

УДК 7.033; 76
ББК 85.15
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-2-48-77

Дарья Лихачева

Вуколеонский дворец в миниатюрах мастеров Мадридского Скилицы

Статья посвящена образам Вуколеонского дворца в рукописи «Обозрения истории» Иоанна Скилицы (Национальная библиотека Испании, Мадрид, MS Graecus Vitr. 26-2). Эта рукопись — памятник двух художественных традиций — византийской и сицилийской. Над миниатюрами работали мастера из монастыря Сан-Сальваторе, но образцом для них были византийские манускрипты XI–XII веков, привезенные на юг Италии из Константинополя. Миниатюры Мадридского Скилицы дают нам редкую возможность выяснить, как западные мастера видели византийскую архитектуру, какие архитектурные формы они перенимали и повторяли, какие детали были им знакомы, а какие непонятны и что из окружавшей их итальянской архитектуры они привносили в уже сложившуюся византийскую архитектурную иконографию.

Ключевые слова:

Византия, византийская архитектура,
архитектурные образы,
миниатюра,
Мадридский Скилицы.

Несмотря на то что Мадридский Скилицы — один из самых известных памятников византийского искусства, в его истории до сих пор остается много загадок. О датировке и происхождении манускрипта специалисты по палеографии, кодикологии и истории искусства спорят уже много лет. Некоторые исследователи считают, что Мадридский Скилицы — это работа мастеров королевского скриптория, созданного при дворе сицилийского короля Рожера II (1130–1154) [10, р. 18]. Однако в последних работах все чаще высказывается мнение, что рукопись была написана во второй половине — конце XII века в монастыре Сан-Сальваторе недалеко от Мессины. Известно, что у этого монастыря, основанного в конце XI века греческими монахами, был скрипторий, а типикон середины XII века сообщает, что во владении обители находилось несколько рукописей с историческими греческими сочинениями [10, pp. 16–17].

Мадридский Скилицы состоит из 234 листов пергамента, размером 355 × 270 мм [10, р. 9]. «Обозрение истории» занимает листы с 9r по 234v. Некоторые листы были обрезаны при переплете кодекса и позднее восстановлены в первоначальном формате с помощью полос пергамента, вырезанных из рукописей XI–XII веков. Листы со второго по восьмой (f. 2r–f. 8v) были добавлены в конце XIII века для защиты рукописи от повреждений. Они содержат фрагменты религиозных сочинений и, как считают палеографы, были вырезаны из кодексов XI и XII веков¹. В XVII веке в кодекс были вшиты листы бумаги.

Исследователи отмечают, что качество пергамента рукописи низкое: на некоторых листах видны дырки, царапины и остатки волос. Текст написан минускулом коричневыми чернилами в один столбец; разлиновка сделана карандашом, что типично для юга Италии [10, р. 10]. Над текстом работали два писца, их стили письма с мелкими, вытянутыми вверх литерами очень похожи и различаются лишь частотой

1 На этих листах текст написан коричневыми чернилами минускулом в два столбца.

использования лигатур и мелкими особенностями начертания букв α, ν, φ, κ, ζ и σ. Число строк варьируется от 8 до 31, причем только 25 листов полностью заполнены текстом, на других же в письменное поле включены миниатюры (до трех изображений на листе).

Первые буквы начальных строк украшены узорными инициалами, нарисованными темно-красными чернилами. Этим же цветом выполнены заголовки, написанные полуинициалом, и подписи к миниатюрам, в которых мастера указывали не только имена героев, но и, к примеру, названия местностей, городов или архитектурных памятников, где разворачивается сцена. Интересно, что почерк автора этих подписей совпадает с почерком одного из писцов, однако здесь он нередко допускал орфографические ошибки, которых в основном тексте у него не было. Это, как предположил Б. Л. Фонкич, объясняется тем, что, как и миниатюры, подписи были скопированы из более ранней рукописи, где их составляли художники, не слишком заботившиеся о правильности написания слов, а мастера мадридского кодекса скопировали их без изменений [4, с. 229–232].

Иногда на полях встречаются маргиналии: некоторые из них оставил Константин Ласкарис, изучавший кодекс в XV веке, другие, по всей видимости, появились в то же время, что и подписи к изображениям. Среди них особо выделяются одиннадцать поэм, прославляющих императоров, упомянутых в основном тексте: по предположению И. Шевченко, они были написаны тем же писцом, который оставил подписи к миниатюрам [9, pp. 187–228].

В рукописи 577 миниатюр. Они расположены внутри текста и разбивают его подобно фризам, представляющим зрителю сложные многофигурные композиции со сценами из жизни императорского двора и высшего духовенства, военных походов и торжественных церемоний. Этот тип иллюстрирования имеет долгую традицию в византийской книжной культуре: похожие «фризы» можно видеть уже на страницах Евангелий из Синопы и Россано VI века, а в средневизантийский период миниатюристы часто обращались к ним для оформления агиографических сочинений (к примеру, житий в минологиях).

У миниатюр мадридского кодекса нет фонов и обрамлений, отделяющих их от текста, за исключением изображения на листе 80r. На одной миниатюре может быть несколько сюжетов, которые, как правило, визуально не отделены друг от друга. Иногда для разграничения сцен мастера использовали архитектурные образы: например, если

в одну миниатюру нужно было включить несколько сюжетов с изображением императора во дворце, то для каждой сцены художник заново создавал образ императорской резиденции.

Сохранность изображений оставляет желать лучшего: миниатюры в начале и в конце кодекса сохранились очень плохо, на некоторых из них слой краски сошел почти полностью.

Над миниатюрами рукописи работали семь мастеров. Из них двое, по всей видимости, были византийцами (A1 и A2), а остальные принадлежали к западной традиции (B1, B2, B3, B4 и B5), причем, как отмечает В. Цамакда, в образах художников этой группы заметно влияние восточного, арабского искусства [10, pp. 373–378]. Неизвестно, кем были эти художники по происхождению, где они учились своему ремеслу, жили ли они в монастыре Сан-Сальваторе или путешествовали в поисках работы. Изучая стилистические особенности их письма, мы можем лишь обозначить (зачастую весьма условно) главенствующие в их манере стилистические влияния.

Мастер	Миниатюры ²
A1	F. 9r–16v, 25r–56v, 72–87v ³ , 227r–234v
A2	F. 17r–24v, 57r–71v
B1	F. 96r–118v, 127r–142v, 203r–218v
B2	F. 120r–126v, 195r–195v, 200v, 201r, 202v
B3	F. 143r–143v, 151r–156v, 119r
B4	F. 144r–145r
B5	F. 157r–186v, 196r–200r, 201v, 219r–226v

Здесь мы должны дать краткую характеристику стилей мастеров: это поможет в анализе изображений архитектуры и позволит выяснить, насколько тщательно мастера разных традиций следовали византийским образцам и отличались ли принципы изображения памятников у византийских и западных миниатюристов.

2 Классификация по: [10, pp. 373–378].

3 За исключением миниатюр на ф. 80r.

Мастер А1 в своих миниатюрах часто использовал золото и яркие оттенки красного и синего цветов. Изображенные им фигуры невелики, вытянуты вверх и в целом соразмерны, хотя иногда заметны ошибки в анатомическом строении и соотношении отдельных частей тела. Лица персонажей написаны теплым охристым тоном со светло-коричневыми тенями и бледно-розовыми пятнами румян. Фигуры выделены тонким черным контуром, таким же контуром намечены узоры и складки одежд и драпировок. Этот мастер создавал сложные и проработанные архитектурные образы, украшая постройки рельефами, карнизами и узорами. Эти изображения, конечно, сложно сравнить с образами мастеров более раннего периода — к примеру, Македонского ренессанса, — но все же они очень близки к византийской традиции XI — первой половины XII века и в сравнении с другими миниатюристами мастер А1 кажется наиболее внимательным к византийскому прототипу мадридской рукописи.

Миниатюры художника А2 сохранились очень плохо, но даже по дошедшим до нас фрагментам ясно, что уровень его мастерства был значительно ниже, чем у миниатюриста А1 — возможно, это был молодой мастер или ученик. Он реже использовал золото и его краски были бледнее, чем у мастера А1, хотя их палитры похожи. Много общего и у манеры изображения людей: фигуры у него так же вытянуты вверх, у героев такие же небольшие головы, округлые лица с маленькими распахнутыми глазами и такие же одеяния, прорезанные длинными складками, которые обозначены черным контуром.

У мастеров западной группы стиль и манера исполнения совсем иные. У художника В1 фигуры персонажей приземистые и более массивные, чем у византийских миниатюристов. У них крупные головы и длинные темные волосы, на лицах особенно выделяются тяжелые надбровные дуги и большие глаза, обведенные темно-коричневым контуром. Их позы менее изящны, а движения часто кажутся резкими и неестественными. Мастер В1 активно использует золото, красный и синий цвета для изображений архитектуры, а для одежд своих героев выбирает менее яркие оттенки: голубой, розовый и серый. Складки выделены не контурами, как у византийских мастеров, а тенями, переходами цвета и белильными мазками. Лица персонажей очень смуглые, с темно-красными пятнами на щеках и коричневыми тенями. Изображения архитектуры у этого миниатюриста довольно сложны, он явно стремился аккуратно передать образы византийского образца. Но,

если сравнивать его образы с образами мастеров первой группы, заметно, что многие детали, по всей видимости, все же были им опущены; у этого художника часто появляются атектоничные, причудливые конструкции, в которых элементы византийской архитектуры появляются в весьма странных комбинациях.

Стиль мастера В2 очень близок к стилю В1, однако у него лица персонажей более широкие, их тон светлее (бежевый, иногда с серо-зеленым оттенком), а румяна ярче. Фигуры неустойчивы, они «парят» в воздухе, движения переданы неубедительно, а складки тканей сделаны не так искусно, как у мастера В1. Архитектурные образы выполнены в тех же цветах и по тем же принципам, что у предыдущего художника, но сделаны проще и почти лишены деталей.

Миниатюрист В3 близок к мастерам В1 и В2 своей манерой письма, но его уровень мастерства ниже: позы изображенных им персонажей кажутся странными и неуклюжими. Он использовал бледные оттенки серого, розового и голубого и очерчивал фигуры героев и элементы окружения неровным черным контуром. Среди изображенных им архитектурных памятников нет образов, которые представляли бы интерес для исследования, так как они выполнены настолько просто, что не позволяют даже сделать выводов о внимательности мастера к рукописи-образцу.

Мастер В4, выполнивший всего шесть миниатюр, выделяется среди художников рукописи: исследователи отмечают высокий уровень мастерства миниатюриста и относят его манеру письма к романскому стилю второй половины XII века [10, р. 377]. Он использует необычные оттенки красного, синего и изумрудного; пропорции у изображенных им фигур вытянуты, но изящны, у персонажей крупные ладони с длинными пальцами и овальные лица с широко расставленными глазами, их волнистые длинные волосы аккуратно убраны за спину. Архитектурные образы у мастера В4 также ближе к романской, чем к византийской традиции: в целом, изображения, скорее, условны, но иногда в них появляются детали, параллели которым можно найти лишь в западной архитектуре той эпохи: например, капители в виде львов с обнаженными клыками. Мастер В4, очевидно, не стал копировать византийский образец и, взяв от него только общие сюжеты и расположение действующих лиц, нарисовал их в своей манере.

И наконец, художник В5: его манера письма близка стилям мастеров В1 и В2, но имеет ряд ярких отличий. Образы персонажей у него

Свв. Сергия и Вакха и Ипподромом. Строительство этого огромного и очень сложного по своей планировке дворцового комплекса началось в правление императора Константина I, он менялся и перестраивался на протяжении следующих шести столетий, пока в XII веке при Алексее I Комнине не был окончательно оставлен византийским двором.

О внутренней структуре дворца мы знаем немного: некоторые сведения о ней можно найти в текстах византийских и западных авторов, какие-то фрагменты дворцовых построек сохранились до XIX века и были задокументированы исследователями, а в первой половине XX столетия к востоку от Ипподрома даже удалось провести археологические раскопки, участники которых обнаружили остатки перистилия с мозаичным полом и зала с апсидой [5, pp. 217–230]. Все эти материалы охватывают лишь небольшую часть архитектуры дворцового района, и многие из его бесчисленных залов, павильонов и комнат до сих пор остаются для нас загадкой.

Во время событий, описанных в «Обозрении истории», и в эпоху жизни самого Иоанна Скилицы центром придворной жизни был Вуколеонский дворец. Его изображения трижды встречаются в рукописи: в первый раз на листе 17 (f. 17r), где рассказывается о предсказании свержения императора Михаила I, во второй — на листе 124 (f. 124r) в сцене разговора императрицы Зои с Феодором, и в третий раз — на листе 157 (f. 157r) в истории заговора против Никифора II Фоки.

На первой миниатюре, выполненной мастером A2, мы видим высокую девушку — служанку императора, стоящую с вытянутыми руками перед дворцом, подписанным как *ὁ Βουκολέων*. Его фасады украшены рядами больших окон, арок и тонких колонок. (Ил. 1.) Слева к основному объему здания примыкает вестибюль с тремя колоннами и решетчатой перегородкой. На голубой черепичной крыше вестибюля сидит мраморный лев, а на крыше невысокой пристройки, расположенной справа от дворца, — такой же мраморный бык: это упомянутые в тексте Иоанна Скилицы скульптуры, из-за которых дворец и получил свое название (см. ниже) [1, p. 12]. Фасад правой пристройки почти целиком занят высокой дверью с узорчатыми створками. У основного здания два этажа, они отделены друг от друга широким карнизом. На первом этаже мы видим два широких арочных проема, снизу забранных решетками. Возможно, между ними была дверь или еще один такой же проем, но, к сожалению, из-за плохой сохранности миниатюры, сейчас от этой



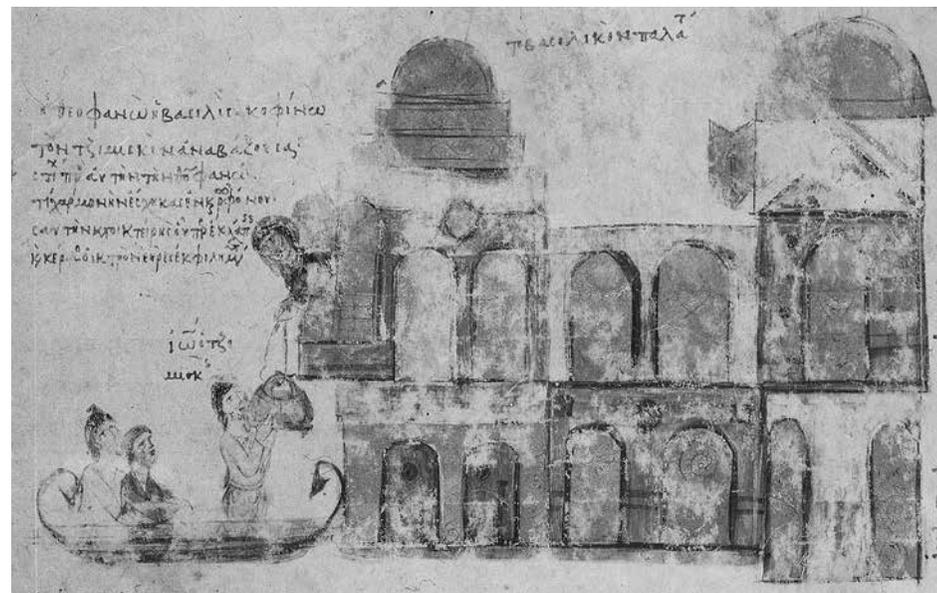
2. Мастер B2. Вид морского фасада Вуколеонского дворца
Мадридский Скилица
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 124r

части изображения ничего не осталось. Пространство второго этажа разделено на две части: справа продолжается фасад, украшенный арками, рельефами и большими окнами, а слева мы видим комнату, в которой император Михаил, сидя на роскошном троне, слушает служанку — так мастер изобразил пространство дворца изнутри.

На второй миниатюре, автором которой был мастер B2, изображение Вуколеона не такое, как у византийского художника. Здесь дворец, также обозначенный как *ὁ Βουκο (λέων)*, больше напоминает не единую постройку, а сложенные вместе кубики конструктора. (Ил. 2.) Мы видим трехэтажное здание, нижний ярус которого — это череда арок, опирающихся на низкие колонки с простыми капителями и крупными, тяжелыми базами. На следующем этаже помещена башня с колоннадой (слева) и два блока, выделенные красной и темно-зеленой красками. На третьем ярусе — украшенный резным карнизом балкон, где стоит императрица Зоя и придворные дамы. С правой стороны, у подножия здания мастер изобразил море и две большие лодки, приставшие около дворца. Императрица стоит у самого края балкона, ее фигура обращена вниз, к сидящему в лодке Феодору: она спрашивает у него, почему начался мятеж.

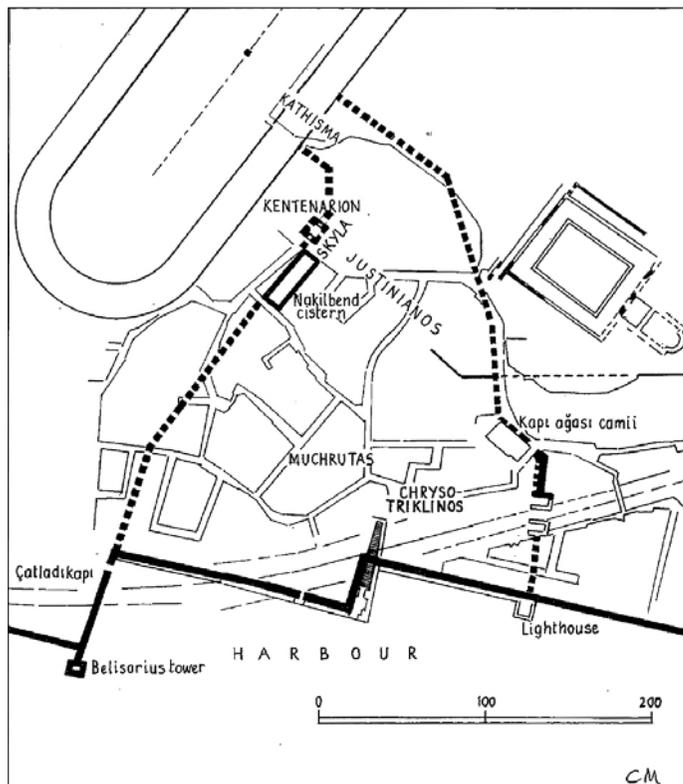
Наконец, третий образ Вуколеона принадлежит кисти мастера В5. Это одна из самых интересных миниатюр в рукописи: на ней мы видим, как императрица Феофано, свесившись с балкона, спускает стоящему в лодке Иоанну Цимисхию корзину, чтобы он и другие заговорщики поднялись к ней: ведь из-за стены, которой император Никифор огородил жилую часть дворца, проникнуть в императорские покои незамеченными можно было только со стороны моря. (Ил. 3.) Вуколеон представлен как огромное двухэтажное здание с балконом, выходящим к морю, — таким же, как и на предыдущей миниатюре. Его фасад, состоящий из квадратных блоков, выделенных золотом, голубым и розовым цветами, прорезан огромными арочными окнами и украшен карнизами и розетками. Над постройкой возвышаются два купола: левый опирается на две широкие ступени, а правый, выступающий из-за треугольного завершения башни, — на высокий барабан, в котором видно окно с распахнутыми ставнями.

На миниатюре мастера В5 постройка подписана не как Вуколеон, а как «царский дворец» (τὸ βασιλικόν παλάτιον). Это связано с тем, что здесь Иоанн Скилица не упомянул название дворца: константинопольскому читателю, знакомому как с трудами других историографов, так и с топографией столицы, по всей видимости, должно было быть очевидно, куда причалили заговорщики и в какой части императорской резиденции произошло убийство Никифора Фоки. И византийский мастер, работавший над этой страницей в рукописи, которая затем станет образцом для Мадридского Скилица, скорее всего, тоже понимал, что речь идет именно о балконе Вуколеонского дворца, и изобразил его на своей миниатюре. Едва ли сицилийский миниатюрист не обратил внимания на образец или решил полностью изменить внешний вид постройки, исходя из собственных соображений: скорее всего, он повторил образ греческого мастера, хотя и не привязал его к месту в не известной ему топографии византийской столицы; так и писец, составивший подпись, не стал сопоставлять разные фрагменты текста, чтобы точно указать место действия в истории убийства императора, а взял указание из текста. Это не более, чем предположение, однако оно представляется правдоподобным, если обратить внимание на то, что образы дворца у сицилийских художников относятся к одному иконографическому типу: на миниатюрах мастеров В2 и В5 мы видим одинаковые балконы, схожую структуру фасадов с большими окнами и нишами и аналогично расположенные купольные завершения здания.



3. Мастер В5. Вид морского фасада Вуколеонского дворца Мадридский Скилица MS Graecus Vitr. 26-2, f. 157r

Сравним эти изображения с тем, что нам известно о дворце из других источников. Выше мы упоминали, что Вуколеон, занимающий самую южную часть нижнего яруса дворцового комплекса, в средневизантийский период стал центром дворцового района. (Ил. 4.) Само название впервые упоминается в текстах первой половины IX века, однако в то время о Вуколеоне писали не как о дворце, а как о террасе с прекрасным видом на море, императорской гавани или части побережья, где расположена лестница, ведущая на верхние ярусы дворца [8, p. 41]. Название ему, как считалось, дала мраморная скульптура со львом, убивающим быка, которая стояла на набережной. Интересно, что Иоанн Скилица описал льва и быка как два отдельных памятника, в отличие от других авторов, которые упоминали их как единую скульптурную



4. План Вуколеонского дворца
По С. Манго [8, р. 45]

группу. Анна Комнина в XII веке также писала о них как о двух скульптурах, поэтому, возможно, в X–XI веках стены дворца украшали уже две отдельные фигуры быка и льва.

В первый раз Вуколеон назвал дворцом один из авторов сборника *Patria Konstantinupoleos*, составленного в конце X века: он написал, что Вуколеонский дворец (τὰ παλάτια Βουκολέωντος), возвышающийся над морской стеной, построил император Феодосий II. И это упоминание показывает, что ко второй половине X века Вуколеон уже стал настолько значимой частью дворца, что был хорошо известен и жителям столицы, хотя еще в первой половине столетия в нем, по-видимому,

не проводилось императорских церемоний и Константин VII не упоминает его как дворец в своем чрезвычайно подробном сочинении *De Ceremoniis* [8, р. 41].

«Появление» Вуколеона в дворцовой топографии связано с перестройками времени Никифора II Фоки: озадаченный огромными тратами на поддержание порядка в Большом дворце и боящийся заговорщиков, которые могли незаметно подкрасться к нему через бесчисленные подземелья и коридоры, в 967 году император приказал выстроить стену, отделяющую южную часть дворца от всех остальных зданий [6, р. 120]. Во время строительства этой стены было снесено множество старых построек, что не осталось незамеченным среди столичной аристократии: Иоанн Скилица с досадой рассуждает о том, сколько прекрасных сооружений было разрушено Никифором, стремившимся обратить дворец в мрачное прибежище тирана, огороженное высокой крепостной стеной. В своем сетовании Иоанн Скилица предугадал тот грандиозный разрыв с древней церемониальной традицией, который повлечет за собой возведение стены: теперь жизнь императора и придворных сосредоточилась в треугольнике, основанием которого стала императорская гавань, а все, что находилось за пределами этого участка медленно приходило в запустение и разрушалось [8, pp. 45–46].

Но какие постройки находились на территории этого треугольника в XI–XII веках? Исследователи выделяют три фазы строительства Вуколеонского дворца, каждая из которых связана с именем императора.

Автор одной из частей *Patria Konstantinupoleos*, как мы писали выше, относил начало строительства ко времени правления Феодосия II, однако эта датировка не подтверждена другими источниками, и сегодня специалисты по византийской архитектуре не склонны ей доверять. Так, К. Манго считает, что возведение дворцового комплекса на нижнем ярусе началось при Юстиниане II, который в 694 году протянул морские стены вплоть до Башни Велизария и соединил лестницей два уровня дворцовых построек на высоте 11 и 16 м над уровнем моря [11, р. 231]. Он также построил Триклиний Юстиниана, который занял участок около ворот Скилы и конюшен Ипподрома [6, р. 116; 8, pp. 41, 47]. Огромный зал триклиния был украшен блестящими мраморными плитами, а в эпоху императора Феофила на его сводах появились прекрасные золотые мозаики [8, р. 47].

Время правления Феофила — следующий этап в строительстве Вуколеона: император, любивший проводить время на побережье

[11, р. 231], приказал расширить морские стены так, чтобы во дворце появилось больше места для садов и террас, откуда он мог бы любоваться морским пейзажем [1, р. 81]. На утолщенных стенах вскоре построили два симметричных дворцовых корпуса, главные фасады которых были украшены трехъярусными портиками и обращены к морю. Эти постройки фланкировали открытый внутренний двор, лестницей соединенный с террасой Фароса [11, р. 231]. Константин VII завершил строительство этой части дворца, и, как мы узнаем из *De Ceremoniis*, в X веке там уже находились императорская библиотека, порфиновая родильная комната, а также гардеробные императора и императрицы. В научной литературе этот район дворцового комплекса принято называть Дворцом (или Домом) Юстиниана, так как долгое время считалось, что его строительство началось еще в юстиниановскую эпоху.

Здесь важно отметить, что в одной из построек императора Константина VII, по сообщению Продолжателя Феофана, было окно, из которого открывался вид на Хрисотриклиний, расположенный, по всей видимости, к северо-востоку от этого здания [3, р. 145]. О Хрисотриклинии — одном из главных залов императорского дворца — мы еще скажем ниже, пока же только подчеркнем, что он находился довольно близко к морским стенам и постройкам прибрежной части дворца.

Последний этап строительства Вуколеона связан с Никифором II Фокой. Он не только отсек эту часть дворца от остальных зданий, но и соорудил новые кладовые и чердаки, а также украсил залы и террасы: к примеру, известно, что в одном из садов он установил очень красивый порфиновый фиал (хотя, возможно, этот фиал появился еще при Юстиниане II) [6, р. 120; 7, р. 73].

В XI–XII веках название «Вуколеонский дворец» постепенно изменило свое значение и стало употребляться как синоним Большого императорского дворца: именно так о нем писали в эпоху крестоносцев. За это время на территории комплекса появилось еще несколько построек, но его ландшафт, сложившийся к концу X века, оставался почти неизменным. Вуколеон был императорской резиденцией вплоть до переезда двора во Влахернский дворец в начале XII века. В XIV столетии его стены начали разрушаться, и дворец медленно превратился в руину. Вплоть до первой половины XIX века отдельные части залов, коридоров и фасадов сохранялись: некоторые из них известны нам благодаря картинам и гравюрам художников, посетивших Константинополь в это время, другие удалось запечатлеть фотоаппаратом. В 1871 году началось



5. Морской фасад Вуколеонского дворца. 1870-е

строительство железной дороги, часть которой проходила по району дворца, из-за этого большая часть византийских построек была окончательно разрушена.

* * *

До нашего времени дошли отдельные руины комнат и коридоров эпохи Константина VII, остатки лестницы Юстиниана II и ведущей к ней арки, а также фрагмент морского фасада дворца, на котором мы можем увидеть три широких дверных проема, обрамленных роскошными мраморными косяками. Над ними видны большие полукруглые окна, которые мы часто можем встретить на миниатюрах рукописей средневизантийского периода: на изображениях они обычно забраны решетками — возможно, такие же решетки были на окнах Вуколеона в византийское время, но они, к сожалению, не сохранились. Зато сохранились каменные кронштейны, когда-то удерживающие балкон, на который император и придворные выходили, чтобы любоваться морем. С левой стороны заметны остатки заложённой камнями арки: в верхней части камни обвалились, так что хорошо видна кладка плинфы. Судя

по кладке, слева должна была идти еще одна арка, но эта часть фасада не сохранилась. С правой стороны от трех дверей, скорее всего, была еще одна дверь с полукруглым окном, от которой остался лишь общий контур: у нее не сохранилось мраморное обрамление и кирпичная перемычка с окном. (Ил. 5.) Немного правее видна низкая колонка с тяжелой капителью, взятой, скорее всего, из постройки VI–VII веков, — это еще одна арка, которая, судя по изображениям XIX века, была выделена парными колонками. Дальше мы снова видим арку, но на этот раз узкую и высокую. Стена продолжается и дальше, но ее сохранность очень плоха. Сложно точно установить, относится ли эта часть фасада к IX или X веку, но можно предположить, что, скорее всего, она была построена в правление Константина VII, так как известно, что в постройках его времени использовался только кирпич.

За фасадом скрыт коридор, у которого частично сохранились остатки сводов, а на одной из его стен мы можем даже увидеть фрагмент мраморного карниза у пяты арки. Он похож на карнизы в храмах средневизантийского периода и, вероятно, завершал собой пилястр [7, S. 73]. В первой половине XX века за этим коридором еще сохранялись следы примыкавших к нему внутренних комнат [7, S. 74]. (Ил. 6.)

Еще одна часть Вуколеонского дворца, известная путешественникам и исследователям до 1850-х годов, не сохранилась, но известна по изображениям. Это был небольшой фрагмент морского фасада, знаменитый прежде всего своей необычной архитектурной декорацией. На плоскости стены был помещен рельеф с тремя закрытыми дверями, обрамленными тройной аркой. Ее центральный фронтон имел полуциркульную форму, а боковые — треугольную: этот архитектурный мотив встречается в византийском декоративно-прикладном искусстве с V века. Пяты арок опирались на пилястры с простыми капителями, их выступающие нижние части также были выделены резьбой. Створки дверей — сполии из памятника ранневизантийского периода — были украшены узорами, и вся эта конструкция, вписанная в череду окон и арок, прорезавших фасад, должна была создать у зрителя впечатление, что и это не рельеф, а окно или балкон, ставни которого вот-вот распахнутся. На небольших выступах по бокам от арки сидели два мраморных льва: они сохранились и сейчас хранятся в Археологическом музее Стамбула. (Ил. 7.)

На гравюре конца XVIII века мы можем увидеть, как выглядел этот фасад до разрушения: по правую сторону от рельефа шел длинный ряд



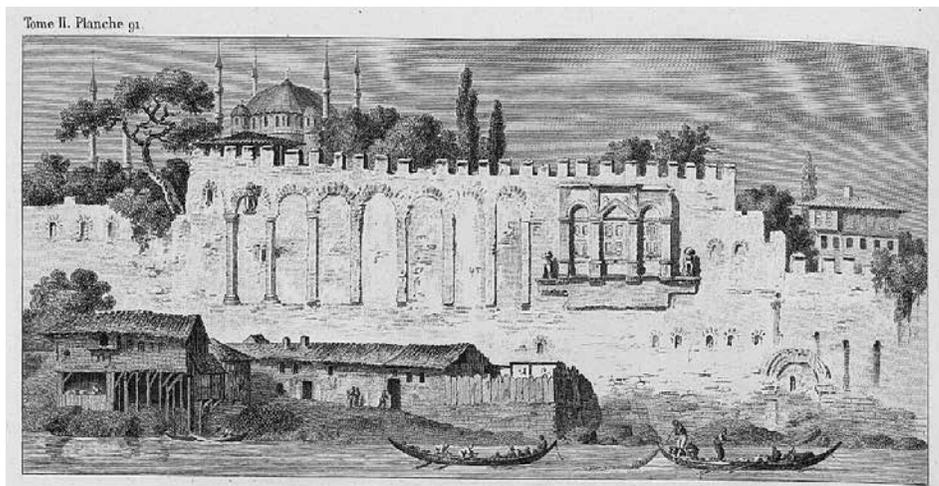
6. Залы Вуколеонского дворца
Фотография из кн.: [7, S. 74]



7. Вуколеонский лев
IX–X вв.
Археологический музей,
Стамбул

соединявшихся между собой декоративных арок. (Ил. 8.) Они опирались на тонкие вытянутые пилястры, а их завершения были выделены плинфой. В нижней части стены видны маленькие арочные окна, также украшенные кирпичной кладкой.

Вернемся к миниатюрам и начнем с мастера A2. Здесь особый интерес для нас представляет структура фасада здания, очень похожая на оформление морских стен Вуколеона. Мы видим небольшие окна, карнизы и ряды арок: одни опираются на мраморные колонки, другие оформлены как скульптурная декорация, третьи формируют открытые дверные проемы — все это можно встретить и на сохранившихся фрагментах фасадов Вуколеона, а также на изображениях дворца XVIII–XIX веков. Скульптуры льва и быка своими позами и расположением напоминают мраморных львов у тройной арки IX века. Мы можем очень осторожно предположить, что именно эти львы послужили образцом для византийского художника, работавшего над прототипом мадридской рукописи, но он, следуя за текстом Иоанна Скилицы, трактовал одного из львов как быка. В отличие от двух других миниатюр с Вуколеоном, здесь мы не можем точно сказать, изобразил ли миниатюрист



8. Морской фасад Вуколеонского дворца. Офорт из кн.:
Choiseul-Gouffier M. G. F. A., comte de.
Voyage pittoresque de la Grèce.
 T. 2. 1^{re} partie. Paris, 1822. Pl. 91

морской фасад или фасад, обращенный внутрь дворца, однако левая пристройка напоминает начало открытой колонной террасы, которая занимала участок стены от Фароса до лестницы на верхние ярусы. Схожий образ террасы можно встретить в более ранних памятниках византийского искусства, к примеру, на мозаике из Виллы Юлия V века или на миниатюре с евангелистом Марком Евангелия из монастыря Ставроникита IX века (Stavronikita, MS 43).

Все это не более чем предположения, но несвойственная мастеру A2 сложность и проработанность этого образа, а также близость многих деталей к архитектуре настоящего Вуколеона позволяет нам считать, что для константинопольской рукописи, на которую он ориентировался, образцом был реальный дворец. Сицилийский художник повторил этот образ потому, что в сюжете упоминается скульптура и вся эта сцена настолько необычна, что не могла быть помещена в типичные архитектурные декорации залов или комнат дворца.

На миниатюрах мастеров B2 и B5 мы видим изображение морского фасада Вуколеона, и, скорее всего, это именно та его часть, которая сохра-

нилась до наших дней и где до сих пор видны кронштейны, державшие балкон. На это указывают прежде всего балконы, а также оформление фасадов: у обоих мастеров мы снова встречаем арки и арочные окна, карнизы и мраморные колонки.

Образ мастера B2, как уже говорилось выше, очень прост, и единственной интересной деталью на этой миниатюре является башня в левой части постройки, которая, возможно, должна была обозначать Фарос. В пользу этого предположения говорит похожее изображение дворцового маяка на миниатюре художника A1 (f. 77v). (Ил. 9.) Здесь мы видим императора Михаила III, скачущего в колеснице, и объятые огнем трехъярусное здание на высоких мраморных колоннах, подписанное как маяк (ὁ Φάρος). Очевидно, художник неправильно истолковал фразу Иоанна Скилицы о том, что на Фаросе был зажжен сигнальный огонь, который разозлил Михаила III, увлеченного скачками, и решил, что разгневанный император приказал сжечь сам маяк [10, p. 120]. На вершине Фароса A1 поместил несколько построек с двускатными крышами: это показывает, что он не очень хорошо представлял, как должен выглядеть маяк. Мастер B2 создал более правдоподобный образ: у него Фарос имеет башенное завершение, похожее на то, какое у него, по всей видимости, было в византийское время.

Нижние ярусы маяка у миниатюристов похожи: над колоннадой первого уровня идет еще один ряд мраморных колонн, но уже более широких и приземистых. Этот образ не соотносится с тем, что мы знаем об архитектуре Фароса, и не совсем ясно, почему мастера изображали его нижнюю часть именно так: возможно, такая сложная многоэтажная конструкция должна было показать зрителю высоту маяка и визуально выделить его среди других дворцовых построек.

У B2 колоннада первого уровня становится базой для всей постройки и, возможно, появление этого мотива здесь связано со стремлением художника передать вид дворцовой террасы, над которой выступает балкон. В целом этот прием встречается в рукописи довольно часто: мы можем найти более двадцати изображений императорского дворца, в котором залы и коридоры будут не стоять на земле, а опираться на ряды высоких колонн. Иногда за колоннами видна стена, и перед зрителем как бы открывается вид двух этажей здания в разрезе, иногда колоннада лишь выполняет функцию опоры, на которую установлены стены комнат: к примеру, обеденного (f. 120r, 133r) или тронного (f. 158r, 220r, 212r) залов. На некоторых миниатюрах ко второму этажу ведет

лестница или деревянный пандус. (Ил. 10–11.) Вполне вероятно, что эти образы связаны с реальной архитектурой, и колоннада первого яруса — это перистиль открытого внутреннего двора (такого как, например, двор Феофила у морских стен Вуколеонского дворца), а возвышающиеся над ним постройки — второй этаж.

Использование этого приема характерно для западных миниатюристов (B1, B2, B5), у греческих художников он не встречается. Из параллелей в более раннем искусстве можно вспомнить мозаику в Сант-Аполлинаре Нуово, где фасад дворца также разделен на два яруса: внизу идет ряд арок, опирающихся на колонны, а выше — череда окон, разделенных низкими колонками.

На миниатюре мастера B5 стены Вуколеонского дворца украшены не только арками и карнизами, но также круглыми окнами и глухими нишами, напоминая нам распространенный в средневизантийской архитектуре мотив *oeil-de-boeuf*, известный по сохранившимся столичным храмам — например, Мирелейону, который был построен примерно в то же время, что и уцелевшая часть морского фасада дворца.

Здесь мы снова видим башню, но на этот раз она расположена в правой части постройки и завершена не крышей, а куполом. При внимательном взгляде на миниатюру можно разглядеть и округлое завершение башни, оставшееся наброском. (Ил. 3.) Если предположить, что миниатюрист B5, как и мастера A1 и B2, стремился изобразить Фарос, то ему удалось значительно лучше отразить архитектурные реалии: более правдоподобно переданы и расположение маяка (к востоку от балкона), и его внешняя структура.

В левой части постройки — еще один купол, однако неясно, правдоподобна ли эта деталь: судя по старым фотографиям, коридор, ведущий к балкону, был перекрыт полуциркульными сводами и никакой конструкции для поддержки купола в нем не было. Возможно, над морским фасадом Вуколеона возвышался высокий купол одного из залов, находившихся в глубине дворца: например, Хрисотриклиния, расположенного недалеко от набережной.

На миниатюрах Мадридского Скилица Хрисотриклиний появляется несколько раз. Этот зал в средневизантийское время стал важнейшей частью дворца: именно здесь стоял императорский трон и здесь императоры встречались с чиновниками, принимали иностранных послов и проводили торжественные приемы и пиры [11, р. 125]. Миниатюристы обычно изображали Хрисотриклиний как просторную комнату,



9. Мастер A1. Вид Фароса и морского фасада Вуколеонского дворца. Мадридский Скилица MS Graecus Vitr. 26-2, f. 77v



10. Мастер B1. Многоярусные архитектурные конструкции. Мадридский Скилица. MS Graecus Vitr. 26-2, f. 212r



11. Мастер B5. Многоярусные архитектурные конструкции. Мадридский Скилица. MS Graecus Vitr. 26-2, f. 220r

над которой возвышается низкий и широкий купол (см., например, f. 13v, f. 23r). (Ил. 12.) Однако эти изображения чаще всего не подписаны и настолько просты и лишены деталей, что мы редко можем с уверенностью отождествить их с реальной постройкой, известной по текстам византийских авторов. Из всех миниатюр, на которых мы предположительно видим этот зал, наибольший интерес для изучения представляют образы мастеров А1 и В1, на которых мы и остановимся подробнее.

На миниатюре художника А1, сопровождающей рассказ о знаменитом переходе императорской власти от Льва V к Михаилу II, мы видим сцену переодевания императора (f. 14r). (Ил. 13.) Лев V скрыт от нас за стенами высокой постройки, увенчанной куполом. Это сооружение подписано писцом как τὸ Χρισотρίκλινον. На фасаде — запертые двери, створки которых выполнены золотом и украшены рельефами. С двух сторон к этому зданию примыкают одинаковые прямоугольные пристройки, напоминающие коридоры. Из правой пристройки выбегает слуга в красной тунике, который передает императорское одеяние Михаилу. За спиной будущего императора стоят двое придворных, разговаривающих друг с другом.

Мастер В1 изобразил Хрисотриклиний в сцене разговора Льва VI и Константина Дуки, которого император заподозрил в намерении поднять мятеж (f. 114r). Миниатюрист изобразил не только сам Хрисотриклиний, который представлен как трехъярусная постройка, украшенная рядами колонн и увенчанная башней, но и вход в зал, в люнетте над которым помещена икона Богородицы. (Ил. 14.) Лев VI, стоя между двумя колоннами, напоминающими часть колоннады террасы или атриума, указывает на арку, ведущую в зал. Константин Дука стоит перед ним, склонив голову, за ним толпятся воины, вооруженные убранными в ножны мечами.

Исследователи полагают, что Хрисотриклиний был построен при Юстине II — племяннике императора Юстиниана I [11, pp. 121–125]. Из *De Ceremoniis* мы узнаем, что зал был восьмиугольным с купольным сводом, его стены были прорезаны восемью арками, каждая из которых вела в небольшую комнату, завершенную экседрой (καμάρα). В восточной комнате стоял императорский трон. (Ил. 15–16.) В IX веке Хрисотриклиний был украшен широким карнизом, по которому шла надпись с прославлением восстановления иконопочитания и описанием мозаичных икон, которые появились при Василии I [3, p. 184]. Купол Хрисотриклиния опирался на барабан с шестнадцатью окнами и его



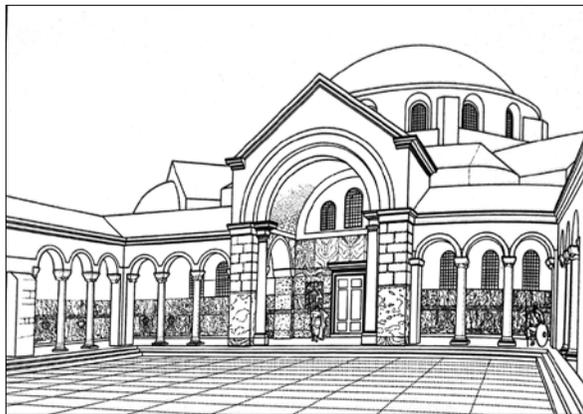
12. Мастер А1. Хрисотриклиний
Мадридский Скилица
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 13v



13. Мастер А1. Хрисотриклиний
Мадридский Скилица
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 14r



14. Мастер В1. Хрисотриклиний
Мадридский Скилица
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 114r

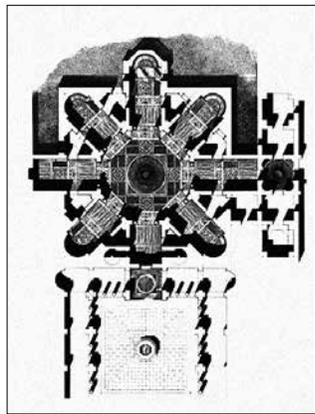


15–16. Хрисотриклиний
Реконструкция по Н. Вестбруку
[11, pp. 122, 124]

часто сравнивают с куполом храма Свв. Сергия и Вакха: считается, что он так же был разделен на шестнадцать долей. С севера зал был соединен с комнатами придворных и часовней Св. Феодора, с юга — с личными покоями императора; с востока шла терраса Фароса, а с запада к Хрисотриклинию примыкал огромный атриум [11, pp. 122, 124].

В образах, созданных нашими художниками, нет особой детальности, однако некоторые элементы архитектуры изображенных ими построек, как кажется, совпадают с тем, что мы знаем о Хрисотриклинии из других источников. Мастер А1 верно передает общую структуру купольного зала с боковыми пристройками, которая известна по описанию Константина VII. Миниатюрист В1 в свою очередь не слишком точно воссоздает образ самого Хрисотриклиния, который у него больше напоминает башню, но достоверно изображает западный вход в зал. Мы видим не только фрагмент колоннады атриума, но и икону над входом, которая упоминается в надписи на карнизе IX века.

В нашей рукописи много раз встречаются изображения залов, комнат и коридоров императорского дворца: их можно найти у всех художников, кроме мастера В4, у которого постройки показаны только снаружи. Эти образы, как правило, сопровождают три сюжета: разговор василевса с придворными, пир и смерть императора. Для первого сюжета типично изображение императора на троне в эдикуле или не-



большом зале, к которому примыкают другие постройки, комнаты или коридоры. Для второго сюжета — изображение огромного зала с колоннадой и длинным столом, за которым сидит император и его приближенные. Для третьего — изображение длинной череды комнат, в одной из которых стоит смертное ложе. (Ил. 17–19.)

Структура и декорация помещений у миниатюристов отличаются. Мастер А1 изображал дворцовые залы как несколько соединенных друг с другом построек с треугольными и полукруглыми фронтонами, двускатными черепичными крышами или купольными завершениями. Их фасады украшены окнами, карнизами, рельефами и имитацией каменной кладки (f. 25r, fol. 45r). У миниатюриста А2 схожая манера письма, однако он чаще стремился создать единое архитектурное пространство, не разделяя постройку на несколько частей (f. 24v, 57r). Особый интерес у мастеров византийской группы представляет оформление интерьеров дворцовых комнат: к примеру, облицовка стен мраморными плитами, сложенными «бабочкой», как на миниатюре с Феоктистой, матерью императрицы Феодоры (f. 44v), или с придворными музыкантами Михаила III (f. 78v). Этот прием встречается в памятниках ранневизантийского времени, например в Св. Софии, поэтому у нас нет поводов сомневаться в том, что изначально он был заимствован из реальных построек.

Миниатюры А1 и А2 близки к архитектурным изображениям византийской традиции конца XI — XII века: сходство заметно не только в построении композиции, но и в выборе цветов и орнаментов. Мастера западной группы создавали иные образы залов дворца: у В1, В2 и В3 мы чаще встречаем огромные окна и арки, башни и колоннады. Их стили очень похожи: здания состоят из соединенных квадратных блоков, выполненных золотом и оттенками зеленого, красного и синего. Мастер В1 часто использовал разные формы растительных орнаментов и украшал постройки широкими карнизами с дентикулами (f. 107r, 116v). У В2 мы нередко встречаем двухъярусные сооружения и длинные колоннады, хотя их оформление (например, формы базы и капителей) нельзя назвать детальным и проработанным (f. 120r). Образы мастера В3 по структуре близки изображениям В1 и В2, но лишены деталей и выполнены весьма примитивно (f. 154v).

Миниатюрист В5 работал с теми же архитектурными элементами, но его изображения отличаются от образов других мастеров цветовым решением и принципами построения объемов здания. Он использовал

оттенки розового, голубого и синего, что сближает его с художниками византийской группы, и создавал очень масштабные композиции, в которых залы дворца не были разделены колоннами и узкими арками, открывая перед зрителем единое пространство соединяющихся друг с другом комнат и коридоров (f. 157r–158v, 179r, 212r, 220r).

Мы мало знаем о том, как выглядели комнаты императорского дворца, но по описаниям авторов разного времени можем предположить, что они действительно были украшены арками, рядами колонн и мраморными плитами. Например, Продолжатель Феофана описывает устройство залов, возведенных императором Феофилом, и рассказывает о плитах мрамора, арках и разноцветных колоннах зала Сигма [3, p. 161]. В *Vita Basilii* сказано, что император Василий I построил во дворце зал Кенургий и украсил его шестнадцатью прекрасными колоннами [3, p. 192]. Никита Хониат пишет, что Мануил I Комнин воздвиг во Влахернском и Вуколеонском дворцах необычайно длинные залы с колоннадами и мозаиками на сводах [3, p. 224].

В целом, мы можем считать изображения залов и коридоров дворца в нашей рукописи близкими к византийским архитектурным реалиям, хотя в их анализе мы можем опираться лишь на описания и схожую декорацию в дошедших до нас византийских храмах.

Итак, изображения императорского дворца в Мадридском Скилице появляются весьма часто: мы встречаем их у каждого из семи миниатюристов кодекса. Эти образы, как правило, просты, и в них повторяются одни и те же мотивы, которые если и имеют своим прототипом реальную византийскую архитектуру, то ее влияние здесь невелико.

Мы видим, что структура зданий и отдельные архитектурные элементы, очевидно скопированные из греческой рукописи, были не всегда понятны сицилийским мастерам, что приводило к путанице и созданию довольно причудливых сооружений и композиций. Но в некоторых образах заметна аккуратность в следовании образцу, хотя и здесь, разумеется, нельзя ждать документальной точности: это не было свойственно самому принципу работы средневековых миниатюристов.

Аккуратность в изображении памятника, его структуры и внешней декорации зависела от творческой манеры художника, его навыков и внимательности к образцу. Это не уникальная черта мастеров



17. Мастер A1. Залы императорского дворца. Мадридский Скилице
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 44v



18. Мастер A2. Залы императорского дворца. Мадридский Скилице
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 24v



19. Мастер B1. Залы императорского дворца. Мадридский Скилице
MS Graecus Vitr. 26-2, f. 133r

Мадридского Скилицы — такой подход в целом характерен для византийских художников средне- и поздневизантийского периодов. Мастера книжной живописи обычно сохраняли детали, важные для повествования или (реже) для сохранения узнаваемости знаменитого памятника — например, важного столичного храма, но остальные элементы передавали весьма свободно, по-разному оформляли и компоновали их даже в рамках одного манускрипта.

Но если византийским художникам было важно сохранить облик известных столичных построек, то у итальянских мастеров не было такой цели, и необычные архитектурные детали, по которым мы сейчас можем восстановить связь с реальными памятниками, появляются только в том случае, если они важны для сюжета истории или их название было упомянуто Иоанном Скилицей. Кроме того, мастерам византийской группы, работавшим в рамках той же традиции книжной живописи, что и авторы рукописи-образца, было технически проще следовать прототипу и повторять как архитектурные композиции, так и небольшие детали. Для мастеров западной группы, у которых была другая школа и иной принцип работы с архитектурными образами, воспроизведение незнакомых архитектурных элементов было сложнее не только из-за техники письма, но и из-за худшего понимания того, какие части сооружения являются ключевыми для определенного типа зданий. Это, однако, не лишает миниатюры рукописи потенциала для исследования константинопольской архитектуры, но требует большой аккуратности в использовании и интерпретации этих материалов с привлечением сведений из других источников: текстов, изображений, материалов археологических изысканий и — в редких случаях — фотографий памятников или их руин.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

1. John Skylitzes: A Synopsis of Byzantine History, 811–1057. Translation and Notes / Trans., ed., introd. and notes by J. Wortley. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
2. Constantine Porphyrogenetos: The Book of Ceremonies / Trans., ed., by A. Moffatt and M. Tall. Leiden, Boston: Brill, 2017 (Byzantina Australiensia, vol. 18).
3. The Art of Byzantine Empire, 312–1453 / Ed. with introd. and notes by C. Mango. Toronto: University of Toronto Press, 1986.

Литература

4. Фонкич Б. Л. Палеографическая заметка о мадридской рукописи Скилицы // Византийский временник. 1981. Т. 42. С. 229–232.
5. Bardill J. The Great Palace of the Byzantine Emperors and the Walker Trust excavations // Journal of Roman Archaeology. 1999. Vol. 12. Pp. 217–230.
6. Janin R. Constantinople Byzantine. Paris: Institut Francais d'Etudes Byzantines, 1950.
7. Heher D. Der Palasthafen des Bukoleon // Die byzantinischen Häfen Konstantinopels. Mainz: Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, 2016. S. 67–89.
8. Mango C. The Palace of the Boukoleon // Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge. 1997. Vol. 45. Pp. 41–50.
9. Ševcenko I. The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the Light of its New Dating // Dumbarton Oaks Papers. 1969–1970. Vol. 23–24. Pp. 187–228.
10. Tsamakda V. The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid. Leiden: Alexandros Press, 2002.
11. Westbrook N. The Great Palace in Constantinople: An Architectural Interpretation. Turnhout: Brepols, 2019.