церковного благословення єпископом позашлюбних взаємин і введення таких стосунків у юридичне та морально-етичне поле [15; 16]. Можливо, у поїздки до Риму Ярополка супроводжувала Кунегунда, весілля з якою, на думку А. Назаренко, могло відбутися після їхнього повернення від Папи Римського [28]. Тому присутність у мініатюрі на арк. 5 зв. жіночої фігури у весільному наголів'ї за постаттю Ярополка певною мірою може бути пояснена в контексті версії про отримання парою благословення на шлюб. Логічним продовженням цієї події мало стати вінчання, представлене на арк. 10 зв.

Н. Козак запропонував розглядати мініатюру до Молитовника Гертруди в символічно-образному та есхатологічному контекстах. У мініатюрі на арк. 5 зв. дослідник

акцентував увагу на тому, що образи чотирьох персонажів закомпоновано у дві групи: 1) св. Петро та Гертруда, яка в глибокій проскінезі торкається лівої стопи апостола; 2) Ярополк та не ідентифікована підписом на мініатюрі жіноча постать (яку традиційно розглядають як Кунегунду) торкається плечей князя. Дослідник вважає, що ці групи за змістом не залежать одна від одної, і перша є основною. Відповідно наведено ретельно підбрану низку творів візантійської традиції з подібною іконографією, де представлено фігури в такому поклоні [21, с. 85]. Змістові акценти першої групи визначаються як прохання, покаяння та молитва. Покликаючись на молитву на арк. 6, що містить звернення до Бога про спокуту гріхів, та молитву на арк. 18, де Гертруда перераховує свої гріхи й називає себе «adultera» (чужеложна), Н. Козак порушує питання про те, чи не був цей гріх натяком на реальні обставини життя Гертруди, і спростовує його, бо, «якщо не брати до уваги сумнівної гіпотези про розлучення Гертруди з Ізяславом, на користь такої гіпотези немає аргументів» [21, с. 91]. Автор пропонує трактувати позу Гертруди як символ смирення, унаочнення прохання не тільки за себе, а також за Ярополка-Петра. Дослідник, аналізуючи другу групу (зображення Ярополка та не ідентифікованої підписом жіночої постаті), указуючи на наведені зразки імператорської іконографії, доводить спорідненість зображення жіночої фігури з персоніфікаціями «візантійського типу», пропонує розглядати останню як утілення однієї з чеснот Праведності або Справедливості [21, с. 95]. Інтерпретуючи зміст мініатюри на арк. 10 зв., Н. Козак розглядає її як іконографічний доказ коронації Ярополка в Римі. Однак дослідник зазначає, що мініатюра не зображає реальної церемонії, адже корону на голову Ярополка покладає Христос, а не Папа Римський. Композиція є лише візуалізацією символічного значення події, а саме: Ярополк-король і його влада має божественне походження. Отже, сцена коронації Ярополка, інтегрована в завершальний епізод цієї історії, може символізувати не «земну» й «теперішню», а «майбутню» й «небесну» подію, яка ста-

ІСТОРИЯ

неться, коли Христос прийде вдруге. Таке тлумачення композиції виводить її розуміння на есхатологічний рівень [21, с. 101]. Символічно-образне потрактування мініатюри поглиблюється в деталях (символи євангелістів, небесні сили). Акцентування художником цих образів дозволяє розглядати зміст композиції в символічному ключі. Саме такий, сповнений утаємничених змістів, образний ряд твору ми бачимо в оттонівських манускриптах XI ст.

Вищеназвані версії обмежені тим, що із чотирьох мініатюр, представлених безпосередньо між текстами Гертрудиних молитов, потрактування отримують тільки дві, тоді як сцени «Різдво» та «Розп'яття» виведені за рамки ідейної програми оздоблення, а п'ята мініатюра (зображення «Богоматір на Престолі із Спасом Еммануїлом») нарочито віддалена від попередніх мініатюр та представлена на вільному аркуші латинського манускрипту (Кодекс Еґберта, X ст.), вшитого до конволюта Трійського псалтиря за Молитовником Гертруди.

В ілюстраціях до молитов Гертруди два аркуші з мініатюрами присвячені двом найважливішим епізодам у житті Ярополка-Петра. Три інші розкривають тему Боговтілення та життєвого подвигу Спасителя. Таке порівняння є декларативним. Зміст цього зображального ряду й ідеологічні акценти програми можна розпізнати в контексті формування агіографічної традиції в Русі середини – другої половини XI ст. Очевидно, при замовленні мініатюр із зображенням Ярополка була поставлена мета звеличити цього передчасно загиблого князя. Під час однієї з подорожей, коли він лежав на возі, зрадник Нарадець, підкуплений ворогами, пронизав його шаблею. Убивця побіг у Перемишль до Рюрика Ростиславича, тому підозра в підкупі вбивці впала на Ростиславичів. Загиблого князя привезли до Києва й поховали в церкві, яку він перед тим почав споруджувати на честь свого святого патрона апостола Петра.

Літописець, коментуючи загибель Ярополка, записав, що незадовго до своєї трагічної загибелі Ярополк молився: «Гґси Бґе мон Іс сґ Хґе прими млґвґу мою ї дан же ми смґть такґ такоже вдалґ еси братґу мое-

му Борисґу и Гґлґбови» [33, стлб. 198]. У цьому запису простежується певна схожість із рядками з літопису, де подано оповідь про загибель Бориса і Гліба [33, стлб. 124, 155]. Тексти літописних повідомлень указують на певні паралелі в сприйнятті особистостей Ярополка та Бориса і Гліба, які нині розглядаються як закладання агіографічної легенди про них. Саме Борис і Гліб стали першими канонізованими церквою руськими святыми мучениками. Пов'язані між собою також питання про внесення до літопису повідомлень про смерть братів та загибель Ярополка. Існує гіпотеза, за якою рядки про загибель Ярополка в літописний текст були записані з волі ігумена Печерського монастиря Іоанна в середині 90-х років XI ст. при складанні «Початкового зводу», який передував «Повісті временних літ» [47]. Нині О. Толочко вважає гіпотезу О. Шахматова про «Початковий звід» вразливою для критики [42]. Тому це питання потребує нових комплексних досліджень. Дозволимо собі припустити, що згадка про обставини смерті Ярополка була вписана Нестором Літописцем у «Повість временних літ» під впливом нового поживлення агіографічної традиції в Русі близько 1113 року.

В Русі-Україні традиція церковного пошанування руських святих братів-страстотерпців була започаткована близько 1015–1020 років. Формування культу Бориса та Гліба пройшла кілька стадій [1; 6; 7; 25; 32]. Спочатку було укладено низку текстових версій Житія, у яких підкреслено проблему «свободи» й «необхідності» (із християнських позицій). Борис та Гліб можуть чинити опір мукам, але свідомо цього не роблять і віддають себе в руки мучителям. Їхня смерть не була смертю за віру: князі, убиті Святополком Окаянним, стали жертвою феодальних княжих усобиць. Руська церква з перших етапів заснування агіографічної традиції впроваджувала чин святості, не відомий іншому християнському світу, – страстотерпимість. Подвиг страстотерпця полягав у прагненні наслідувати Хресну Жертову Спасителя [14; 17]. У ті часи церковна традиція не вбачала відмінностей між смертю за Христа (мучеництвом) і жертвним закланням (страстотерпимістю). Саме таким

страстотерпцем постає в згаданих текстах передсмертної молитви Ярополк. Подібного висновку, незалежно від наших досліджень, дійшов угорський дослідник Ш. Сілі [36; 37].

На зламі XI ст. ще не існувало чітких настанов щодо титулування чинів святості: художник на першій мініатюрі називає Ярополка «**Ō ΔΙΚΕΟΣ** [Ō dikaios] **ЯРОПЪЛК**» («Праведний Ярополк»), що відповідає чину праведності. Цей напис є достовірним доказом розбудови традиції релігійного вшанування князя. Напис дослідив і опублікував Н. Кондаков [22, с. 14, 15].

Мініатюри до Молитовника Гертруди є віддзеркаленням процесу складання на рубежі XI–XII ст. іконографії праведного Ярополка.

Можна припустити, що художник, який працював над образом князя, взурувався на портрети братів-страстотерпців та намагався використати їх як зразки для створення іконографії Ярополка. Портретів князя Ярополка, крім представлених у конволюті Трірського псалтиря, не збереглося, як і писемних згадок про подібні зображення. Князь був канонізований у XVII ст., а його іконічні образи розроблені лише у XX ст. При їх створенні іконописці взурувалися на мініатюри з Трірського псалтиря. Усвідомлюючи умовність таких висновків (за недостатністю порівняльного матеріалу), можна порушувати питання про генезу іконографії князя від борисоглібської традиції. На наш погляд, борисоглібські паралелі в мініатюрах до Молитовника Гертруди простежуються в тому, що на арк. 5 зв. Ярополк показаний у позі молільника, безбородим, з молитовно піднятими руками, у легкому розвороті до центральної фігури, без зброї. Можна також припустити, що на арк. 10 зв. у сцені, яку традиційно розглядають як коронування (арк. 10 зв.), Христос покладає на голови князя та княгині не імператорські стемми-інсигнії, а мученицькі вінці. Такі деталі, як небесні сили під ногами княжого подружжя та мученицькі вінці, указують на те, що не тільки Ярополк, але й Кунегунда на той час були небіжчиками. Княгиня померла 1117 року. Тому витлумачення композиції в руслі уявлень про потойбічний світ та посмертне воздаяння відсувають час створення ілюстративного ряду на останні роки

другого десятиліття XII ст. Водночас неможливо уявити, щоб суспільством та Церквою було схвалено вшанування княгині, яка після смерті князя двічі виходила заміж, виїхала з Русі [37], що підкреслює дуже інтимний родинний характер цих зображень.

Створення портретів Ярополка, встановлення послідовності їх уведення в ілюстративний ряд могло бути здійснено у скрипторії, де подібна практика тоді побутувала. Наприклад, у київському княжому скрипторії, де з болгарського оригіналу переписали Ізборник Святослава 1073 року та на початку рукопису розмістили груповий парадний портрет родини князя, створено «Слова Іполіта Папи Римського про антихриста» (ДІМ, Чудовське зібрання, № 3) та Учительне Євангеліє Константина Преславського (ДІМ, Синодальне зібрання, № 262), на фронтисписах яких представлено зображення князя Бориса. О. Уханова, заперечивши попередні атрибуції цих творів (XIII–XIV ст.), за палеографічними та лінгвістичними характеристиками зарахувала їх до кінця XI – початку XII ст., довела їх київське походження та пов'язала з продукцією київського великокняжого скрипторію, а виконання замовлення – із формуванням бібліотеки Володимира Мономаха [44]. Вочевидь, не слід ігнорувати ту можливість, що мініатюри могли замовити й у Києво-Печерській лаврі, де саме сформувався осередок літописання, а агіографічна традиція вшанування Бориса та Гліба набула сили (початок XII ст.). У Русі-Україні поширення агіографії руських святих стало виразною ідеєю закладання основ національної церкви на початку XII ст. У цей час відбувалося становлення національного мислення не тільки на світоглядній ниві, але й у різних сферах культури, зокрема в образотворчому мистецтві та архітектурі.

Літопис повідомляє: «...того же лѣта вложи Бѣ въ срѣце аньхимандритѹ иг҃уменѹ Печерьскомѹ. нача понѹжати Февктистъ Стѹполка кнѣз. вопсати Федосья. в синаникъ. Бѹ тако изволю. Стѹполкъ же радъ быѥ вомѣщася створити се. и се вѣды житъе его. и нача Стѹполкъ оузвѣщати

ІСТОРИЯ

життє Федосьєво. и велѣ и вписати в сѣнаникъ. еже створи митрополитѣ вписа єго в сѣнаникъ. повелѣ же митрополитѣ по всѣмъ епискупьямъ вписати Федосья в сѣнаникъ. вси же епѣпи с радостью вписаша. и поминають єго во всѣхъ сворѣхъ» [33, стлб. 259]. То були часи правління Святополка Ізяславича († 1113), а рік 1008 став останнім у житті Гертруди. Ці тенденції не могли пройти повз зранену душу та питливий розум Гертруди, яка до останніх днів записувала свої молитви. Тому логічно припустити, що саме тоді, з волі самої княгині (можливо, ще за її життя), було замовлено ілюстративний ряд до списаних нею зошитів з молитвами.

Відзначимо, що Святополк Ізяславич, перебуваючи на київському престолі два десятиліття (1093–1113), ревно оберігав моці святих страстотерпців та не дозволяв виносити їх із храму, побудованого його батьком. Церемонія освячення нового п'ятиверхого собору та третє перенесення мощей відбулася після смерті Святополка 2/12 травня 1115 року та легітимізувала роздільний культ братів: Борис став покровителем Мономаховичів, а Гліб – Святославичів. У тому була велика несправедливість, бо нащадків Ізяслава Ярославича позбавили небесного заступництва, попри визначну роль Ізяслава в канонізації та встановленні дня пам'яті Бориса та Гліба (дата 2/12 травня була обрана на згадку про заступництво Боже в поверненні Ізяслава на отній стіл у травні 1069 р.). Посутньо небесних покровителів пов'язали з родами Всеволодовичів та Святославичів. Такий розвиток подій був декларативний і вразливий для живих на той час нащадків Ізяслава й Гертруди. Тому канонізація Ярополка як заступника для родини Ізяславичів була актуальною.

За увічненням спільної пам'яті княжого подружжя Ярополка та Кунегунди могла стояти їхня донька Анастасія, онука Гертруди, яка впродовж життя опікувалася пам'яттю про батька. Не можна виключати можливість того, що Анастасія мала намір згадати й свою матір, яка померла, імовірно, 20 березня 1117 року. Дата смерті Кунегунди (якщо справді на мініатюрі пред-

ставлено її портрет) указує на пізніший період у датуванні мініатюр.

Анастасія могла замовити *оновлення ілюстративного ряду та перекладання конволюта Трірського псалтиря*, виконуючи заповіт Гертруди або з власної волі.

Примітки

¹ Тут і далі цитування Святого Письма за виданням: Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську дослівно наново перекладена / пер. І. Огієнка. – Київ : Українське біблійне товариство, 2002. – 1159 с.

² Постаць жінки іноді розглядають як персоніфікацію Церкви (*Sancta Ecclesia*). Однак ряд деталей заперечує таке припущення. Слід відзначити, що *Ecclesia* у вигляді жінки із чашею в правій руці та палаючим жезлом у лівій біля Розп'яття зображена на мініатюрі Сакраментарія Дрого, 844–855, Мец (Cod: latin 9428, арк. 43 зв. Національна бібліотека Франції, Париж, Франція). Поряд в образі сивого старця зображено Синагогу. Починаючи з X ст., персоніфікації Церкви й Синагоги втілені в парних жіночих образах (Диптих Нікасія, близько 900 р., кістка, різьблення. Скарбниця Собору Нотр-Дам-де-Турне). В іконографії доби середньовіччя Церква й Синагога мали свої атрибути: для першої – це корона, яка надійно тримається на голові, скіпетр (із хрестом у завершенні) та чаша; для другої – пов'язка на очах і корона, що наче спадає з голови. Зазвичай вони зображувалися в парі як прямиостоячі фігури. Збереглася також інформація про рідкісний іконографічний виклад сюжету, де біля основи Хреста Церква возсідає верхи на фантастичній істоті – тетраморфі, а Синагога – на віслюці (Енциклопедія *Hortus deliciarum* [Сад втіх Герради Ландсберзької], 1175–1180 рр. Монастир св. Одилії, біля Страсбурга. Рукопис втрачено в 1870 р., і згадана мініатюра нині відома за калькою К.-М. Енгельгардта, 1815–1818 рр., Бібліотека Ельзаса, Франція). Зображення жінки на мініатюрі з Трірського псалтиря, на наш погляд, не відповідає цій традиції.

В історії мистецтва з ранньохристиянських часів у клячких позах зображували як донаторів, так і померлих у Раю. Ці зображення відрізняються характером образності: прижиттєвий портрет донатора перед святим передає ідею підкорення й шанування, натомість померлі виступали заступниками родичів перед святими. Ця різниця, на думку Х. Бельтінга, читається в іконографії. Так, донаторів зображували не перед святими, а перед їхніми образами-іконами з атрибутами культу (наприклад, зі свічками), тоді як померлих представляли в потойбічному світі, безпосередньо перед святими, які за масштабом були значно більшими за них [8, с. 100, 101]. На мініатюрі «Розп'яття» із Трірського псалтиря жінка з потиром показана безпосередньою учасницею події: представлена серед святих, які значно

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРІРСЬКИЙ ПСАЛТИР...

більші за неї за масштабом (прикметна ознака поминальних зображень).

Портрети донаторів у клячних позах біля основи хреста активно проникають у мистецтво на зламі XII–XIII ст. Поштовхом стало поширення вчення Франциска Ассізьського (близько 1182–1226 рр.), що сприяло формуванню нової філософії католицької святості, за якою обітницю бідності, каяття, служіння людям та Церкві розглядали як найважливішу чесноту моральної катехизи, вона була свого роду відкупом, що давав право на безперешкодне входження в Рай після смерті. Подібний тип образу притаманний рельєфній житійній іконі Великомученика Георгія XIII ст. з Касторії (Візантійський музей, Афіни), яка представлена в Третьяковській картинній галереї на виставці «Шедеври Візантії» (8.02.2017 – 9.04.2017). Цей твір – приклад впливу римо-візантійської традиції на мистецтво грецьких осередків. З епохи Відродження «іконографічна» грань у розпізнаванні образів донаторів та померлих нівелюється (творчість А. Дюрера † 1528, А. Альддорфера † 1538).

Голову зображеної увінчує висока корона, прикрашена перлами. Подібні вінці бачимо в мозаїчних вотивних композиціях у св. Софії Константинопольській (Христос, імператор Константин IX та імператриця Зоя, середина XI ст.; Богоматір, Іоанн II Комнин та імператриця Ірина, XII ст.); на портретах коронованих осіб у мозаїках Сицилії (зображення Роджера II в церкві Марторана, перша половина XII ст., та Вільгельма II Доброго в Монреалі, середина XII ст.); таку корону покладає Христос на голову Цариці Небесній – Діви Марії, яка возсідає поряд з ним на троні в мандорлі слави (мозаїка на склепінні віми римської базиліки Санта-Марія-Маджоре, 1270–1300 рр.). Подібна висока форма наголів'я зафіксована у творах італо-візантійського кола XII–XIII ст. Отже, такий високий вінець можна розглядати як символ королівського (імператорського) достоїнства або як символ Небесної Слави. Відзначимо, що серед мініатюр Трірського псалтиря такі головні убори зображено на головах жіночих образів на арк. 5 зв. та арк. 10 зв. У першому випадку ним увінчана постать, яка стоїть за Ярополком, вважають, що це – Кунігунда, дружина князя, світська особа; у другому – свята Ірина, покровителька цієї княгині. Жінку в клячній позі, як здається, слід інтерпретувати як посмертний поминальний образ.

Джерела та література

1. *Абрамович Д. И.* Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им / приготовил к печати Д. И. Абрамович. – Петроград : Изд. отделение русского языка и словесности Императорской академии наук, 1916. – XXIII. – 204, [6] с. – (Памятники древнерусской литературы. – Вып. 2).

2. *Абрамович Д. И.* Києво-Печерський патерик / Д. Абрамович. – [Репр. відтв. вид.: Проф. Абрамович Д. Києво-Печерський Патерик. – Київ : Друк. Всеукраїнської академії наук, 1931]. – Київ : Час, 1991. – С. 8–9.

3. *Аверинцев С. С.* Философия VIII–XII вв. / С. Аверинцев // Культура Византии: вторая половина VII – XII в. – Москва : Наука, 1989. – С. 49–56.

4. *Айналов Д. В.* К истории древне-русской литературы. I. Эпизод из сношений Киева с Западной Европой. II. Иллюстрации Георгия Амартола. III. Замечания к тексту Слова о полку Игореве / Д. В. Айналов // Труды Отдела древнерусской литературы / Академия наук СССР; Институт литературы / ред. А. С. Орлов. – Москва ; Ленинград : Изд-во Академии наук СССР, 1936. – Т. 3. – С. 5–25.

5. *Алешковский М. Х.* Русские глеборисовские энколпионы 1072–1150 годов / М. Алешковский // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. – Москва : Искусство, 1972. – С. 104–125.

6. *Бугославский С. А.* К вопросу о характере и объеме литературной деятельности преподобного Нестора / Сергей Бугославский – Петроград : Библиотека Академии наук, 1915. – [1], 95 с.

7. *Бугославский С. А.* Україно-руські пам'ятки XI–XVIII вв. про князів Бориса і Гліба. (Розвідка й тексти) / Сергій Бугославський. – У Києві: Друкарня Всеукраїнської академії наук, 1928. – XXXIII, 206, II с.

8. *Бельтинг Х.* История образа до эпохи искусства / Ханс Бельтинг. – Москва : Прогресс-Традиция, 2002. – 540 с.

9. *Бычков В. В.* Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве / В. В. Бычков // Вопросы истории и теории эстетики : сб. ст. – Москва : Издательство Московского университета, 1975. – С. 129–145.

10. *Ганзенко Л. Г.* Трірський псалтир: Контекстуальні та мистецтвознавчі аспекти дослідження / Лариса Ганзенко // Студії мистецтвознавчі / голов. ред. Г. Скрипник ; НАН України. – 2016. – Чис. 4 (56). – С. 7–23.

11. *Грушевський М. С.* Київські мініатюри при Трірській Псалтирі / Михайло Грушевський // Записки Наукового товариства імені Шевченка / під ред. Михайла Грушевського. – Львів : Друкарня Наук. тов. ім. Шевченка, 1902. – Кн. 5. – Т. 49 : Наукова хроніка. – С. 1–11.

12. *Демус О.* Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии / Отто Демус. – Москва : Индрик, 2001. – 160 с.

13. *Деревенский Б. Г.* Иисус Христос в документах истории / статья и коммент. Б. Г. Деревенского. – Санкт-Петербург : Алтея, 2001. – 430 с.

14. *Дьяченко Г. М.* Полный церковно-славянский словарь (со внесением в него важнейших древнерусских слов и выражений) / сост. священник, магистр Григорий Дьяченко. – Москва : Тип. Вильде, 1900. – XL, 1120 с.

15. *Желтов М. С.* Брак и Евхаристия: история православного чина венчания / М. С. Желтов // Журнал Московской Патриархии. – 2004. – № 11. – С. 44–53.

16. *Желтов М. С.* Вступление в брак: библейское осмысление и церковное чинопоследование / М. С. Желтов // Таинства Церкви: Материалы

ІСТОРИЯ

- подготовительных семинаров Международной богословской конференции Русской Православной Церкви «Православное учение о церковных Таинствах». Синодальная Богословская комиссия Русской Православной Церкви. – Москва : Тип. РПЦ, 2007. – С. 198–206.
17. Живов В. М. Святость / В. М. Живов // Краткий словарь агиографических терминов. – Москва : Генезис, 1994. – С. 105–106.
18. Заборов М. А. История Крестовых походов в трудах западногерманских историков / М. А. Заборов // Византийский временник. – 1961. – Т. 18 (43). – С. 291–311.
19. Каргер М. К. К истории киевского зодчества XI в. Храм мавзолеев Бориса и Глеба в Вышгороде / М. К. Каргер // Советская археология. – 1952. – № 16. – С. 77–99.
20. Кожушний О. В. Акафіст до Пресвятої Богородиці і херетизми як характерна риса цього гімнографічного жанру / Кожушний Олег Володимирович // Studia linguistica : зб. наук. праць / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – 2008. – Вип. 1. – С. 40–47.
21. Козак Н. Б. Образ і влада. Княжі портрети у мистецтві Київської Русі XI ст. / Назар Козак. – Львів : Ліга-Прес, 2007. – 156 с. : іл.
22. Кондаков Н. П. Изображения русской княжеской семьи. В миниатюрах XI века / Н. П. Кондаков. – Санкт-Петербург : Императорская академия наук, 1906. – 127 с. ; [6] ил.
23. Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. – Т. 1 : 240 рисунков в тексте и 7 цветных таблиц / Н. П. Кондаков. – Санкт-Петербург : Изд. Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук, 1914. – 387 с.
24. Лазарев В. Н. Живопись и скульптура Киевской Руси / В. Н. Лазарев // История русского искусства : в 13 т. – Т. 1 : Древнейшее искусство Восточной Европы. Искусство древних славян. Искусство Киевской Руси. Искусство западнорусских княжеств. Искусство Владимиро-Суздальской Руси / под общ. ред. И. Э. Грабаря. – Москва : Изд-во АН СССР, 1953. – С. 231.
25. Лесючевский В. И. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства / В. И. Лесючевский // Советская археология. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1946. – Т. VIII. – С. 225–247.
26. Логвин Г. Н. Миниатюры давнього кодексу / Г. Н. Логвин // Мистецтво. – 1966. – № 6. – С. 29–30.
27. Лосский Н. О. История русской философии / Н. О. Лосский. – Москва : Советский писатель, 1991. – 480 с.
28. Назаренко А. В. Русь и Германия в 70-е годы X века / А. В. Назаренко // Russia Mediaevalis. – 1987. – Вып. 6 (1). – С. 38–89.
29. Німчук В. В. Про походження Супрасльського рукопису / В. В. Німчук // Мовознавство: науково-теоретичний журнал Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні та Інституту української мови НАН України : у 2 ч. – 1994. – № 6 (листопад / грудень). – С. 3–11 ; 1995. – № 1 (січень / лютий). – С. 35–44.
30. Острогорский Г. А. Эволюция византийского обряда коронования / Г. А. Острогорский // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура : сборник статей в честь В. Н. Лазарева. – Москва : Наука, 1973. – С. 33–42.
31. Полова О. С. Миниатюры Кодекса Гертруды в кругу византийского искусства второй половины XI века / О. С. Попова // Византийский временник. Новая серия. – 2008. – Т. 67 (92). – С. 176–193.
32. Поппэ А. О роли иконографических изображений в изучении литературных произведений о Борисе и Глебе / А. Поппэ // Труды Отдела древнерусской литературы. – Москва ; Ленинград : Наука, 1966. – Т. 22. – С. 24–45.
33. ПСРЛ : в 43 т., 35 кн. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Тип. М. А. Александрова, 1908. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – 938 стлб.
34. ПСРЛ : в 43 т. – 2-е изд. – Ленинград : Издательство Академии наук СССР, 1926–1928. – Т. 1 : Лаврентьевская летопись. – VIII с. – 579 стлб.
35. Пуцко В. Г. Печерский ктиторийский портрет / В. Г. Пуцко // Зограф. – Београд, 1982. – № 13. – С. 42–48.
36. Сили Ш. Кодекс Гертруды. – Ч. I : Новое прочтение иконографической программы / Ш. Сили // Древняя Русь. Вопросы медиевистики : научный журнал / Институт славяноведения РАН. – Москва : Индрик, 2014. – № 3. – С. 90–109.
37. Сили Ш. Кодекс Гертруды. – Ч. II : Уточнение датировки / Ш. Сили // Древняя Русь. Вопросы медиевистики : научный журнал / Институт славяноведения РАН. – Москва : Индрик, 2014. – № 4. – С. 64–74.
38. Смирнова Э. С. Миниатюры XI и начала XII в. в Молитвеннике княгини Гертруды. Программа, датировка, мастера / Э. С. Смирнова // Древнерусское искусство. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. – Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2004. – С. 73–106.
39. Срезневский И. И. Сказание о святых Борисе и Глебе. Сильвестровский список XIV века / по поручению и на иждивении Археологического общества издал И. И. Срезневский. – Санкт-Петербург : Академия наук, 1860. – Стлб. 1–147.
40. Супрасльски или Ретков сборник. Супрасльская рукопись : в 2 т. / увод и комент. на старобългар. текст Йордан Заимов ; подбор и комент. на гр. текст Марио Капалдо / Българ. акад. на науките; Инст. за българ. – София : Изд-во на Българ. акад. на науките, 1982. – Т. 1. – 563 с. ; 1983. – Т. 2. – 601, [1] с.
41. Толочко А. П. Князь в Древней Руси: власть, собственность, идеология / А. П. Толочко. – Киев : Наукова думка, 1992. – 224 с.
42. Толочко О. П. Початковий літописний звід [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.history.org.ua/?termin=Pochatkovyj_litopysnyj.
43. Турилов А. А. Акафист / А. А. Турилов // Православная энциклопедия : в 42 т., 43 кн.; продолжающееся издание. – Москва : Церковно-научный

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРИРСЬКИЙ ПСАЛТИР...

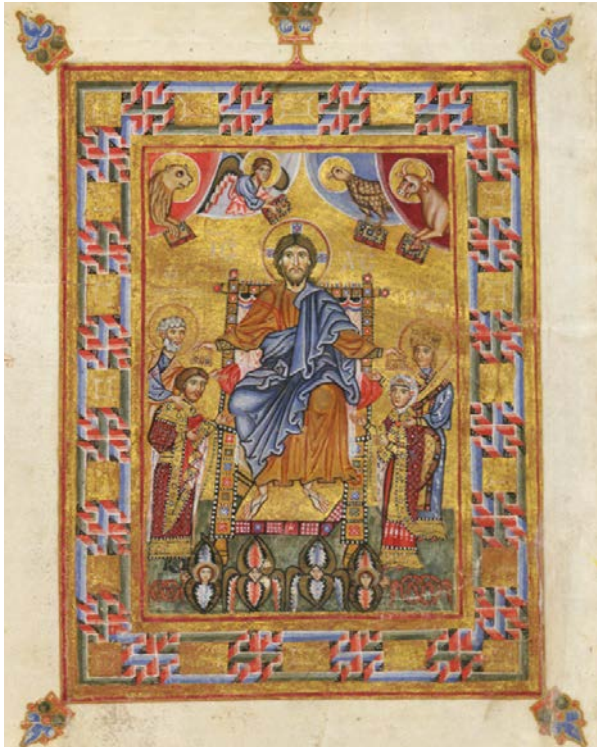


«Апостол Петро благословляє княжу родину»
(арк. 5 зв., 6)



«Гертруда молить апостола Петра»
(фрагмент) (арк. 5 зв.)

ІСТОРИЯ



«Христос увінчує предсталих перед Ним»
(арк. 10 зв.)



Апостол Петро та Ярополк;
св. Ірина та Кунегунда
(фрагменти) (арк. 10 зв.)



«Різдво» та «Розп'яття»
(арк. 9 зв., 10)

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. ТРИРСЬКИЙ ПСАЛТИР...

центр «Православная энциклопедия», 2000. – Т. 1. – С. 371–381.

44. Уханова Е. В. Древнейшие изображения св. Князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха / Е. В. Уханова // Борисоглибський збірник / Collectaniaborisoglebica / ред. К. Цукерман / The Ukrainian National Committee for Byzantine Studies. – Paris : ACHCbyz, 2009. – P. 117–156.

45. Флоренский П. А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета / Флоренский П. А. // Флоренский П. А. Столп и утверждение истины: Опыт православной феодеици в двенадцати письмах свящ. Павла Флоренского. – Москва : Путь, 1914. – [4], 812, [2] с.

46. Флоренский П. А. Небесные знамена (Размышления о символе цветов) / П. А. Флоренский // П. А. Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. – Санкт-Петербург : Мифрил – Русская книга, 1993. – С. 309–316.

47. Шахматов А. А. О начальном Киевском летописном своде / Исследование А. А. Шахматова. – Москва : [Императорское общество истории и древностей российских], 1897. – Ч. I–III. – [2], 58 с. – (Отт. из: Чтения в Обществе истории и древностей российских, 1897. – Кн. 3. – Отд. 3).

48. Щапов Я. Н. Княжеские уставы и церковь в Древней Руси: XI–XIV вв. – Москва : Наука, 1972. – 338 с.

49. Щапов Я. Н. Два монастыря Всеволода Ярославича / Я. Н. Щапов // Государство и церковь

Древней Руси X–XIII вв. – Москва : Наука, 1989. – С. 137–138.

50. Atsalos B. Treasures of Mount Athos / Basile Atsalos / red: Karakatsanis, Athanasios A. – Salonico / Thessaloniki : Published by Ministry of Culture, Museum of Byzantine Culture, Holy Community of Mount Athos, 1997. – 661 p.

51. Koder J. Symeon le Nouveau Theologien. Hymnes / Texte critique avec introduction et notes par J. Koder. – Paris, 1969. – Т. I. – P. 17–104.

52. Millet G. La collection chrstienne et byzantine des Hautes studes / Gabriel Millet. – Paris : E. Leroux, 1903. – 94 p.

53. Pani L. Aspetti codicologici e paleografici del manoscritto / Laura Pani // Psalterium Egberti. Facsimile del ms. CXXXVI del Museo archeologico Nazionale di Cividale del Friuli / a cura di Claudio Barberi ; Ministero per i beni e le attivita'culturali : in 2 vol. – V. 2 : Relazioni 13 della soprintendenza per i beni ambientali, architettonici, archeologici, artistici e storici del Friuli-Venezia Giulia / collana diretta da Franco Bocchieri. – Friuli-Venezia Giulia : Arcadia Grafica & Services Fagagna (UD), 2000. – P. 39–59.

Список скорочень

ДИМ – Державний історичний музей. Москва, Росія
РНБ – Російська національна бібліотека. Санкт-Петербург, Росія.

SUMMARY

On the ground of art critical, artistic and stylistic analysis, studying the culture of author's surface, as well as the stratigraphy of coats of paint on the surface of five Russian miniatures, it is ascertained a number of signs elucidating to a some extent the *sequence of making these miniatures and including in the book of the Trier Psalter*.

For instance, the miniature of Peter was painted by the first icon-painter in the tradition of the metropolitan Constantinopolitan School, however, being interpreted through the lenses of art of provincial centres. Over a lengthy period of time, this miniature was introductory in the codex.

Three subsequent miniatures are inserted between prayers (*The Christmas; The Crucifixion; and Christ Crowns Those Presented Themselves before Him*), are stylistically congenial with each other and represent the work of another master. It is discernible that they were influenced by monastic painting. Specifically, the continuance of stylistic tradition from the Athos studios can be noticed. Simultaneously, observable are iconographic borrowings from the Italo-Byzantine art of the period of Norman influence in the Mediterranean (XIth to the mid-XIIth century).

By codicological signs, the time of miniature *Enthroned Mother of God's* painting and inclusion in the codex tallies with the period of the last prayers of Gertrude. In the iconography of Virgin Mary's image, there is a connection with the Blachernae tradition perceptible in the miniature, while the stylistics reveals itself in the Balkan manner; conspicuous are the features of imitational style of painting. This is the work of the third artist.

ІСТОРИЯ

At the miniature of Apostle Peter, it is detected the records – figures of historical characters, *the earth* and *glazing* of the image's face, which creates an affinity between this image and the miniature *Christ Crowns Those Presented Themselves before Him*, where the mentioned details are found in the authentic coats of painting. Hence, the authoress supposes that it was the second master (an author of miniatures *The Chrismas*; *The Crucifixion*; and *Christ Crowns Those Presented Themselves before Him*) who has accomplished the editing of the first miniature by adding the figures of historical characters and detailing the image of Peter. As a result of the amendments, there have arisen new accents of main ideas of illustrative row, after which the death of Yaropolk is traced and the theme of honouring the prince as a holy man (martyr) is revealed. His portraits on these miniatures can be considered as the earliest iconic images of the prince.

The pictures of all five miniatures are congenial by their meanings and reveal the idea of the Christian deed of passion bearer/holy man Yaropolk. The interweaving of scenes from the life of the prematurely perished prince (miniatures representing historical characters) with the context of the subjects of the Incarnation of God and Christ's saving sacrifice exposes the wholeness of main ideas of illustrative row, which acquires theological completeness by solely comprising all five scenes (including *Enthroned Mother of God with Christ-Emmanuel*).

The miniatures date back to the spell of the late quarter of the XIth century till the decease of Gertrude (January 4, 1108). Editing was carried out already upon the date.

While appraising the stylistics and iconography of the illustrative row, it should be noted that it has some eclectic nature and, simultaneously, a certain affinity with artistic works of the Kyiv coterie of the last quarter of the XIth to the early XIIth century – the Sviatoslav's Miscellany of 1073, frescoes and mosaics of St. Michael's Cathedral, posterior copies of the communion-table icon of the Dormition Cathedral of the Kyiv Laura of the Caves and legends on it in the Kyiv Patericon. These features afford ground, for the nth time (following the tradition initiated by M. Hrushevskyi as far back as in the early past century), for emphasizing the obviousness of creation of all five miniatures in Kyiv.

Keywords: convolute of *the Trier Psalter*, *Gertrude Psalter*, masters, style, iconography, main ideas, hagiographic tradition, dating, editing stages.