

РИСУНКИ ТИПОГРАФСКОГО УСТАВА XI–XII И ПОДПИСИ К НИМ В СВЕТЕ НОВЫХ ДАННЫХ ИЗ СОБРАНИЯ И. И. СРЕЗНЕВСКОГО¹

© 2018 г. **О. С. Сапожникова**

Кандидат филологических наук, научный сотрудник Научно-исследовательского отдела рукописей
Библиотеки Российской академии наук, Россия, 199034, г. Санкт-Петербург, Биржевая линия, д. 1
olsapoj@mail.ru

© 2018 г. **В. Б. Крысько**

Доктор филологических наук, заведующий отделом древнерусского языка
Института русского языка им. В. В. Виноградова РАН, Россия, 119019, г. Москва, ул. Волхонка, д. 18/2
vbkrysko@yandex.ru

Дата поступления материала в редакцию 27 марта 2018 г.

THE DRAWINGS AND INSCRIPTIONS OF THE XIth–XIIth CENTURE FROM *THE TYPOGRAPHY TYPICON* IN THE LIGHT OF NEW FINDINGS FROM THE IZMAIL SREZNEVSKY COLLECTION

© 2018 **Olga S. Sapozhnikova**

Candidate of Philological Sciences, Research Fellow at the Research Department of the Manuscript Collections
of The Library of the Russian Academy of Sciences, 1 Birzhevaya Line, Saint Petersburg, 199034, Russia
olsapoj@mail.ru

© 2018 **Vadim B. Krysko**

Doctor of Philological Sciences, Head of the Old Russian Department at the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the
Russian Academy of Sciences, 18-2 Volkhonka, Moscow, 119019, Russia
vbkrysko@yandex.ru

Received by Editor on March 27, 2018.

Среди материалов введенной недавно в научный оборот коллекции воспроизведений И.И. Срезневского (БАН, ф. 27) были обнаружены копии рисунков т.н. Типографского устава – древнерусской рукописи XI–XII вв. Прориси были выполнены ученым в середине XIX в. и запечатлели утраченные ныне фрагменты рисунков и подписей к ним, благодаря чему стало возможно узнать имя древнерусского автора-миниатюриста и предложить новую версию происхождения этих рисунков.

Among the materials from the Sreznevsky collection of transcribed copies, which recently has been made accessible to scholarship (The Library of the RAS, collection 27), there are the copies of drawings from the so-called “Typography Typicon” – an Old Russian manuscript dating to the 11th – 12th centuries. The contour copies (*prorisi*) were made by Sreznevsky himself in the middle of the 19th century; they retain the drawings together with related inscriptions, the originals of which no longer exist. Owing to these newly recovered materials, it became possible to identify the name of the Old Russian miniaturist and to set forth the up-to-date version of the drawings’ origins.

Ключевые слова: древнерусская письменность, Типографский устав, миниатюры, экстратексты, И.И. Срезневский, коллекция воспроизведений.

¹ Работа выполнена в рамках проекта “Новые источники по истории русского языка и письменности”, поддержанного Российским фондом фундаментальных исследований (№ 17-29-09015). Авторы признательны Л.В. Мошковой и А.А. Турилову, взявшим на себя труд прочитать статью и высказавшим ряд замечаний.

Keywords: Old Russian writing system, *The Typography Typicon*, miniatures, extra-texts, Izmail I. Sreznevsky, collection of copies.

DOI: 10.31857/S241377150001111-5

“Типографский устав” (4°, 126 л., далее – ТУ) – самая ранняя славянская певческая рукопись (нотированный кондакарь), датируемая по палеографическим признакам либо, чаще всего, рубежом XI–XII вв. [1, с. 88], либо сразу XI–XII вв. [2, с. 22, 26], либо первой половиной XII в. (Н.Б. Тихомиров, см. [3, с. 213]), а исходя из исторических соображений – временем вскоре после начала 1110-х гг. [4, с. 245]; отдельные знаки ее музыкальной нотации подобны знакам Новгородских служебных миней ок. 1095–1097 гг. [1, с. 46, 48, 49]. Ряд исследователей считает ТУ на основании языковых черт (цоканье, форма им. п. ед. ч. *грома*²) новгородской рукописью, другие локализуют его происхождение новгородско-псковскими землями или, шире, – севернорусскими³. Примечательной особенностью рукописи является сочетание в ней древнейших песнопений с самым ранним списком константинопольского Студийского устава; знаменита она также одной из ранних глаголических записей – **михалъ псалъ микжле** (л. 124) [7]. Впервые рукопись была введена в научный оборот как памятник XI–XII вв. архимандритом Саввой [8] и И.И. Срезневским [9, с. 38]. В 2006 г. вышло подготовленное коллективом авторов под ред. Б.А. Успенского трехтомное научное издание ТУ, включающее черно-белое воспроизведение рукописи [10], наборный текст, словоуказатель, текстологический и палеографический комментарий [5]

² Впрочем, данная форма, расцененная С.В. Петровой как новгородизм [5, с. 151] (к этому мнению присоединился в статье “От редактора” Б.А. Успенский [6, с. 5]) и соответствующая чтению *громъ* в других списках (например, РГАДА, Тип. 106, 90г), фигурирует в несколько двусмысленном контексте, после ряда обращений, отчасти выступающих в вокативе, а отчасти сохраняющих греческую номинативную форму (**Радоуѣса · лоуѣа мѣсльнаго сѣньца · Радоуѣса · свѣтльниче незаходимаго свѣта · Радоуѣса · мѣлнни дѣа оснаюѣи · Радоуѣса · тако грома врагы оустрашаюѣи**), и потому допускает иную интерпретацию – как гиперкорректная Зв. ф. по образцу **свѣтльниче**; в принципе использование древненовгородской флексии *-е* в гимнографическом сочинении представляло бы собой пример крайне необычного вторжения диалектной стихии в маркированно церковнославянский текст.

³ См. обзор мнений о происхождении ТУ [2, с. 34–35]; [4, с. 241–244].

и исследования, в том числе перепечатку ряда ранних публикаций, посвященных памятнику [6] (см. рецензию: [11]). В настоящее время рукопись, принадлежавшая собранию Типографской библиотеки, хранится в научной библиотеке Государственной Третьяковской галереи (шифр: ГТГ, К-5349).

На полях кодекса имеются выполненные чернилами контурные рисунки. Они хорошо известны в науке и неоднократно рассматривались в работах, посвященных быту и культуре домонгольской Руси: архитектура храмов, одежда, сельскохозяйственный инвентарь – все эти темы присутствуют в сюжетах рисунков⁴. Рисунки неоднократно воспроизводились, сравнивались с перьевыми изображениями на полях греческих рукописей, прежде всего Псалтирей [13, с. 32]), и самых ранних древнерусских рукописей: И.Д. Мансветов и Г.И. Вздорнов приводили к ним аналогии из Изборника Святослава 1073 г. [14, с. 223]; [3, с. 205], А.И. Некрасов сравнивал их с рисунками Миней XII в., “исполненными в простых чернильных очерках” [15]. Е.В. Гладышева и Н.В. Розанова впервые ввели миниатюры ТУ в широкий контекст греческих, славянских, западноевропейских иллюминированных рукописей [13].

Всего в рукописи восемь рисунков. Три рисунка сопровождаются подписями. Специалисты единодушно признают рисунки и подписи к ним аутентичными, созданными одновременно с рукописью. В то же время среди исследователей, обращавшихся к рисункам ТУ (а это прежде всего искусствоведы), нет единства в оценке их содержательной стороны: одни считают, что миниатюры никак не связаны с содержанием рукописи (А.И. Некрасов, А.В. Арциховский, А.Н. Свиринов, А.А. Сидоров, Г.И. Вздорнов, авторы Сводного каталога рукописей XI–XIII вв.), другие видят в рисунках символично-аллегорические комментарии к тексту ТУ (И.Д. Мансветов, Т.Ф. Владышевская, Е.В. Гладышева и Н.В. Розанова) (подробнее см. ниже). Вопрос об авторе рисунков – был ли он и художником, и писцом – никогда не ставился, поскольку древнерусские миниатюристы свои работы не подписывали (по-видимому, впервые в истории древнерусского искусства стал подписывать

⁴ См. библиографию работ о ТУ и его рисунках в изданиях: [1, с. 88–89]; [12, с. 56–61]; [6; 13, с. 28–41].

свои гравюры “царский изограф” Симон Ушаков (1626–1686)), а сравнение/отождествление почерка с художественной манерой невозможно.

Сколько рисунков было в Уставе изначально, неизвестно, так как некоторые тетради кодекса (первые семь, 15-я и 16-я – по прежнему счету, 8-я и 9-я по нынешнему), а также некоторые отдельные листы и их фрагменты (около десяти) утрачены. В настоящее время подписи к рисункам читаются далеко не полностью. При подготовке научного издания 2006 г. для их прочтения исследователи применили ультрафиолетовые лучи, благодаря чему им удалось прочитать фрагменты слов. Причина такого состояния текста – не только и не столько в постоянном обращении к рукописи исследователей, но прежде всего в применявшихся с XIX в. химических воздействиях на текст (например, при помощи реактивов) с целью лучшего его прочтения, а также в использовании неудачных реставрационных методик в XX в. “Текст пострадал не только от времени, например выцвели чернила, полусмыт каплями воска, затерт, подскоблен, но и в немалой степени, по-видимому, от переувлажнения пергамена при реставрациях рукописи.

Публикуемый текст... не отражает состояния письма рукописи в настоящее время. Применение оптико-фотографических средств при подготовке издания позволило опубликовать уточненный текст, местами читаемый в рукописи с большим трудом или вовсе не поддающийся прочтению” [2, с. 11].

Недавно обнаруженный материал, непосредственно касающийся рисунков Типографского устава и подписей к ним, позволяет снять все вопросы о содержании записей.

Однако сначала остановимся на истории изучения и публикации рисунков, которая представляется несколько загадочной. По всей видимости, в середине XIX в. текст Типографского устава не был в таком плачевном состоянии, как в настоящее время, и хорошо читался. Соответственно читались и подписи к рисункам. Тем не менее немногочисленные рисунки кодекса долго, практически до середины XX в., не издавались. Можно предположить, что для ученых XIX в., эпохи открытий выдающихся памятников и введения их в научный оборот, малоинтересные в художественном отношении черно-белые рисунки на полях не представляли особого интереса. Когда же настало время внимания ко всем особенностям ранних памятников, те детали кодексов и даже тексты, которые были доступны исследователям прошлого, уже частично исчезли, стали жертвой времени, зачастую не будучи даже зафиксированными.

Приведем список всех рисунков и краткую историю их изучения и публикаций.

1) На нижнем поле л. 7 об. находится самый известный рисунок Типографского устава с изображением отдыхающего “делателя”, то есть работника, и подписью. Мнения ученых относительно личности делателя разделились. А.В. Арциховский считал, что это “древнейшее русское изображение смерда”⁵, Л.В. Столярова полагает, что “отдыхающим работником мог быть закуп, рядович, холоп или челядин – любой представитель социальных низов Древней Руси, имевший отношение к сельскохозяйственной деятельности” [12, с. 57]. По мнению А.В. Арциховского, на рисунке просто изображен “земледелец, отдыхающий в полдень в тени дерева”. Для Л.В. Столяровой «запись и рисунок являют собой образец древнерусского юмора: трудящимся назван “делатель”, лениво прохлаждающийся на пригорке»; однако это остроумное предположение не находит подтверждения в тексте подписи: отдыхающий работник отнюдь не назван “трудящимся” (в форме причастия настоящего времени) – форма 3 л. ед. ч. **дѣлаеть**⁶ означает либо ‘поработал’, ‘потрудились’, либо, скорее, ‘устал, утомился’ [18]; иными словами, **дѣлатель** не “прохлаждается”, а отдыхает после тяжелой работы. Авторы описания рукописей ГТГ связали содержание рисунка с текстом тропаря 6-го гласа, читаемого в Страстную седмицу: **да ны свободиши ѿ работы вражиа**, – в непосредственной близости к которому был выполнен рисунок (в рукописи начало тропаря находится внизу л. 7 об., прямо над рисунком, а продолжение – на л. 8). «Приведенный в Типографском Уставе тропарь является ключевым для осмысления изображения “делателя”, оставившего свою работу. В этом контексте дерево, под которым он лежит, воспринимается как символический образ Крестного и одновременно райского древа: подобно Кресту с распятым Христом оно осеняет своими

⁵ “На нем короткая подпоясанная рубаха, резко отличная от торжественных длинных одеяний, которые мы увидим на княжеских портретах. Можно даже определить, что это рубаха-косоворотка, древность которой на Руси была бы нам иначе неизвестна: линия разреза идет вниз от ворота с левой стороны. Штаны заправлены в высокие сапоги. Цвет одежды неизвестен, так как рисунок не был окрашен” [16, с. 235]. Здесь же, на с. 234, прорись.

⁶ Возможной интерпретации **трудоу** как 2 л. ед. ч. императива – “трудись!” (ср. [17]) – противоречит форма существительного, которое в сочетании с глаголом в повелительном наклонении должно было бы выступать в вокативе (**дѣлателью**).

ветвями тех, кто трудился во время Великого поста и теперь обрел надежду на спасение души» [13, с. 36]. Эти построения представляются крайне натянутыми, так как в тропаре речь идет о “работе вражьей”, а во все не о великопостных трудах, и воспринимать крестьянина, отложившего⁷ лопату и отдыхающего под деревом, как освободившегося от “работы на дьявола” нет, на наш взгляд, ни малейших оснований; не исключено, что в рисунке нашла метафорическое отражение собственная жизнь писца, позволившего себе перерыв в многотрудной книжной страде, очевидно, воспринимавшейся как переработка “гор словесной руды” не только в XX веке, – так же как и запись *оухъ мнѣ грѣшникову* на л. 18 (см. ниже) превосходно вписывается в длинный ряд “горестных замет”, хорошо известных из древнерусских книг и эпиграфики (см., например, [19, т. 6, с. v. *оухъ*]).

Рисунок и подпись к нему воспроизведены в виде фотографий, прорисей и наборного текста в работах Н.А. Некрасова [20], А.В. Арциховского [16, с. 234], А.Н. Свирина [21, с. 36, 37 (рис.)]; [22, с. 71, 187 (рис.)], А.А. Сидорова [23, с. 39, 41 (рис.)], Г.И. Вздорнова [24, с. 94], Л.В. Столяровой [12, с. 57], в издании ТУ 2006 г.⁸, в описании лицевых рукописей ГТГ в 2010 г. [13, с. 30].

Отметим, что запись о “делателе” до середины XX в. читалась без проблем, но при воспроизведении текстов и на прорисях порой передавалась с отклонениями: “*дѣлатель тродиса*” (А.В. Арциховский), “Делатель трудися” и даже “деятель трудися” (А.Н. Свирин)⁹.

Вот что сообщается о состоянии записи к рисунку “делателя” в издании 2006 г.: “Над изображением на нижнем поле л. 7 об. помещена в овале плохо сохранившаяся надпись: *дѣлатель троди...* (далее в настоящее время не читается и в УФ-лучах). Однако среди документов рукописи в библиотеке хранится фотография этого рисунка, как полагают ее сотрудники, относящаяся к 50-м гг. XX в. и сделанная,

очевидно, до реставрации этой рукописи. На снимке отчетливо видны все слова надписи: *дѣлатель тродиса*” [2, с. 23]. Достаточно ясно подпись к рисунку читается и на высококачественном цветном фотопроизведении рукописи, приложенном в виде CD к I тому издания 2006 г.:



В.С. Голышенко указала также на то, что под изображением делателя “имеются следы еще одной записи, которую пытались некогда проявить каким-то реактивом, однако в результате она не проявилась, а лишь приобрела синеватый оттенок. В УФ-лучах при последней реставрации рукописи обозначились как будто следующие буквы: ...*се тѣхъ(ъ)ѣлъ(ь)*. Невооруженным глазом с большим трудом, кажется, можно различить лишь: ...*се тѣ...лъ(ь?)*” [2, с. 24]. Т.Ф. Владышевская предположила, что нижние трудноразличимые буквы похожи на слово *сеятель* [26, с. 194].

Итак, за несколько десятков лет последние буквы верхней записи стали плохо различимы для невооруженного глаза. При этом только в 2006 г. впервые (!) за полтора века знакомства ученых с Типографским уставом было сообщено, что на нижнем поле имеется трудночитаемая записка. Означает ли это, что ее не видели уже исследователи XX века? Но некоторые буквы видны невооруженным глазом и сейчас! Отсутствие за всю историю изучения ТУ, начиная с 1858 г., когда стало известно о его существовании, каких-либо сведений об интереснейшей нижней записи на л. 7 об. – явление необъяснимое. К прочтению этой записи мы еще вернемся.

2) На правом поле л. 13 изображена полуфигура слетающего с небес ангела, сопровождающаяся подписью *ангѣлъ*:



По мнению Г.И. Вздорнова, “пальцы правой руки ангела сложены в жесте, который в иконографии христианского (греко-восточного) искусства обо-

⁷ Но отнюдь не “отбросившего” [12, с. 57]: лопата аккуратно положена возле ноги работника.

⁸ Рисунок опубликован в этом издании трижды: в увеличенном масштабе [6, с. 23], уменьшенном [6, с. 195], в составе черно-белого воспроизведения [10, л. 7 об.]. В статье В.С. Голышенко [2, с. 23] ошибочно указано, что рисунок был воспроизведен в работе М.Н. Сперанского “Тайнопись в югославянских и древнерусских памятниках письма”; на самом деле в этой книге, посвященной тайнописи, рассматривается только глаголическая записка писца [25].

⁹ На этот разнойой в работах обратила внимание В.С. Голышенко [2, с. 23].

значает момент разговора, благовестия, проповеди” [3, с. 210]. Новую интерпретацию рисунок получил в русле попыток современных исследователей связать содержание рисунков с текстом Устава. Т.Ф. Владышевская обратила внимание на то, что “ангел помещен в разделе устава... посвященном Пасхе... События Пасхи связаны с ангельским провозвестием о воскресении Христа женам-мироносицам... В ТУ дано поясное изображение ангела-провозвестника” [26, с. 196].

Рисунок воспроизведен в работе Г.И. Вздорнова 1972 г. [24, с. 96], монографии Л.В. Столяровой 2000 г. [12, с. 58], дважды в издании ТУ 2006 г. (в статье В.С. Голышенко [2, с. 24] и в составе черно-белого воспроизведения ТУ [10, л. 13]), в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 30]. Подпись у исследователей споров не вызывает.

3) Сюжет рисунка на л. 18, представляющего собой законченную композицию, получил разные, но близкие интерпретации: “человек, молящийся перед церковью” [14, с. 223], “священник с эпитрахилью” [15], “покаяльник” [3, с. 210] или “кающийся грешник” [12, с. 59]. На рисунке изображена “фигура человека, молящегося перед одноглавым с четырехскатным покрытием храмом” [2, с. 24], дверь храма широко открыта. Загадкой считал Г.И. Вздорнов длинные рукава рубахи, которые «в изобразительном искусстве... встречаются в сценах разного рода “игрищ” с участием плясуний и скоморохов» [3, с. 210]. И.Д. Мансветов же полагал, что “длинные рукава рубашки напоминают позднейший покрой русского кафтана, и очень вероятно, что рисовальщик соображался здесь с особенностями тогдашней русской одежды” [14, с. 222]. По мнению авторов описания лицевых рукописей ГТГ, аналогией к рисунку может быть изображение молящегося перед храмом царя Давида в греческой рукописи – Хлудовской псалтири IX в.: “В миниатюре на л. 6 Давид представлен с покровенными руками – он молится перед церковью, увенчанной шатром” [13, с. 34].

Е.В. Уханова дополнила свою гипотезу о создании ТУ в новгородском Свято-Духовом монастыре наблюдением о месте расположения рисунка в рукописи: молящийся изображен напротив богослужебных указаний на Пятидесятницу и Духов день – престольный праздник монастыря [4, с. 243]. Впервые рисунок был опубликован в заметке В.Е. Румянцева 1881 г., посвященной архитектуре шатровых храмов [27]. При этом подпись была воспроизведена следующим образом: **оухъ мнѣ грѣшьникоу**. С 1881 г. до

начала XXI в. во всех работах, в том числе и в Сводном каталоге 1984 г., воспроизводилось написание **грѣшьникоу**, однако оно не соответствует ни этимологии, ни орфографическому узусу: в корне *грѣх-* этимологический *ять* в древнерусских памятниках мог изредка обозначаться как *ѣ*¹⁰ или *ь* [28, с. 824] – но никогда как *ѣ*. В монографии 2000 г. Л.В. Столярова отметила: “Следовало бы: **грѣшьникоу**” [12, с. 60]. В.С. Голышенко специально заострила внимание на противоречивых данных относительно чтения этого слова: “...надпись в две строки... была прочитана при реставрации рукописи в УФ-лучах как **оухъ... грѣ|чьн... оу**”, – справедливо отметив, что “на фотовоспроизведении этой записи можно различить **ѣ**, а не **ѣ** после **р** и **ш** вместо **ч**” [2, с. 24]. Обращение к цветной цифровой копии, приложенной к изданию 2006 г.:



— подтверждает плачевное состояние подписи, но в то же время позволяет однозначно решить вопрос о гласной после *р* – это безусловно этимологический **ѣ**.

Рисунок опубликован Г.И. Вздорновым [24, с. 97], Л.В. Столяровой [12, с. 97], трижды в издании 2006 г.¹¹, в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 33].

4) На л. 20 рисунок без подписи: изображение человека с посохом, перекинутым через левое плечо, на котором подвешена небольшая плетеная корзинка или кузовок. По мнению Г.И. Вздорнова, «одежда нашего странника в точности совпадает с одеждой “делателя”, и тип человеческой фигуры на этих рисунках один и тот же» [3, с. 211]. Мысль Г.И. Вздорнова развила Т.Ф. Владышевская: «...и одеты они одинаково: подпоясанная длинная рубаха, порты и башмаки; оба стрижены “под горшок”. По-видимому, художник изобразил одного и того же человека, но в разных ситуациях» [26, с. 195]. Авторы описания ру-

¹⁰ В [19, т. 2], где представлено гнездо *грѣх-*, такие написания зафиксированы всего три раза: *грѣховнаго КН 1280, 611б* (с. v. *взъимати*?; так и в рукописи), *грѣховно-СбЯр XIII, 196* (*взъати*; в рукописи, однако, *грѣ-*!), *грѣхолобивъ ФСт XIV, 100а* (*всестрастьныи*; в статье *грѣхолобивъ* эта же форма дана с *ѣ*, что и соответствует действительности).

¹¹ С увеличением [6, с. 24], с уменьшением [6, с. 195], в составе черно-белого воспроизведения [10, л. 18].

копией ГТГ обратили внимание на то, что «в византийских Псалтирях со сходными атрибутами обычно изображались пастыри, в частности юный Давид в пастушеских сюжетах... а также путешествующие, к примеру Иосиф, идущий с плетеной корзиной в сцене “Встреча Иосифа с Потифаром и его женой”...» [13, с. 34]. Рисунок опубликован Г.И. Вздорновым [24, с. 98], дважды в издании 2006 г. ([6, с. 195]; в составе черно-белого воспроизведения [10, с. 20]), в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 35].

5) На л. 24 изображен, по единодушному мнению исследователей, человек в панцире из полукруглых пластин рядом с хищным зверем, в котором видят, “судя по гриве и кисточке на конце хвоста” [3, с. 211], льва. Единой интерпретации содержания рисунка до сих пор нет: по мнению одних, человек убегает ото льва, по мнению других, например, Т.Ф. Владышевской, «воин рядом со львом изображен как победитель, что подтверждает связь этого рисунка со “Службой на победу” или “Службой на мир”» [26, с. 195]. В качестве аналогий приводятся изображения в средневековом искусстве от Самсона и Геракла до символического изображения скорби или печали, нападающей на человека. “...[Н]а стр. 24-й изображение человека, на которого нападает лев или барс, что очень идет к содержанию записанной на этом листе службы на избавление человека от нападающей на него печали” [14, с. 223]. Рисунок опубликован Г.И. Вздорновым [24, с. 99], дважды в издании 2006 г. ([6, с. 195], в составе черно-белого воспроизведения [10, с. 24]), в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 37]. Рисунок подписи не имеет.

6–7) Сюжет рисунков на л. 25 об. исследователями определен как изображение пророка Илии в пустыне во время трехлетней засухи, когда его, согласно тексту Третьей книги Царств (ХСII, 1–6), прилетал кормить ворон. При этом на листе две мужские фигуры. Как считают искусствоведы [3, с. 212]; [13, с. 38], пророк Илия изображен дважды и в одинаковой позе: пророк сидит как бы в ожидании, подперев голову, вокруг которой нарисован нимб, и положив руку на колено. Ракурс и размеры изображений разные. В левом нижнем углу голова пророка слегка повернута к левому плечу (почти $\frac{3}{4}$), его фигура написана полностью вплоть до изображения босой ноги, складки одеяний тщательно выписаны. Посреди нижнего поля святой с нимбом изображен в меньшем размере, он смотрит прямо на читателя, нижняя часть фигуры недорисована, одежды только намечены – однако изображены не складками, а как будто в виде меха, что заставляет подумать скорее об Ио-

анне Предтече, облеченном “власы вельбужди”. Птица с чем-то круглым (типа просфоры) в клюве также изображена дважды: в верхней части листа и над 1-м пророком. Т.Ф. Владышевская, справедливо заметившая, что “Илья-пророк... помещен рядом с кондаком архангелу Михаилу”, почему-то предположила, что он (Илья, а не архистратиг!) “имеет, видимо, прямое отношение к писцу Михаилу” [26, с. 196]. Рисунок воспроизведен Г.И. Вздорновым [24, с. 101], в составе черно-белого воспроизведения в издании 2006 г. [10, л. 25 об.], в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 38].

8) На л. 59 об. помещено изображение птицы. По мнению авторов Описания лицевых рукописей ГТГ, изображение птицы, держащей в клюве ветвь, находится “рядом с текстом Акафиста Богородице, который полагалось читать на Благовещение. Непосредственно над рисунком помещен текст икоса 4 Акафиста, прославляющего Богоматерь за рождение Христа (ранских двври отвьрзение). По мнению авторов описания рукописей ГТГ, “птица, держащая лист, скорее всего, воспринималась как символ вести о спасении и обновлении твари, ставшем возможным с пришествием в мир Спасителя” [13, с. 39]. Г.И. Вздорнов был склонен видеть здесь орла или сокола (“судя по острому, загнутому, хищному клюву”): “...во всяком случае, это не голубь, олицетворяющий обычно св. духа. Для этого рисунку не хватает выражения кротости” [24, с. 102]. Рисунок воспроизведен Вздорновым [24, с. 103], в описании лицевых рукописей ГТГ [13, с. 38].

Большое значение для истории книжности имеют рисунки с подписями. Всего в ТУ насчитывается четыре подписи. Рисунок ангела и кратчайшая подпись к нему сохранились лучше всего и утрат не имеют. Три подписи к рисункам ТУ (две на л. 7 об. и одна на л. 18) попали в поле зрения ученых достаточно поздно, когда одна была почти полностью, а две фрагментарно утрачены. Более того, как говорилось выше, только в ходе подготовки трехтомного издания 2006 г. благодаря применению дополнительных технических средств для прочтения затухающего текста стало известно, что рисунок “делателя” был сопровожден изначально двумя подписями – верхней и нижней, впервые были воспроизведены и читающиеся буквы нижней подписи, но составить представление о первоначальном тексте на их основе, тем не менее, оказалось невозможно.

Неожиданным подарком для исследователей древнерусской книжности стало обнаружение копий нескольких рисунков ТУ и подписей к ним в

лав учился на курсе у отца) направил на освоение специализации фотографа. В итоге Вячеслав Измайлович стал известным фотографом-изобретателем, основателем журнала “Советская фотография”, отснял для коллекции воспроизведений отца много уникальных памятников, в том числе привезенную в Россию на короткое время Болонскую псалтирь 1230–1245 гг. [33] (фотокопия хранится в этой же коллекции: Срез. IV. 1). Опасения И.И. Срезневского относительно возможной “погибели” памятников, к сожалению, в XX в. оправдались с избытком: утраченные, разоренные в годы войн и социальных катаклизмов частные, монастырские собрания, не имевшие охранных копий, не будут уже восполнены никогда – однако благодаря небезопасному отношению Измаила Ивановича к вопросам сохранности рукописных уникалов мы в ряде случаев все же можем на основании одного или нескольких листов, им скопированных, получить представление о том, какими были эти рукописи.

Грандиозная коллекция воспроизведений ученого поступила в 1910 г. в Библиотеку Академии наук в составе его собрания и архива и сейчас составляет часть IV фонда И.И. Срезневского (ф. № 27). Недавно в Отделе рукописей БАН была осуществлена систематизация “россыпи”, которую являла собой эта коллекция со времени поступления в библиотеку¹². Оказалось, что те изобразительные материалы, которые Срезневский копировал, а затем публиковал в качестве приложений к своим работам, посвященным палеографии и текстологии славянских памятников, находятся именно здесь. Более того, те материалы, которые Измаил Иванович по разным причинам не смог издать, например, к “Древним славянским памятникам юсового письма” (1868), также хранятся в части IV его собрания (папка “Воспроизведение югославянских памятников”, Срезн. IV. 27). Шесть папок бывшей “россыпи” представляют собой готовый, почти погодный альбом славянской палеографии (Срезн. IV. 2 – Срезн. IV. 7), это “не что иное, как специально подобранный альбом воспроизведений с памятников русского письма от XI до XVIII в. включительно (около 900 снимков), издать который И.И. Срезневский имел намерение, но не нашел времени для окончательного его оформления” [35]. Об этом труде отца сообщал еще Всеволод Измайлович: «Главнейший результат его работ по палеографии – его систематическое собрание

¹² См. обзор коллекции воспроизведений и информацию о методах ее систематизации [34].

снимков с памятников русского письма, заключающее в себе более 900 снимков – не увидело света; лишь небольшая часть его была издана, как приложение к “Древним памятникам русского письма и языка”, в 1866 г. и позже вторым изданием в 1898 г.» [30, с. 37].

В этот задуманный ученым альбом вошли в том числе копии с памятников, воспроизведений которых более нигде не сохранилось, например: Слуцкая псалтирь XI в., Устав Супрасльского монастыря 1510 г.¹³, крест прп. Антония Римлянина XII в.¹⁴, некоторые граффити, иконы, предметы декоративно-прикладного искусства. Всего в части IV находится 20 папок с материалами воспроизведений (около 4000), их содержание отражено в Приложении к Описи фонда, доступном читателям Отдела рукописей БАН и на сайте academia.edu [36]. Остальные единицы хранения части IV в количестве 68 (отдельные прорисы, копии фресок и сброшюрованные копии памятников) достаточно полно отражены в Описи фонда и всегда были доступны специалистам.

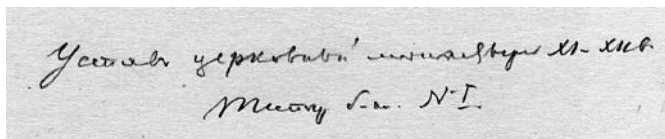
Главное, что важно знать современным исследователям о коллекции воспроизведений И.И. Срезневского: в его копиях многочисленные памятники славянской письменности зафиксированы в состоянии на тот момент, когда с ними работал ученый, т.е. с 1840-х гг. до 1881 г., – а это значит, что среди них могут быть обнаружены какие-то утраченные за полтора века фрагменты рукописей и даже тексты.

В указанной коллекции сохранились и копии шести рисунков Типографского устава. Они находятся в составе планировавшегося Срезневским альбома русской палеографии в папке “Альбом снимков с памятников русского письма XII в.” (Срезн. IV. 3, ал. 39). Каждый из рисунков выполнен карандашом на кальке в масштабе 1:1, т.е. был перерисован прямо с рукописи методом наложения. Все рисунки приклеены на лист белой бумаги большого формата, который затем был сложен вдвое по вертикали. Таким образом получилась тетрадь-бинион (лист, сложенный пополам). На ее “обложке” почерком И.И. Срезневского выполнена запись: “Устав церковный монастыр[ский] XI–XII в. Типогр. Б-ки № I”¹⁵.

¹³ Сообщено С.Ю. Темчиным.

¹⁴ Сообщено И.А. Шалиной.

¹⁵ Интересно, что такого номера или шифра для ТУ исследователи при изучении истории бытования памятника не сообщают – при том, что архим. Савва указывал для ТУ подобный шифр: № 1206/1 (в знаменателе – та же единица) [8].



Автором прорисей несомненно является сам Срезневский: во-первых, его почерком указаны номера листов под каждой из миниатюр, во-вторых, ученый, как правило, указывал, кто именно перерисовывал (например, "...срисовал Вяч[еслав]. 26 апр. 1872") или от кого был получен материал ("...получил от А.А. Куника") и т.д.

Из Типографского устава И.И. Срезневским были перерисованы следующие рисунки:

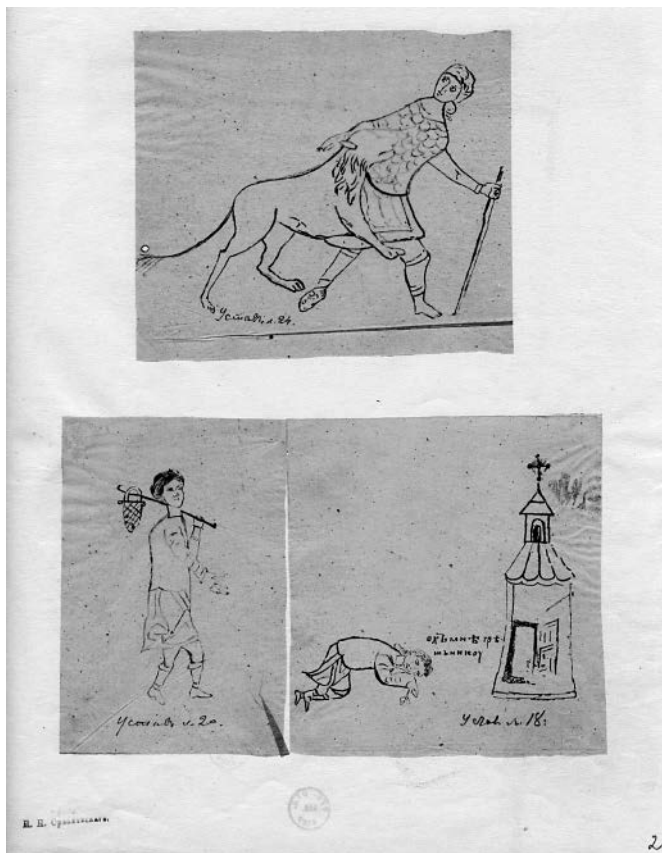
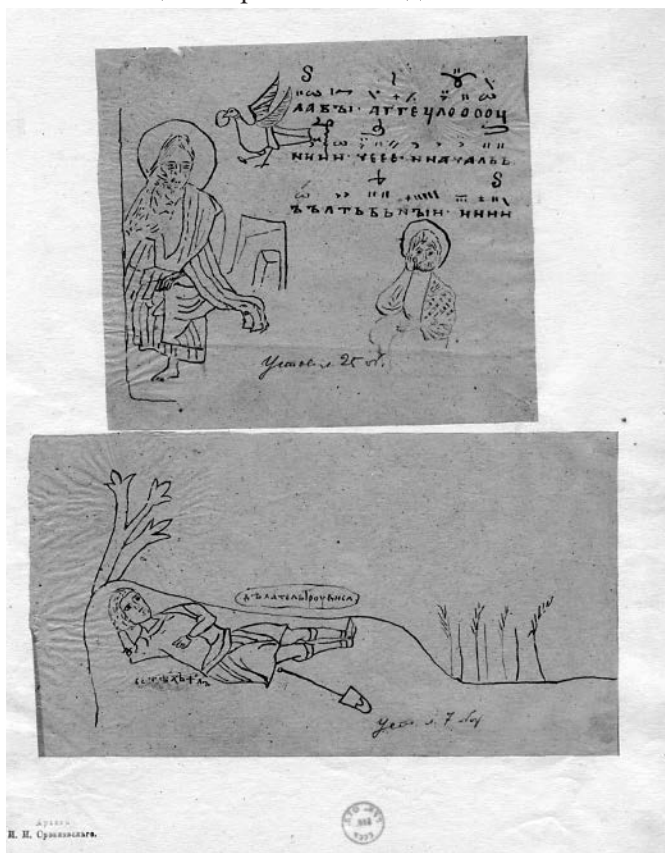
1–2. "Пророк Илия" (оба изображения) и одно изображение голубя.

3. Изображение отдыхающего "делателя" с верхней и нижней подписями.

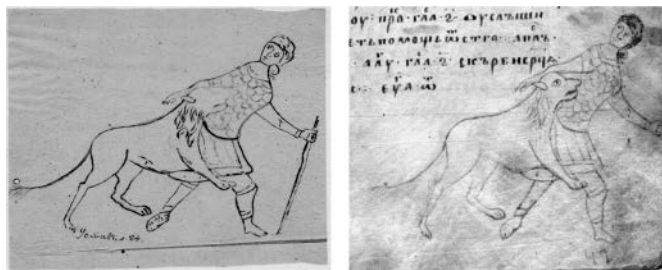
4. "Человек, убегающий ото льва".

5. Человек/путник с посохом и корзиной.

6. "Кающийся грешник" с подписью.



такую деталь, которая в корне меняет представление о сюжете. На прориси Срезневского в руках человека отчетливо изображен посох. Ср. выше прорись Срезневского и современное состояние рисунка:



Кажется странным, что посох отсутствует на всех воспроизведениях XX–XXI вв. Однако если учесть, что со времени копирования рисунка Срезневским до первого его воспроизведения Г.И. Вздорновым в 1972 г. прошло более ста лет, то можно представить, сколько испытаний за это время выпало на долю рукописи. Отметим прежде всего, что изображение посоха находится в правом нижнем углу листа – это место, которое, как знают все исследователи рукописей, больше всех подвержено загрязнению. Нотированный, использовавшийся в богослужении с XII в. кодекс, несомненно, имел значительные следы загрязнений, и даже сейчас на всех видах воспроизведе-

При сопоставлении прорисей Срезневского с цветными электронными копиями рисунков видно, что на них отражены некоторые дополнительные детали. Например, копия рисунка на л. 24, который получил полярные интерпретации (то ли "человек, убегающий ото льва", то ли "воин-победитель"), сохранила

дений отчетливо видно, что и после двух реставраций пергамент в нижних правых углах листов темный. В связи с отсутствием ныне посоха в руке персонажа можно предположить, что перед нами один из случаев неудачной реставрации, которые хоть и редко, но имеют место: при тщательном смывании загрязнений могли быть смыты и чернила¹⁶. Представить же, что академик Срезневский, ревностно относившийся к происходившим из века в век изменениям в наклоне мачт и перекадин каждой буквы кириллического алфавита, вдруг позволил себе что-то пририсовать в копию с одного из древнейших памятников, трудно. Более того, на современных воспроизведениях видно, что левая кисть человека что-то сжимала, над ней также сохранились чернильные разводы. Появление посоха на рисунке сразу уменьшает динамичность движения персонажа: он вовсе не похож на убегающего человека. Поэтому предложенные до сих пор интерпретации, выглядевшие сильной натяжкой, кажутся теперь совершенно неприемлемыми. Непонятно было и раньше, почему человек (в панцире!) “убегает” ото льва, если лев изображен в достаточно мирном виде, а человек повернут к нему с таким же мирным выражением лица, в то время как художникам со времен античности были доступны способы передачи признаков льва нападающего: открытая пасть, ощетинившаяся грива, высунутый язык, поднятые передние лапы. Теперь же очевидно, что и поза человека, и вытянутая левая рука – это элементы изображения человека *идушего*. Посох буквально “просится” в руку персонажа, центр тяжести которого приходится на левую половину туловища. Перед нами два путешественника, человек даже приобнял своего четвероногого спутника, как бы мирно беседуя с ним. Совершенно невозможно согласиться, что “воин рядом со львом изображен как победитель” [26, с. 195]. По-видимому, для данного изображения следует искать иные сюжеты, нежели предлагаемые искусствоведами. Если еще раз просмотреть все рисунки и отвлечься от тем монастырского устава и стихир, то придется согласиться, что среди них преобладают сюжеты светского, а не церковного характера:

¹⁶ Примером подобной утраты может служить текст Саввиной книги: “Известно, что в середине 40–60-х годов [sic!] нашего столетия в ЦГАДА кодекс отреставрировали... [М]ожно утверждать, что эта реставрация нанесла памятнику непоправимый вред. Пергамен приобрел необычный темный цвет, многие тонкие листы стали прозрачными. Почти полностью в Саввиной книге исчезло письмо краской, которое ранее, в XIX и в начале XX в., достаточно хорошо прочитывалось” [37].

как будто это иллюстрации к коротким рассказам, историям. И в мировой литературе действительно обнаруживаются параллели к сюжетам рисунков ТУ. Например, сюжет “человек и лев попутчики” известен в греческих и латинских сборниках басен, приписываемых Эзопу, а также в пересказах грекоязычных авторов первых веков н.э. Бабрия, Авиана, псевдо-Досифея [38, с. 296]: «Человек и лев шли вместе по дороге. Человек провозгласил: “Человек сильнее льва!”. Ответил лев: “Лев сильнее!”. Пошли они дальше, и указал человек на каменные плиты с резными фигурами, на которых люди изобразили львов, укрошаемых и попираемых людьми. “Вот, – сказал он, – видишь, каково приходится лвам!”. Но ответил лев: “Кабы львы умели резать по камню, немало бы ты увидел на камне и людей, попираемых львами!” О том, что иные люди хвастаются тем, чего на деле вовсе не умеют» [38, с. 138]. Рисунок Типографского устава в своем изначальном виде (т.е. в том, который был зафиксирован Срезневским) абсолютно точно передает сюжет басни о двух спутниках. Очевидна теперь и символика панциря: тема рассказа достаточно воинственная, речь идет о львах, “попираемых людьми”. В некоторых интерпретациях путник мог называться “ловцом” [39, с. 389], тогда панцирь – деталь экипировки.

До наших дней дошли иллюстрированные сборники басен на греческом и латинском (см., например, один из самых ранних иллюстрированных списков “Басен Эзопа” X в.¹⁷ и флорентийский шедевр ок. 1480 г.¹⁸), которые с началом книгопечатания легли в основу многочисленных западноевропейских изданий¹⁹. Рассказы о сложных отношениях между царем природы и царем зверей – и соперничество, и взаимопомощь – стали сюжетами многих басен и, соответственно, гравюр. Несмотря на значительный временной интервал между гравюрами инкунабул, еще близких рукописной традиции, и рисунком ТУ XI–XII вв., изображения льва и человека, где оба персонажа предстают за мирной беседой, как будто принадлежат одной традиции²⁰, см., например, гравюру к басне “Лев и пастух” из страсбургского издания

¹⁷ Morgan Library, N-Y. Ms M. 397. <http://corsair.morganlibrary.org/msdescr/BBM0397a.pdf>.

¹⁸ The New York Public Library, Spencer Collection, Ms. 50. <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47de-4d8b-a3d9-e040-e00a18064a99>.

¹⁹ Перечень инкунабул с “Баснями Эзопа” см. [40, Sp. 135–203].

²⁰ Не имеются в виду, конечно, манеры изображения и приметы эпохи: одежда и т.д.

1481 г. [40, Sp. 151–152]: два мирных собеседника, лев, заглядывающий человеку в глаза, здесь же посох как символ путешественника или пастуха.



В европейских изданиях встречаются иллюстрации и к сюжету “Человек и лев попутчики”, см., например, в сборнике притч, басен, рассказов о животных, вышедшем в Праге в 1608 г. (*Theatrum Morum: Artliche Gespräch der Thier mit wahren Historien den Menschen zur Lehr. Pragae, 1608. S. 126*): здесь художник перенес внимание с темы мирной беседы на тему вражды и даже изобразил на заднем плане упоминающиеся в притче “каменные плиты с резными фигурами” (см. выше):



Отметим, что каноническая христианская литература не знает примеров одушевления животных, подобные сюжеты всегда имеют фольклорный характер и известны мифам всех народов мира. В качестве вариантов отношений животных и человека в ней возможно служение, приручение диких зверей (при описании подвигов, например, отшельников-пустыльников), но никогда – общение с животными.

“Басни Эзопа” впервые переведены на Руси с древнегреческого в 1607 г. переводчиком посольского приказа Федором Гозвинским (с издания, вос-

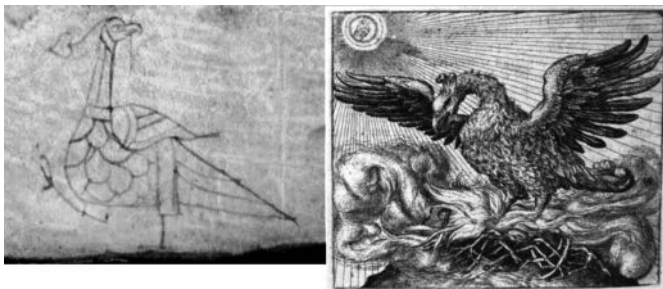
производящего раннюю, “византийскую” рецензию этого собрания [39, с. 7, 54–55]), в дальнейшем переводились с разных языков думным дьяком Андреем Винусом (1674), ротмистром Кашинским (1675) и т.д. [39, с. 10–32]. Но изречения Эзопа знали и в домонгольский период: его афоризмы встречаются в сборнике “Пчела” [41, с. 284, 296], восточнославянский перевод которого датируется временем не позднее начала XIII в. [41, с. 7]. Однако дело даже не в этом ничего не говорившем древнерусском книжнике упоминании, а в том, что в их руках могла оказаться иллюстрированная греческая рукопись или ее фрагменты со сводом басен, притч подобного типа, а рисунки могли заинтересовать древнерусского художника и быть им воспроизведены как проба пера, из любопытства, как украшение и т.д. Перевод “Пчелы”, а также знакомство с аллегорическими рассказами “Физиолога” (цитаты из него находятся уже в “Поучении” Владимира Мономаха²¹) в домонгольский период доказывают востребованность в обществе подобного типа собрания кратких рассказов и афоризмов и, соответственно, возможность их проникновения в древнерусскую книжность. Примечательно, что иллюстрированный греческий список “Басен Эзопа” X в. сохранился в составе подборки из иллюстрированных же памятников, популярных в Древней Руси и, как правило, тоже сопровождавшихся рисунками: это упоминавшийся “Физиолог”, а также “Стефанит и Ихниллат” (Morgan Library, MS M. 397)²². В любом случае изображение двух спутников – человека в панцире и льва – невозможно приписать фантазии древнерусского книжника, якобы приурочившего его к богослужебным стихирам, – это явное заимствование из другой культуры.

Рисунок ТУ “делатель трудися” (л. 7 об.) также мог быть перерисован, например, с иллюстрации к известному греческой литературе сюжету о пахаре, бросившем свою работу с мечтой разбогатеть другим трудом (“О пахаре, который хотел изменить свою участь” [38, с. 432, 532]). Тема путника, к которой имеет отношение рисунок на л. 20, вообще очень распространена в сборниках басен и притч: “Путник и гадюка”, “Пут-

²¹ «Некоторые статьи “Физиолога” были известны на Руси издавна, очевидно, по переводному “Шестодневу” (книге о шести днях творения). У Владимира Мономаха, например, встречается образ горлицы, навеянный “Физиологом”» [42].

²² О других греческих сборниках с “Физиологом” и баснями Эзопа см. [43], о русских списках, совмещающих оба памятника или приписывающих “Стефанита и Ихниллата” Эзопу, см. [39, с. 7].

ник и судьба”, “Путники и платан”, “Диоген в дороге” и др. Иллюстрации к таким сюжетам не требовали сложных изображений, см., например, “Путник и Гермес”: путник дает обет принести в жертву Гермесу половину найденного в путешествии, в итоге кладет на алтарь скорлупки и косточки [38, с. 116]; [39, с. 272] и т.д. Изображение птицы (л. 59 об.) подходит в качестве иллюстрации к целому ряду сюжетов басен и притч о птицах, в том числе к сюжету о сгорающем и возрождающемся Фениксе, который перед тем, как “огню предаться”, “собирает хвостие и благовонные вещи, иже от лучей солнечных запалаются” [39, с. 363, 507] (на рисунке ТУ, см. ниже слева, изображена птица с веткой или листом в клюве). На материале все тех же европейских иллюстраций к басням (*Theatrum Morum... Pragaе, 1608*) видно, что Феникса представляли в виде крупной, мощной птицы с длинной шеей, который подобен изображению из ТУ более, нежели предлагаемые на эту роль ястребы и голуби:



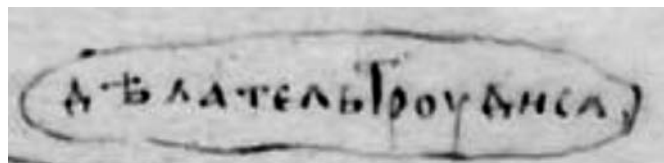
Изображения Феникса в виде грозной, массивной птицы в ранних печатных изданиях, судя по всему, были типичными и переходили от гравера к гравюру начиная с иллюстраторов инкунабул, черпавших сюжеты прежде всего из рукописного наследия, см., например, ниже практически тот же рисунок вечно возрождающейся птицы, но меньшего размера, во “Всемирной хронике” Гартмана Шеделя (Нюрнберг, 1493, л. 104)²³.



²³ Благодарим сотрудницу Отдела редкой книги БАН Г.Н. Питулько, указавшую на эту гравюру.

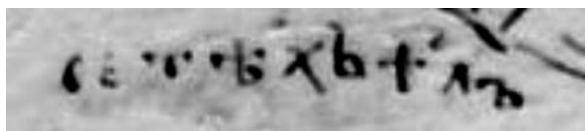
Среди сюжетов басен, которые переписывались вместе с “эзоповскими”, бытовали и фольклорные сказки, и церковные притчи [39, с. 37]. Например, в тех же “эзоповских” сборниках распространен сюжет “человек, который молился” (вспомним рис. на л. 18): “Один человек имел обычай приходить в церковь поздно, склонять колени и молиться...” [38, с. 206]. Может быть, именно содержанием греческого оригинала объясняются “прикровенные” руки молящегося, которым найдена аналогия, например, на миниатюре с изображением молящегося Давида в греческой Хлудовской псалтири (см. об этом выше). Два святых с нимбами на л. 25 об. могут быть изображениями кого-то из авторов, чьи высказывания входили в сборники типа “Пчелы”: евангелисты, Григорий Богослов, Василий Великий, Григорий Нисский, Иоанн Златоуст. Так, в древнерусской иллюстрированной “Пчеле” XVII в. апостол Павел, три святителя, Иоанн Дамаскин и др. святые изображены с нимбами (РНБ, F.I.487). Интересно, что “второе” изображение пророка Илии явно было воспринято Срезневским как изображение другого персонажа: он нарисован с короткой бородой. Пока нет объяснения, что это – недорисованное изображение или попытка интерпретации, но эта деталь также заслуживает внимания. Византийская традиция лицевых сборников притч и басен была усвоена средневековой западноевропейской литературой, а затем в XVII в. вместе с иллюстрированными печатными изданиями или рукописями проникла и в русскую [44], но знакомство с подобным материалом могло быть очень ранним. Все эти наблюдения требуют еще комментариев искусствоведов, но совершенно очевидно, что дальнейшее изучение рисунков ТУ будет более полным с привлечением материалов Срезневского.

Заслуживают внимания воспроизведения подписей к рисункам на прорисях И.И. Срезневского. Обе подписи к изображению “делателя” (л. 7 об.) читаются совершенно четко. Правда, верхняя, обведенная овальной линией, отличается от текста, читаемого на современной фотоконии, последней буквой глагольной формы – вместо размашистого юса малого с длинной правой мачтой и едва-едва, но все же прослеживаемым язычком на прориси ошибочно изображена буква а:



– как если бы древнерусский писец произносил возвратный аффикс в виде [са] (ср., например, рифму *тряслися – Туниса* у современника Срезневского – А.К. Толстого в поэме “Алхимик”). Однако такое произношение (и, соответственно, написание), отражающее аналогическое отверждение [-с’] по образцу исконных форм на *-тсья*, где после падения редуцированных [тсь’] > [тс’] > [ц’] > [ц], для XI–XII в. исключено.

Нижняя запись в воспроизведении И.И. Срезневского выглядит следующим образом:



– т.е. все буквы вполне различимы: *се тѣхъ псалъ* – хотя надстрочный знак над последней словоформой может быть интерпретирован и как неуместная выносная *с*, и как элемент титла.

В принципе так же, хотя и менее четко, текст читается и на современной цифровой фотокопии, отражающей состояние рукописи после неудачного химического воздействия, в результате которого запись, как уже упоминалось, “приобрела синеватый оттенок” [2, с. 24]:



— и в основном виден даже на черно-белой фотографии 1950-х гг., воспроизведенной в статье В.С. Гольшенко [2, с. 23].

На наш взгляд, эта последовательность букв может быть разделена на слова только так: *се тѣхъ псалъ*, т.е. ‘Это Тѣхъ псалъ’, с известным по рукописям XI в. крестообразным написанием “пси” [45] и титлом (сохранившимся частично); такие сокращенные написания бессвязного перфекта от глагола *псалти* – как под титлом, так и без титла – хорошо документированы в древнерусской письменности, см., например, [19, т. 9, с. 393–394]. Имя *Тѣхъ*, содержащее чистый корень *тѣх-* (тот же, что и в словах *утѣха*, *тѣшити*), до сих пор именно в таком виде не фиксировалось, однако известно по обозначению жены некоего Теха – Тешая²⁴, фигурирующему в берестяной грамоте середины XII в. из Старой Руссы

²⁴ Обычное образование по типу членных притяжательных прилагательных с суффиксом **ъ*, ср. *Давыжяя*, *Завижяя*, *Иваняя*, *Иевляя* в берестяных грамотах [28, с. 839].

(№ 21): *оу тѣшьє* [т.е. *Тѣшитъ* – род. п.] :*ѣ*: *ногаты* ‘у Теховой жены [долгу] 2 ногаты’ [28, с. 336–337], а также по целому ряду “квалитативных” [46], или “гипокористических” [28, с. 206], производных – от него образованы известные по грамотам имена *Тѣхонъ*, *Тѣшата*, *Тѣшила/Тѣшило* [47]; [28, с. 248, 412, 490, 810], *Тѣшько* [48], а также **Тѣхута*, реконструируемое на основе новгородского топонима *Техутицы* [49]²⁵. Возможно, *Тѣхъ* фигурирует и в трехстрочной надписи XI–XII вв. из новгородской Софии, воспроизводимой как *тѣхъ | нова | исай* [50]. В.Н. Щепкин, впервые опубликовавший надпись, усматривал в первых двух строках “прилагательное краткое р. ед. м. р.” *тѣхънова*, где “*х* – фонетический вариант звука *с* [!], и все слово равнозначуще с *тѣсьнова*, *тѣснова*”, а в третьей – форму имени *Исаия* с окончанием *-и*, “возникшим под влиянием аналогии” “вм. старосл. *ѡ*, русс. *ѡ*” [51], т.е. в целом – что-то вроде “Теснова Исаий” (с неэтимологическим редуцированным в корне *тѣсн-*!). В.Л. Васильев, не повторяя этих фантастических построений, предложил рассматривать “*Тѣхънова*” как “посессив от личн. *Тѣхъно*” [49] – т.е. еще одного квалитатива, восходящего к имени *Тѣхъ*; о морфологической характеристике и синтаксической соотнесенности этой словоформы остается только догадываться (род. п. ед. ч. муж.-сред. рода? имен. п. ед. ч. жен. рода?)²⁶.

Текст *се тѣхъ псалъ*, написанный, как кажется, тем же почерком с наклоном влево, что и подпись к рисунку *дѣлатель трюдиса*, является не подписью, а *записью*, т.е. экстратекстом [52], содержательно не связанным ни с рукописью Устава в целом, ни с рисунком, и может быть определена как авторская запись с краткой информацией о писце, ср. сходные лаконичные маргиналии в древнерусских рукописях: *лавра псалъ* (Миняя на апрель, XI–XII вв., 73 об.); *городѣнь псалъ* (Миняя на октябрь, 1096 г., 52 об.); *а се псалъ чыгль* (Слова Григория Богослова, XI в., 84) [12, с. 31, 50, 55].

По мнению Г.И. Вздорнова, “цвет и оттенки чернил” в рисунках и надписях “одни и те же” [3, с. 214]; это наблюдение подтверждено В.С. Гольшенко: “Цвет чернил, использованных в рисунках и надписях... одинаков” [2, с. 25]. Если рисунок и окружаю-

²⁵ Имя *Тѣшень* [28, с. 810], того же корня, мотивировано, однако, не именной основой, а глагольной – по происхождению это страдательное причастие от *тѣшити*.

²⁶ Третью строку современные эпиграфисты интерпретируют как незаконченную и вертикаль справа от *а* – как штрих недописанной буквы (С.М. Михеев, электронное письмо от 21.01.2018).

щие его экстратексты созданы одним лицом, то мы имеем дело с единственным в истории древнерусского книжного искусства (к тому же – домонгольского периода) именованным автографом автора миниатюры. Для русской традиции вплоть до последней четверти XVII в. это неизвестное явление. Г.И. Вздорнов утверждал, что все семь рисунков ТУ “исполнены одной рукой” [3, с. 213]. Если это так, то история древнерусского искусства раннего периода пополнилась целой коллекцией из восьми (7 + двойное изображение на л. 25 об.) изображений, выполненных одним мастером по имени Тех.

Относительно тождества почерков экстратекстов и основного текста ТУ среди исследователей нет единства. И.Д. Мансветов, не вдаваясь в палеографические тонкости, идентифицировал лишь одного писца Устава – Михаила, перу которого также “принадлежит несколько миниатюр, помещенных на полях рукописи” [14, с. 223]²⁷. Г.И. Вздорнов полагал, что “пояснительные надписи около трех рисунков... в отношении начертания букв не имеют особых признаков, которые отличали бы их от почерка тех листов, где они расположены” [3, с. 214]. Согласно более нюансированным выводам Л.В. Столяровой, подпись к рисунку на л. 7 об., равно как и на л. 13 и 18, “сделана почерком, схожим с почерком писца осн<овного> текста, но более мелко. Написана схожими (как будто более светлыми) чернилами, с менее интенсивным нажимом, чем при письме осн. текста Устава... Небольшой по объему текст затрудняет палеографическую идентификацию записи. Поэтому не исключено, что рисунок и запись хотя и одновременно рукописи, но писцу не принадлежат” [12, с. 57, 59, 60]. Последнее заключение подтверждается и дополняется наблюдениями В.С. Голышенко: “...сравнение индивидуальных приемов начертания букв, имеющих в сохранившихся фрагментах надписей к рисункам, с начерком аналогичных букв, употребляемых III писцом данной рукописи, выдают одну руку” [2, с. 25]. Поскольку, по мнению исследовательницы, листы, на которых расположены рисунки с подписями, написаны писцом I, тогда как III писец приступил к работе лишь начиная с оборота 35-го листа [2, с. 27], правомерно заключить, что основной (I) писец, переписавший большую часть рукописи, в том числе и лист 124, идентичен Миха-

лу, упомянутому в авторской глаголической записи на этом листе [2, с. 33]. В таком случае *Тѣхъ* – это имя III писца, лишь изредка “вторгавшегося” в сферу работы Михала и ассоциируемого с графическими вкраплениями и экстратекстами на некоторых листах, и, следовательно, писец III и автор рисунков и подписей – одно лицо. Поскольку работа писцов и художников и по сей день определяется одним и тем же глаголом – *писать*, можно предположить, что слово *псалъ* в записи под рисунком “делателя” означает ‘писал и рисовал’. Если это так, то в истории древнерусской книжности домонгольского периода появился бы писец и художник в одном лице. Однако скудость и нерелевантность палеографических данных, предоставляемых экстратекстами, едва ли позволяют утверждать это с какой бы то ни было определенностью.

Связь текста с содержанием маргинальных миниатюр является достаточно распространенным явлением средневекового книжного мира. В этом смысле самым ярким и убедительным примером в истории древнерусской книжности являются, пожалуй, миниатюры Киевской псалтири 1397 г., чему посвящена большая исследовательская литература. В ТУ эта связь не столь очевидна, и попытки целого ряда современных исследователей найти соответствие между содержанием рисунков и текстами интересны, но спорны: например, двойная атрибуция пророка Илии и связь его изображения с кондаком архангелу Михаилу кажутся сильной натяжкой. Сюжеты рисунков ТУ все-таки сопротивляются его текстам и больше похожи на заимствованные из другого источника иллюстрации, не имеющие ничего общего с богослужебными текстами. В качестве гипотезы выше было предложено альтернативное объяснение: заимствование иллюстраций из какого-то сборника притч, басен, рассказов. Можно не без основания говорить, что автор рисунков был достаточно образованным человеком: он переписывал сложные тексты (если это писец III), был знаком с традицией маргинальных миниатюр, умел изображать человека, животного, птицу, мог быть знаком с редкими сюжетами, пришедшими из греческой культуры, и что самое интересное – он оставил свое имя под миниатюрой.

Искусство древнерусской книги до XVII в. не знает автографов художников. Исследователи не сомневаются, что над иллюстрациями рукописных книг работали иконописцы, но, видимо, подчиняя свое творчество неписаному закону анонимности, своих имен не указывали. Примечательно, что на писцов этот закон распространялся реже: их именные записи

²⁷ В наши дни принадлежность рисунков писцу Михалу допустила Т.Ф. Владышевская, правда, опираясь при этом только на то обстоятельство, что рисунок, изображающий пророка Илию, “находится возле кондака архангелу Михаилу (л. 25 об.) – патрона [sic!] Михала” [26, с. 188].

многочисленны. В описях монастырских библиотек можно встретить указания на “письмо” знаменитых писцов, на создателей лицевых рукописей, в редких случаях – на авторов икон, но никогда – на миниатюристов, которыми были зачастую те же выдающиеся мастера-изографы²⁸. Так, только из свидетельства современника Феофана Грека, писателя Епифания Премудрого, точно известно, что иконописец украшал книги: “...зѣло философ хитрь, Феофан, гречин, книги изограф нарочитый и живописецъ изящный во иконописцѣхъ” [54, с. 440]. На основании этого сообщения и изучения манеры письма Феофана Грека исследователи выдвигают гипотезы об иллюстрировании им тех или иных рукописей [55]. Из этого же послания Епифания известно, что и сам писатель брался за кисть: “Последи же всѣхъ изволися и мнѣ, аки изографу, написати четверообразнѣ...” [54, с. 442]. Но поскольку никаких образцов художества или автографов Епифания под миниатюрами неизвестно, то исследователи даже гипотетически не могут указать на его книжные работы. Атрибуции миниатюр таким мастерам, как Андрей Рублев, Даниил Черный, Дионисий и его сыновья, выполнены на основании кропотливых многолетних наблюдений специалистов над манерой письма и образцами атрибутируемых им фресок и икон, при этом не всегда ученые едины в своих выводах. Начиная с XVII в. традиция анонимности постепенно утрачивается: под миниатюрами появляется первая буква имени художника (Травник Строгановых-Шелонина 1620-х гг. [56]), художники указываются в записях на рукописях (Лицевой Апокалипсис 1636–1643 гг., ГИМ, Муз. 4146, 1° [57]); свою подпись под гравюрами ставит Симон Ушаков; имена художников читаются под прорисьями знаменитого Сийского иконописного подлинника втор. пол. XVII в.; соловецкий “Сад спасения” 1711 г. прославил иллюстраторов Савву Никифорова, Никифора Сметанина (монаха Никона) и Григория Симонова; достаточно активно подписывали свои книжные работы старообрядцы. Но весь древнерусский период авторы миниатюр остаются анонимами и свои работы не подписывают. По-видимому, традиция анонимности миниатюристов была воспринята из византийской культуры, но и там все же встречаются исключения. Уникальным считают специалисты факт указания ру-

кой писца Минология Василия II Болгаробойцы (нач. XI в.) имен художников под каждой из 430 миниатюр. Исследователи подтверждают различия в манерах исполнения миниатюр и их соответствия восьми подписям [58]. Могли ли древнерусские книжники быть знакомы с подобными примерами или все же это личная инициатива художника ГУ, в настоящее время ответить невозможно, однако и факт подписи Теха, и сами рисунки могут говорить о том, что на Русь попадало намного больше фактов греческой книжной культуры, нежели нам известно по сохранившемуся корпусу переводной литературы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. М., 1984.
2. *Гольштенко В.С.* Палеографическое описание Типографского Устава // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века / Под ред. Б.А. Успенского. М., 2006. Т. 3: Исследования.
3. *Вздорнов Г.И.* Рисунки на полях Типографского Устава // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 3.
4. *Уханова Е.В.* Древнейшая русская редакция Студийского устава: происхождение и особенности богослужения по Типографскому списку // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 3.
5. Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 2: Наборное воспроизведение рукописи / Подг. текста, сост. словоуказателя, текстологич. коммент. С.В. Петровой; Палеограф. коммент. В.С. Гольштенко.
6. Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 3: Исследования.
7. *Столярова Л.В.* Древнерусские надписи XI–XIV веков на пергаменных кодексах. М., 1998. С. 60.
8. *Савва, архим.* Письмо к редактору // ИОРЯС. 1858. Т. 7, вып. 5. Стб. 373.
9. *Срезневский И.И.* Древние памятники русского письма и языка (X–XIV веков): Общее повременное обозрение с палеографическими указаниями и выписками из подлинников и из древних списков. СПб., 1863.
10. Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 1: Факсимильное воспроизведение.
11. *Крысько В.Б.* [Рец.] Типографский устав: Устав с Кондакарем конца XI – начала XII века / Под ред. Б. А. Успенского. Т. I–III. М., 2006 // *Вопр. языкознания.* 2008. № 3.

²⁸ На этом феномене подробно остановился Г.В. Попов в связи с работой иконописца Дионисия и его сыновей по иллюстрированию книг: “Ее (Описи Иосифо-Волоколамского монастыря 1545 г. – *Прим. авт.*) составители вообще не упоминают оформителей, их интересуют лишь писцы или вкладчики рукописей” [53].

12. *Столярова Л.В.* Свод записей писцов, художников и переплетчиков древнерусских кодексов XI–XIV вв. М., 2000.
13. *Гладышева Е.В., Розанова Н.В.* Устав Студийский церковный и Кондакарь нотированный (Типографский устав) // Государственная Третьяковская галерея: Каталог собрания. Лицевые рукописи XI–XIX вв.: Кн. 1. Лицевые рукописи XI–XVII вв. Т. 2. М., 2010. (Древнерусское искусство X–XVII вв., Иконопись XVIII–XX вв. Т. 2, кн. 1).
14. *Мансветов И.Д.* Церковный устав (типик): его образование и судьба в греческой и русской церкви (фрагменты из книги) [переиздано по одноименному изданию 1885 г.] // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 3.
15. *Некрасов А.И.* Очерки из истории славянского орнамента. [СПб.], 1913. С. 51. (Памятники древней письменности и искусства; 183).
16. *Арциховский А.В.* Одежда // История культуры Древней Руси: Домонгольский период. Т. 1. М.; Л., 1948.
17. *Мошкова Л.В., Турилов А.А.* “Плоды ливанского кедра”. [М.], 2003. С. 21.
18. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 30. М.; СПб., 2015. С. 194.
19. Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.). Т. 1–11. М., 1988–2016.
20. *Некрасов А.И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937. С. 97.
21. *Свирин А.Н.* Древнерусская миниатюра. М., 1950.
22. *Свирин А.Н.* Искусство книги Древней Руси. XI–XVII вв. М., 1964.
23. *Сидоров А.А.* Рисунок старых русских мастеров. М., 1956.
24. *Вздорнов Г.И.* Рисунки на полях Типографского Устава // Древнерусское искусство: Рукописная книга. М., 1972.
25. *Сперанский М.Н.* Тайнопись в югославянских и древнерусских памятниках письма. Л., 1929. С. 61.
26. *Владышевская Т.Ф.* Типографский устав и музыкальная культура Древней Руси XI–XIV вв. // Типографский Устав: Устав с кондакарем конца XI – начала XII века. М., 2006. Т. 3.
27. *Румянцев В.Е.* Археологическая заметка по вопросу: почему с половины XVII в. воспрещалось строить церкви с высокими шатровыми покрытиями? // Древности: Тр. Моск. Археол. о-ва. Т. 9, вып. 1. М., 1881. С. 87–88.
28. *Зализняк А.А.* Древненовгородский диалект. М., 2004.
29. *Срезневский И.И.* Древние памятники русского письма и языка (X–XIV вв.): Общее повременное обозрение. 2-е изд. СПб., 1882. С. 76.
30. *Срезневский Вс.И.* Измаил Иванович Срезневский: Краткий биографический очерк. 1812–1880. СПб., 1913.
31. *Цветаев И.В.* Из студенческих воспоминаний о И.И. Срезневском // Памяти Измаила Ивановича Срезневского. Кн. 1. Пг., 1916. С. 278–300.
32. *Срезневский И.И.* Записка о фотографических снимках П.И. Севастьянова // ИОРЯС. Т. 7. 1858. С. 370.
33. *Срезневский В.И.* И.Е. Бецкий, издатель “Молодика”. СПб., 1900. С. 6.
34. *Сапожникова О.С.* Коллекция воспроизведений И.И. Срезневского в Отделе рукописей БАН: забытые факты и неизученные материалы // Петербургская библиотечная школа. 2018. № 1 (61). С. 47–62.
35. *Покровская В.Ф.* Собрание И.И. Срезневского (собр. 27) // Исторический очерк и обзор фондов рукописного отдела Библиотеки Академии наук. М.; Л., 1958. С. 125.
36. Коллекция воспроизведений И.И. Срезневского <[https:// rasl.academia.edu/ОльгаСапожникова/Description](https://rasl.academia.edu/ОльгаСапожникова/Description)>.
37. *Князевская О.А.* Введение // Саввина книга. Древнеславянская рукопись XI, XI–XII и конца XIII века. Ч. 1: Рукопись. Текст. Комментарии. Исследование. М., 1999. С. 8–9.
38. Басни Эзопа / Пер., статья и коммент. М.Л. Гаспарова. М., 1968.
39. *Тарковский Р.Б., Тарковская Л.Р.* Эзоп на Руси: век XVII. СПб., 2005.
40. Gesamtkatalog der Wiegendrucke / Hsgeb. von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 1. Leipzig, 1925.
41. “Пчела”: Древнерусский перевод / Изд. подгот. А.А. Пичхадзе, И.И. Макеева. М., 2008. Т. 1.
42. Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981. С. 613.
43. *Perry V.E.* Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop. Lancaster, 1936. P. 173.
44. *Белоброва О.А.* О лицевой Пчеле XVII века // Круги времен: В память Елены Константиновны Ромодановской. М., 2015. Т. 2. С. 293–296.
45. *Карский Е.Ф.* Славянская кирилловская палеография. М., 1979. С. 209.
46. *Толкачев А.И.* К истории словообразования форм со значением субъективной оценки (квалитативов) личных собственных имен греческого происхождения в древнерусском языке XI–XV вв. // Историческая ономастика. М., 1977. С. 76.
47. Грамоты Великого Новгорода и Пскова. М.; Л., 1949. С. 317.

48. Янин В.Л., Зализняк А.А., Гиппиус А.А. Новгородские грамоты на бересте (из раскопок 2001–2014 гг.). М., 2015. С. 54.
49. Васильев В.Л. Архаическая топонимия Новгородской земли: (Древнеславянские деантропонимные образования). Великий Новгород, 2005. С. 258.
50. Медынцева А.А. Древнерусские надписи новгородского Софийского собора: XI–XIV века. М., 1978. С. 85.
51. Щепкин В.Н. Новгородские надписи Graffiti // Древности: Тр. Моск. Археол. о-ва. Т. 19, вып. 3. М., 1902. С. 43, 44.
52. Крысько В.Б. Экстратексты древнерусских рукописей // International conference “The oldest linguistic attestations and texts in the Slavic languages”: Conference programme and booklet of abstracts. Zagreb, 2016. С. 13–14 <<https://ruslang.academia.edu/VadimKrysko/Abstracts>>.
53. Попов Г.В. Рукописная книга Москвы: Миниатюра и орнамент второй половины XV–XVI столетия. М., 2009. С. 129.
54. Письмо Епифания Премудрого к Кириллу Тверскому / Подг. текста, перевод и комм. О.А. Белобровой // Библиотека литературы Древней Руси. XIV – середина XV века. Т. 6. СПб., 2000.
55. Словарь русских иконописцев XI–XVII веков / Ред.-сост. И.А. Кочетков. М., 2009. С. 156.
56. Сапожникова О.С. От миниатюр немецких изданий XVI в. “Liber de arte distillandi” к “чудищам” русского Травника // Славянская Библия в эпоху раннего книгопечатания: К 510-летию создания библейского сборника Матфея Десятого / Отв. ред. А.А. Алексеев. СПб., 2017. С. 267–282.
57. Иоанна Богослова Откровение [раздел: Лицевые рукописи / Грибов Ю.А., Качалова И. Я.] // Православная энциклопедия. Т. 24. М., 2010. С. 741.
58. Захарова А.В. Василия II Минологий [раздел: Почерк и оформление] // Православная энциклопедия. Т. 5. М., 2004. С. 226–229.
3. Vzdornov, G.I. Marginal Drawings in the Typography Typicon. In: The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 3: Studies.
4. Ukhanova, Ye.V. The Eldest Russian Version of the Studite Typicon: Origin and Liturgical Features due to the Typographical Record. In: The Typography Typicon: The Kondak Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 3: Studies.
5. The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Moscow, 2006, Vol. 2: Typesetting Reproduction of the Manuscript. Text and Glossary Compilation, Textological Commentary of S.V. Petrova; Paleographic Commentary of V.S. Golyshenko.
6. The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 3: Studies.
7. Stolyarova, L.V. The Old-Russian Scripts of the 11th–14th Centuries on Parchment Codex. Moscow, 1998.
8. Sabbas Archimandrite. Letter to Editor. In: Bulletin of the Russian Language and Literature Department of the Russian Academy of Sciences. 1857. Vol. 7.
9. Sreznevskiy, I.I. Ancient Artefacts of the Russian Writing and Language of the 10th–14th Centuries: General Review with Paleographic References and Abstracts from Originals and Old Records. St. Petersburg, 1863.
10. The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 1: Facsimile Reproduction.
11. Krysko, V.B. The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vols. 1–3. In: Topics in the Study of Language. 2008. N 3.
12. Stolyarova, L.V. Scripts Catalogue of Scribes, Illustrators and Bookbinders of Old-Russian Codex of 11th – 14th Centuries. Moscow, 2000.
13. Gladysheva, Ye.V., Rozanova, N.V. The Studite Church Typicon and the Notated Kondak Charter (The Typography Typicon). In: The State Tretyakov Art Gallery: Collection Catalogue. Facial Manuscripts of the 11th – 19th Centuries: Book 1. Facial Manuscripts of the 11th – 17th Centuries. Vol. 2. Moscow, 2010. (The Old-Russian Art of the 10th-17th Centuries, Icon Painting of the 18th – 20th Centuries. Vol. 2, Book 1).
14. Mansvetov, I.D. The Church Charter (The Typicon): Origin and Fate in the Greek and Russian Churches (Abstracts) [Reprint of 1885]. In: The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006. Vol. 3. P. 223.

REFERENCES

1. The Union Catalogue of Slavic-Russian Manuscripts Kept in the USSR. The 11th – 13th Centuries. Moscow, 1984.
2. Golyshenko, V.S. Paleographic Description of the Typographical Singing Charter. In: The Typography Typicon: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 3: Studies.

15. Nekrasov, A.I. Essays to the History of the Russian Ornament. St. Petersburg, 1913. P. 51.
16. Artsihovskiy, A.V. Clothes. In: The Old Russian History: the Pre-Mongol Period. Vol. 1. Moscow, Leningrad, 1948.
17. Moshkova, L.V., Turilov, A.A. The Lebanese Cedar Fruits. Moscow, 2003. P. 21.
18. The Dictionary of the Russian Language of the 11th–12th Centuries. Iss. 30. Moscow, St. Petersburg, 2015. P. 194.
19. The Dictionary of the Old Russian Language of the 11th–14th Centuries. Vols. 1–11. Moscow, 1988–2016.
20. Nekrasov, A.I. The Old Russian Fine Art. Moscow, 1937. P. 97.
21. Svirin, A.N. The Old Russian Miniature. Moscow, 1950.
22. Svirin, A.N. The Old Russian Book Art. The 11th – 17th Centuries. Moscow, 1964.
23. Sidorov, A.A. Painting of the Old Russian Artists. Moscow, 1956.
24. Vzdornov, G.I. Marginal Drawings in the Typographical Singing Charter. In: The Old Russian Art: Handwritten Book. Moscow, 1972.
25. Speranskiy, M.N. Cryptogram in the South-Slavic and Old Russian Writing Artefacts. Leningrad, 1929.
26. Vladyshevskaya, T. F. The Typography Typicon and the Old Russian Music Culture of the 11th – 14th Centuries. In: The Typographical Singing Charter: The Kondaks Charter of the End of the 11th and the Beginning of the 12th Centuries. Uspenskiy, B.A. (Ed). Moscow, 2006, Vol. 3: Studies.
27. Rumyantsev, V.Ye. Archeological Note on Problems Why Beginning from the Second Half of the 17th Century it was Forbidden to Build Churches with High Hipped Roofs? In: Antiquities: Moscow Archeological Society Studies. Vol. 9, Iss. 1. Moscow, 1881. P. 87–88.
28. Zaliznyak, A.A. The Old Novgorod Dialect. Moscow, 2004.
29. Sreznevskiy, I.I. Ancient Artefacts of the Russian Writing and Language of the 10th–14th Centuries: General Review. The 2nd Edition. St. Petersburg, 1882.
30. Sreznevskiy, Vs.I. Izmail Ivanovitch Sreznevskiy: Brief Biographical Essay. 1812–1880. St. Petersburg, 1913.
31. Tsvetaev, I.V. From the Students Memories about I.I. Sreznevskiy. In: In Memoriam of Izmail Ivanovitch Sreznevskiy. Book 1. Petrograd, 1916. P. 278–300.
32. Sreznevskiy, I.I. Note to Photo Images of P.I. Sevastianov. In: Bulletin of the Russian Language and Literature Department of the Russian Academy of Sciences. Vol. 7. 1858. P. 370.
33. Sreznevskiy, V.I. I.Ye. Betskiy, the Publisher of “Molodik”. St. Petersburg, 1900. P. 6.
34. Sapozhnikova, O.S. Collected Reproductions of I.I. Sreznevskiy at the Manuscript Department of the Library of the Russian Academy of Sciences: Forgotten Facts and Unstudied Materials. In: St. Petersburg Library School. 2018. N 1.
35. Pokrovskaya, V.F. Collection of I.I. Sreznevskiy (Collection 27). In: Historical Essay and Overview on Collections of the Manuscript Department of the Library of the Russian Academy of Sciences. Moscow, Leningrad, 1958. P. 125.
36. Collected Reproductions of I.I. Sreznevskiy <<https://rasl.academia.edu/ОльгаСапожникова/Description>>.
37. Knyazevskaya, O.A. Introduction. In: The Sabbas Book. The Old-Slavic Manuscript of the 11th, 11th – 12th and the End of the 13th Centuries. Part 1: Manuscript. Text. Commentaries. Studies. Moscow, 1999. P. 8–9.
38. Aesop’s Fables. Translation, Article and Commentaries of M.L. Gasparov. Moscow, 1968.
39. Tarkovskiy, R.B., Tarkovskaya, L.R. Aesop in Russia: the 17th Century. St. Petersburg, 2005.
40. Gesamtkatalog der Wiegendrucke / Hsgeb. von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 1. Leipzig, 1925.
41. “The Bee”: an Old-Russian Translation. Edit. Preparing of A.A. Pichkhadze, I.I. Makeeva. Moscow, 2008. Vol. 1.
42. Literary Artefacts of Ancient Russia: the 13th Century. Moscow, 1981. P. 613.
43. Perry B.E. Studies in the Text History of the Life and Fables of Aesop. Lancaster, 1936. P. 173.
44. Belobrova, O.A. To the Facial Bee of the 17th Century. In: Circles of the Time: In Memory of Elena Konstantinivna Romodanovskaya. Moscow, 2015. Vol. 2. P. 293–296.
45. Karskiy, Ye.F. Slavic Cyrillic Paleography. Moscow, 1979. P. 209.
46. Tolkachev, A.I. To the Word-Formation History of the Greek Personal Proper Qualitatives Forms in the Old-Russian Language of the 11th – 15th Centuries. In: Historical Onomatology. Moscow, 1977. P. 76.
47. Veliky Novgorod and Pskov Dokumenty. Moscow, Leningrad, 1949. P. 317.
48. Yanin, V.L., Zaliznyak, A.A., Gippius, A.A. Novgorod Birch Bark Letters (from the Archeological Sites of 2001–2014). Moscow, 2015. P. 54.
49. Vasiliev, V.L. Archaic Novgorod Toponymy: (Old-Slavic Deantroponymic Formations). Veliky Novgorod, 2005. P. 258.
50. Medyntseva, A.A. The Old-Russian Scripts of the Novgorod Sophia Cathedral: the 11th – 14th Centuries. Moscow, 1978. P. 85.
51. Tshepkin, V.N. Novgorod Inscriptions Graffiti. In: Antiquities: Moscow Archeological Society Studies. Vol. 19, Iss. 3. Moscow, 1902. P. 43–44.

52. Krysko, V.B. Extratexts of Old-Russian Manuscripts. In: International conference “The oldest linguistic attestations and texts in the Slavic languages”: Conference programme and booklet of abstracts. Zagreb, 2016. С. 13–14 <<https://ruslang.academia.edu/VadimKrysko/Abstracts>>.
53. Popov, G.V. Handwritten Moscow Book: Miniature and Ornament of the Second Part of the 15th–16th Centuries. Moscow, 2009. P. 129.
54. The Letter of Epiphanius the Wise to Cyril of Tver. Text Preparing, Translation and Commentaries of O.A. Belobrova. In: The Literary Library of Old Russia. The 14th – the Middle of the 15th Centuries. Vol. 6. St. Petersburg, 2000.
55. The Dictionary of Russian Icon Painters of the 11th – 17th Centuries. Kochetkov, I.A. (Ed. and Compl.). Moscow, 2009. P. 156.
56. Sapozhnikova, O.S. From the German Miniatures of the 16th Century “Liber de arte distillandi” to the “Monsters” of the Russian Herbal Book. In: Slavic Bible in the Early Typography Period: to the 510th Anniversary of the Bible Collection of Matthew the 10th. Alexeev, A.A. (Ed.). St. Petersburg, 2017. P. 267–282.
57. Apocalypse of John the Theologian [Chapter: Facial Manuscripts. Gribov, Yu.A., Kachalova, I.Ya.]. In: Orthodox Encyclopedia. Vol. 24. Moscow, 2010. P. 741.
58. Zakharova, A.V. The Menologion of Basil II [Chapter: Handwriting and Design]. In: Orthodox Encyclopedia. Vol. 5. Moscow, 2004. P. 226–229.