

Історія History

УДК 75.056+096.1]:27-247

АНТРОПОМОРФНІ ОБРАЗИ В ХУДОЖНЬОМУ ОЗДОБЛЕННІ ТИПОГРАФСЬКОГО ЄВАНГЕЛІЯ № 7

Лариса Ганзенко

У статті розглядається ілюстративний ряд до Типографського євангелія № 7, що нині зберігається в Москві, у Російському державному архіві давніх актів (РДАДА, ф. 381, оп. 1, од. зб. 7)¹. Пропонуються варіанти прочитання антропоморфних образів, представлених в ініціалі (арк. 162) та на малюнку на берегах (арк. 171).

Ключові слова: рукописна книга, ілюстративний ряд, заставки, ініціали, малюнки на берегах, антропоморфні зображення, біблійні сюжети, іконографія, первосвященик, Аарон, Елеазар.

В статье рассматривается иллюстративный ряд к Типографскому евангелию № 7, которое в настоящее время хранится в Москве, в Российском государственном архиве древних актов (РГАДА, ф. 381, оп. 1, ед. хр. 7). Предлагаются варианты прочтения антропоморфных образов, представленных в инициале (л. 162) и на рисунке на полях (л. 171).

Ключевые слова: рукописная книга, иллюстративный ряд, заставки, инициалы, рисунки на полях, антропоморфные изображения, библейские сюжеты, иконография, первосвященник, Аарон, Елеазар.

The article considers the illustrative row for the Typographical Gospel # 7 nowadays kept in Moscow, at the Russian State Archives of Ancient Deeds (RGADA, fund 381, inventory 1, unit 7). Submitted are some versions of interpreting anthropomorphous images presented at the initial (sheet # 162) and at the illustration on margins (sheet 171).

Keywords: handwritten book, illustrative row, headpieces, initials, illustrations on margins, anthropomorphous images, Biblical topics, iconography, high priest, Aaron, Eleazar.

Полотно рукописної ілюмінованої книги (текст художнього твору в площині семіотичного усвідомлення) формується з елементів різних знакових систем: слів, виведених на сторінках пергамену, та зримих образів: вихідних мініатюр, заставок, ініціалів, кінцівок – іконічних знаків. Змістові нюанси образної структури твору розкриваються саме через взаємодію цих складників. Каліграф, переписуючи протограф, зазвичай скрупульозно наслідував зразок. Натомість, вимальовуючи оздоблювальні елементи (якщо це було виконано власноруч), він отримував певну свободу, адже декор рукописних книг не регламентувався канонами (на відміну від вихідних мініатюр, виконання яких належало до компетенції ізографів), а лише підпорядковувався певним стилістичним тенденціям. Трансформувалася свідомість майстра, давали про себе знати його вдача та особистісне світосприйняття, а інколи виплескувалися емо-

ції. У цьому творчому пориві розкривалося ставлення до життя, актуалізувалися певні ракурси злободенних ідей.

Яскравим прикладом утілення цієї тези є ілюстративний ряд до Типографського євангелія № 7. Текст рукопису поєднав Євангельські читання: календарні (арк. 1–151) й недільні ранкові (арк. 172–173) та Місяцеслов (арк. 152–172).

Походження рукопису. Рукопис потрапив до Московського печатного [типографського] двору до 1679 року. На той період регулярний запис надходження книг ще не вели [18]. Бібліотекознавець О. Покровський (1879–1942) звернув увагу на те, що рукопис обліковано тередорщиком (тобто друкарем) І. Хіловим. Він вважав, що І. Хілов рахував лише ті рукописи, які надходили зі Пскова. На цій лише підставі пам'ятку було пов'язано з новгородсько-псковською спадщиною [13, с. 30, 34, 36–37]. Однак ще в XIX ст. за мовними особливостями

рукопису О. Соболевський [17, с. 8–11], М. Волков [1, с. 34] та Г. Воскресенський [2, с. 49; 3, с. 41] розглядали можливість походження каліграфа з Галицько-Волинського регіону. Думку про зв'язок пам'ятки з українськими теренами підтримали Л. Жуковська [4, с. 327; 5, с. 312, 315–319, 340] та Я. Запаско [7 с. 211–213]. У сучасній українській історіографії В. Любащенко відносить цей рукопис до кола творів Галицько-Волинської Русі. [11; 12, с. 78]. Оздоблення Євангелія розглядали Т. Ільїна та Я. Запаско, які однозначно декларували належність його до галицько-волинської традиції ілюстрування книг та підкреслили зв'язок з місцевим ремеслом виготовлення срібних браслетів [8; 9, с. 43, 96, 97; 6, с. 33–34; 7, с. 213]. Утім, оздоблювальний ряд кодексу з позицій мистецтвознавчої науки не отримав належної оцінки й потребує усвідомлення в контексті історії образотворення на українських теренах та в руслі розвитку візантійської й латинської традицій.

Репрезентація ілюстративного ряду. Текст рукопису прикрашають велика заставка та триста три ініціали. Заставка на арк. 1 «покоєм» (П-подібної форми) обведена «лінією подвійного контуру». Каліграф працював за допомогою каламу (від грец. kalamos – очерет) – палички, розщепленої на кінці. Від натиску руки кінець розходився, прокладаючи на поверхні пергамену дві паралельні тонесенькі лінії, між якими виднілася чиста поверхня аркуша, що візуально сприймалася як ширша світла лінія. Вона й була головним формоутворювальним елементом композиції. Поздовж цієї лінії чорним наносилися цяточки, rischi-«війки» та дужечки, які Я. Запаско називає типовим прийомом в оздобленні кириличної книги [6, с. 33–35]. Кути рамки означені пророслими пагонами. На верхній перекладині зображено три «візантійські квітки», які мають заокруглену середню пелюстку (трапляється в пам'ятках балканського кола). Центральна квітка на стовбурцях, перевитих пророслими пагонами. Хитросплетіння ліній в її основі нагадує елементи графічної розробки геральдичних композицій. У дзеркалі рамки на цинобровому тлі представлено складне плетиво з ремінців, виведених (як і рамка)

лінією подвійного контуру, прикрашеною чорними деталями.

Ініціали можна поділити на п'ять груп. Першу з них утворюють буквиці так званого старовізантійського типу: вони стовпчико-подібні, декоровані рослинними мотивами («пророслими пагонами», «листочками аканфа», «бруньками», «ягідками», «дужечками» та «війками»). Їм притаманна чітка архітектонічна будова, в основі якої – пряма щогла [«В» – арк. 8, 15, 12 зв.; «Р» – 10 зв., 14, 17 зв., 18].

До другої групи належать плетінчасті ініціали. Здебільшого вони являють собою регулярне плетиво із трьох-п'яти світлих ліній, представлене на червоному тлі, контури якого підкреслюють силуети літер. Кути окремих буквиць виписано у вигляді витягнутих петель, що утворюють то бруньку, то розквітлий пагін, а то переходять у голову птаха чи дракона [арк. 91, 94, 95, 96, 102], утворюючи перехідні плетінчасто-рослинні, плетінчасто-зооморфні або плетінчасто-тератологічні форми [арк. 64, 72 зв., 153].

Третю групу складають буквиці з антропоморфними деталями, серед яких – личко, причеплене до щогли [«Р», арк. 33 зв], подібне то тих, що трапляються в Остромировому євангелії та на графіті Софійського собору в Києві. З-поміж них і два зображення десниці, що стискає пророслий посох (з одного кінця він завершується брунькою, а з другого – аканфовим листком) [«В», арк. 11, 17]. В основі ініціала з десницею на арк. 17 намальовано змію. На арк. 162 розміщено повнофігурне зображення людини, котра в лівій руці тримає той самий посох.

До четвертої групи зараховуємо тератологічні ініціали, що представляють фантастичних істот. У них змішана природа: тіла та крила – птаха, хвости – змії, а голови нагадують собачі або вовчі (мають пащеку, характерну «борідку» й вуха). Більшість із них пручається «задушливим обіймам» лози, яка обплутує їхні кінцівки, стискає тіла та пронизує наскрізь, проростаючи з горла; у передсмертній агонії істота намагається перекусити стебло, але пащека її впирається у власне горло. Нерідко трапляються створіння з другою головою в завершенні хвоста. Вони називаються «амфісбенами».

ІСТОРИЯ

Їхні тіла вкриті чи то лускою, чи то пір'ям. Такі образи ідентифікують як зміїв або драконів. Під заставкою на арк. 1 зображено ініціал у вигляді двох істот (дракона та василіска), між шиями яких провисають пагоги, сплетені у джгут.

До п'ятої групи належать ініціали, у яких репрезентовано істоти зовсім іншого (у порівнянні з тератологічними) образного наповнення: вони досить поблажливі, доброзичливі. Серед них з'являються гібриди з тілом та кінцівками лева й головою павича (над головою – ореол з пір'я) [«В», арк. 9, 151].

Художньо-стилістичні характеристики ілюстративного ряду. Декор Євангелія належить до кіноварного типу. Оздоблювальний ряд виконано циноброю (кіновар'ю), а монохромність стала його притаманною ознакою. Лише деінде в канву червоноконтурного малюнка вплітаються чорнильні елементи. В ініціалах фантазія каліграфа породила широку варіативність композицій, жодна з яких не повторюється. Вишукана авторська манера виконання приваблює технічною довершеністю, логічністю задуму й виразністю стилю, а також є свідченням професійного вишколу та потужного таланту каліграфа, який, вочевидь, сам розмалював рукопис. За художньо-стилістичними ознаками Євангеліє стоїть в одному ряді з пам'ятками, створеними наприкінці XII та впродовж XIII ст. у скрипторіях Галицько-Волинської Русі або на теренах українсько-білоруського порубіжжя (*Добрилове євангеліє. 1164 р. Галицько-Волинська Русь. РДБ, Рум. 103. Москва, Росія; Оршанське євангеліє. XIII ст. Галицько-Волинська Русь або Полоцьк. ІР НБУВ, ф. 301, № 555 п. Київ, Україна*).

Антропоморфні мотиви на арк. 162 та 171. Застосування антропоморфних мотивів в ініціалах – відома практика в оздобленні кирилических рукописних книг. Вони досить часто трапляються у вигляді личка, причепленого до щогли літери, або десниці, що тримає то пророслий пагін, то стрілу (*Остромирове євангеліє. 1056–1057 рр. Київ. РНБ, Ф.п. 1. 5*). Надзвичайно рідкісними є повнофігурні ініціали. Найвиразніші з них – жони-мироносиці з мірою Гробу Гос-

поднього та жінка з трояндою, розміщені в Юрійському євангелії, сповнені живих спостережень життя й певного моралізуючого навантаження (*Юрійське євангеліє. 1119–1128 рр. Київ. ДІМ, Син. 1003, арк. 47 зв., 147 зв., 198*).

Особливої уваги заслуговують антропоморфні зображення, розміщені на аркушах Типографського євангелія № 7: ініціал «В» (арк. 162) та оплічний портрет на берегах (арк. 171), які ілюструють тексти Місяцеслова.

Я. Запаско інтерпретував ініціал як «зображення жінки в орнаментованій сукні, що сидить на кріслі» [7, с. 213]. Проте він лише повторив попередній висновок Т. Ільїної, яка зазначила: «...инициал (л. 162) составлен из женской фигуры с плетением в руках. На женщине юбка, кофта, вышитая на груди, круглая шапочка на волосах» [9, с. 96]. Наведені твердження видаються безпідставними. Поза увагою дослідників лишилися виразно грубі (чоловічі) риси обличчя та особливості костюма, що їх так і не було проаналізовано.

На основі первісного спостереження формується враження, що ініціал представляє іудейського первосвященника. Думка поступово увиразнюється в ході аналізу деталей. Ідентифікуючи їх, доводилося зважати на умовність стилізованого малюнка.

Буквиця видовжена на шість рядків тексту. Це постать людини, що сидить на предметі прямокутної форми; її голову, руки та ноги зображено в профіль, а торс – у три чверті до глядача. У рисах обличчя акцентовано крючкуватий ніс, велике мигдалеподібне око та різко окреслене грубе, поголене підборіддя. Волосся кучерявими пасмами спадає на плечі. Одяг складається з недовгої спідньої сорочки, декорованої по подолу ромбічним узором, коротшого смугастого плаття з довгими рукавами та овальним вирізом для голови; «безрукавки» по пояс (як показано на малюнку, з досить цупкого матеріалу), високих (до коліна) чобіт із вузькими носками; на голові – ковпак (або невеликий тюрбан) з округлою прикрасою над лобом.

Деталі костюма розпізнаються за описом шат, які Господь наказав Мойсеєві

справити Ааронові для служіння в святині (Вих. 39: 1–32). Так, можна припустити, що зображений персонаж обряджений у сорочку («ктонет»), плащ («меіль») та короткий жилет («ефод»). Однак атрибутивна деталь костюма первосвященника – наперсник з коштовним камінням («хошен») – опущена. На голові – «кидар» з накладною бляхою – «квіткою» (вінцем святості). Атрибут у ледь піднятій лівій руці нагадує чи то посох, чи розквітлий жезл або ритуальний ніж для жертвоприношення. Правицею персонаж указує на розміщений поряд заголовок Місяцеслова на січень. У наступному рядку згадуються свята Обрізання Господнього та св. отця Василія (перший день січня). Антропоморфний малюнок фактично окреслює літеру «В», з якої починаються вставні слова: «Во времена оно...» (арк. 162). Нижче подається зачало з євангелія від Луки: «Пастухи ж повернулись, прославляючи й хвалячи Бога за все, що почули й побачили, так як їм було сказано. Коли ж виповнились вісім день, щоб обрізати Його, то Ісусом назвали Його, як був Ангол назвав, перше ніж Він в утробі зачався. (Лук. 2:20–21). Отже, Обрізання Господнє – головний сюжет для персоналізації образу в цьому ініціалі. Водночас зафіксований на малюнку предметний ряд (костюм, пристрій для сидіння, атрибут у руці) розширює можливості для пошуку, вказуючи на старозавітні сюжети.

Біблійні першоджерела. З давнини в семітських народів існувала практика обрізання крайньої плоти чоловіків. В іудаїзмі цей обряд трансформувался в акт, що символізував введення людини в Заповіт (договір), який начебто Бог уклав з Авраамом. Так, у П'ятикнижжі Мойсеєвому наведено оповідь про те, як Всевишній явився перед ним, щоб укласти Заповіт, за яким дав обітницю, що стане він батьком багатьох нащадків (і народів), що від нього вийдуть керманічі і царі, що буде їм надано Хананську землю у вічне володіння і що сам він буде їм Богом. Аврааму було тоді наказано будь-яку людину чоловічої статі обрізати на восьмий день від народження, урахувавши немовлят, народжених у будинку й куплених за срібло в іноземців. Натомість душі

необрізаних буде винищено. Волю Бога виконали й усім домочадцям чоловічої статі (як народженим у домі, так і купленим) здійснили обрізання. Аврааму виповнилося дев'яносто дев'ять років, коли він позбувся своєї крайньої плоти. Бог також обіцяв, що його дев'яносторічна дружина Сара народить сина – Ісаака. Так і сталося. Згодом Господь звелів принести Ісаака в жертву. Авраам разом з отроком вирушили туди, куди було вказано. На вершині гори Морія, коли батько заніс руку з ритуальним ножем над сином, з неба гукнув ангел. Через нього Бог повідомив, що тепер знає про страх Авраама перед ним, а також повторив обітницю про безліч нащадків і благословення для них та дарував їм також майбутні військові перемоги (Бут. 17; 22).

Водночас у текстах Старого Заповіту згадуються такі вислови, як «серце необрізане» (Лв. 26), «крайня плоть свого серця» (Пв. 10:16), «необрізані серцем» (Єр. 9: 26). У них конотується «відсічення» гріховних намірів і духовні основи обрізання. Саме ці змістові акценти підносяться в християнському віровченні.

У Новому Заповіті євангеліст Лука повідомляє, що на восьмий день після Різдва Дитину було обрізано й наречено Ісусом (Лк. 2, 21). Свідчення про святкування Обрізання Господнього сягають IV ст. У VIII ст. преподобний Стефан Саваїт написав канон до цього свята. До XV ст. католицька Церква того самого дня відзначала празник Святого Імені Ісуса.

Отже, за Старим Заповітом, головним персонажем дійства обрізання був Авраам. У Новому Заповіті не згадано, хто здійснив обрізання Спасителя. Припускається, що в події брали участь Богородиця та Йосиф, якому ангел заздалегідь вказав ім'я дитини (тож саме він мав наректи Ісуса). У давній іудейській традиції цей акт виконувався батьком або особливим моїлом, але ніколи не проводився священником та не здійснювався у святині.

Іконографія. У візантійській традиції ілюстрації до Старого Заповіту хоча й не були строго регламентовані, однак обмежувалися обраними сценами, такими як «Створення світу», «Гріхопадіння Адама і Єви»,

ІСТОРИЯ

«Ноїв ковчег», «Скинія Заповіту», «Вихід євреїв з Єгипту», «Перехід через Червоне море». Сцени з історій Авраама, Мойсея, Аарона, Самуїла, Давида, Соломона, Єзекиїла були найпоширенішими. Названий ряд – певна іконографічна традиція, яка тривала з ранньохристиянських часів (IV–VI ст.). Авраама зображували в композиціях «Авраам зустрічає трьох ангелів під Мамврійським дубом», «Жертвоприношення Авраама» та ін. Іноді ці сцени поєднували в одну композицію (*фрески синагоги Дура Європос*. 244–245 рр. НМД, Дамаск, Сирія; *мозаїки синагоги Бейт-Альфа*. VI ст. Галілея. Ізраїль; *мозаїки церкви Сан Вітале*. VI ст. Равенна, Італія).

В XI–XIV ст. особливо розповсюдженим був сюжет «Жертвоприношення Авраама». Він трапляється в церковному малярстві (*Палатинська Капела*. 1154–1166 рр. Палермо, Італія; *Собор Різдва Богородиці*. 1180–1194 рр. Монреаль (Сицилія), Італія; *Монастир Грачаниця*. XIV ст. Косово, Сербія) та в книжковій мініатюрі (*Християнська топографія Козьми Індікоплова*. Остання чверть IX ст. Єгипет або Синайський півострів (?). АБВ, гр. 699, арк. 59. Ватикан). Виразним акцентом композиції в цих пам'ятках стає великий ніж, який Авраам заносить над Ісааком. У часи пізнього Середньовіччя на західних та південно-західних теренах Європи іконографія старозавітних сюжетів корелювалася з ілюстраціями до єврейських молитовних збірників, які виникли на основі Тори, зокрема того її розділу, який не відносився до Галахи (сукупності прописаних законів), а отже, не регламентувався канонам. Ідеться про агади та мідраші (тексти з повчально-алегоричними нотаціями). В ілюстративних циклах до них знайшли відображення апокрифічні сюжети, які подавалися в руслі живого переказу церковної історії, притаманного народній традиції, де завжди лишалося місце для імпровізації. Євреї нерідко замовляли ілюстровані книги тим самим художникам, які обслуговували й християн. Звідти очевидне взаємозбагачення іконографії та художньо стилістичних потрактувань (*Самообрізання Авраама*. Біблія у фр. перекладі Жана де Сі. 1400–1500 рр. Франція.

НБФ, Francais, № 15397, арк. 22 в. Париж, Франція).

М. Покровський (1848–1917) у монографії «Евангелие в памятниках иконографии» (1892) дослідив сюжет Обрізання Господнього (за текстом Нового Заповіту) та встановив, що він був невідомим аж до X ст., коли з'явився в мініатюрах до рукописних книг (*Мінологій Василія II*. 979–989 рр. Константинополь. АБВ, гр. 1613, арк. 287. Ватикан). На малюнку дія відбувається перед входом в палати; учасниками обряду є сивий старець з непокритою головою, одягнений у туніку та плащ; у його руці – ритуальний ніж; перед ним – Йосиф і Богородиця тримають Немовля. Персоніфікація того, хто збирається здійснити обряд, ускладнена відсутністю підписів під зображенням [14]. Наступний ватиканський рукопис, на який указав археолог, – Євангеліє із Синаксарем другої половини XI ст. (АБВ, гр. 1156, арк. 283 г. Ватикан). У сцені Обрізання там репрезентовано Богоматір з Немовлям, що сидить на троні; за нею стоїть Йосиф, а людина, одягнена в коротку туніку, простягає руки до Ісуса. В XI–XII ст. у візантійському мистецтві набув поширення іконографічний цикл з дванадцяти свят, який отримав найменування «додекаортон» (з грец. – дванадцять свят) і згодом став канонічним. Обрізання не ввійшло до того циклу, тому поступово зникає з обігу.

У мініатюрах до латинських Євангелій, попри суттєвий вплив візантійських стереотипів, життєпис Христа не був так твердо обмежений канонам. У IX–X ст. відбувалася певна кореляція іконографії у зв'язку з еволюцією римської меси, до якої впроваджувалися так звані малі меси (літанії, що їх читав священник у ризниці від першої особи окремо від спільного моління). Меса, яка до того була громадською церемонією, за рахунок цих доповнень набула особистісного звучання (уподібнювалася до усамітненого звернення до Бога). Відповідно в культовому мистецтві почалося акцентування таких тем, як спокутування гріхів і спасіння людини. Старозавітні та євангельські ілюстративні цикли збагачувалися введенням сцен із Діянь св. Апостолів та сюжетів з античних джерел (календарів та космографій).

ЛАРИСА ГАНЗЕНКО. АНТРОПОМОРФНІ ОБРАЗИ...



Заставка та ініціал «И».
Типографське євангеліє № 7.
XIII ст. Галицько-Волинські землі.
Пергамен, цинобра, чорнило.
РДАДА, ф. 381,
оп. 1, од. зб. 7, арк. 1



Аарон (?). Ініціал «В» та фрагмент тексту. Місяцеслов за січень. Типографське
євангеліє № 7. XIII ст. Галицько-Волинські землі. Пергамен, цинобра, чорнило.
РДАДА, ф. 381, оп. 1, од. зб. 7, арк. 162

ІСТОРІЯ



Слеазар (?). Малюнок на берегах (оплічний портрет) та фрагмент тексту. Місяцеслов за серпень. Типографське євангеліє № 7. XIII ст. Галицько-Волинські землі. Пергамен, цинобра, чорнило. РДАДА, ф. 381, оп.1, од. зб. 7, арк. 171



Слеазар. Ілюстрація до книги Гійома Руйє «Збірник образів знаних у світі людей, з додаванням їхніх життєписів, взятих в скороченому вигляді з кращих відібраних авторів». 1553 р. Ліон. Папір, ксилографія



Жезл Аарона. Мініатюра до манускрипту «Зерцало людського порятунку». Близько 1450 р. Кельн. Пергамен, фарби. ММ, 10 В 34, арк. 9 г

Епізоди добиралися довільно, згідно із за-мовленнями. Сюжет Обрізання серед цих творів траплявся вкрай рідко. Його по-трактування витримувалося в руслі живо-го переказу біблійної історії, притаманної єврейським апокрифічним текстам. Іконо-графія подібних сцен лаконічна (участь беруть Ісус, Богородиця та Йосиф, який сам здійснює обряд) (*Біблія з Холкхема. 1327–1335 рр. Англія. ББ, Add. Ms. 47682, арк. 13 v. Лондон, Англія; Вінсент з Бове. Зерцало історичне. 1370–1380 рр. Фран-ція. НБФ, Français, NAF 15940, арк. 26 v. Париж, Франція*).

М. Покровський описав тенденцію до «зрощення» Обрізання зі Стрітінням [14]. Іконографія Стрітіння взорована на опо-відь Святого Письма, де сказано, що, за Законом Мойсея, жінка, яка народила пер-вістка чоловічої статі, вважалася нечистою протягом сорока днів. На сороковий день вона була зобов'язана принести дитя в храм для представлення Богу та дві жерт-ви: ягня для спалення і молодого голуба або горлицю (Лев. 12: 1, 8). Діва Марія та Йосиф, виконуючи закон Мойсеїв, прине-ли Ісуса в Єрусалим. Коли вони ввійшли до храму, праведний старець Симеон у Немовляті розпізнав Месію. Учасницею події була пророчиця Анна (Лк. 2. 22–33).

У мистецтві європейського Відродження очевидним є поширення «змішаної» іконо-графії. Водночас Обрізання Господнє як окремих сюжет знову входить в обіг, однак у видозміненому вигляді: додається цілий ряд подробиць, зокрема відбувається де-талізація місця здійснення обряду, вво-дяться нові учасники події (*Амброджо Ло-ренцетті. «Стрітіння». 1342 р. Сієна, Італія. Галерея Уффіці. Флоренція, Італія; Гвар'єнто ді Арпо. «Обрізання Господнє». 1368 р. Падуя, Італія. Музей Нортон Саймона. Пасадіна, США; Рогір ван дер Вейден. «Принесення до храму». Права стулка до «Вістаря св. Коломби». 1450–1456 рр. Брюссель. Стара пінакотейка. Мюнхен, Німеччина*) [19].

Зображення фігури старця в одязі пер-восвященника – стала риса «змішаної» іконографії і в пам'ятках пізніших пері-одів (XVII–XVIII ст.). М. Покровський у назва-

ній вище праці цитує настанови до малю-вання XVII–XVIII ст., у яких сказано: «Об-різання пишеться як стрітіння Господнє; замість Симеона стоїть Захарія; перед ним стоїть Богородиця, тримає Предвічне Не-мовля Господа нашого Ісуса Христа; поміж Захарією і Богородицею – престол... (на ньому) книга та ножиці (?); за Богородицею стоїть Йосиф, а за ним натовп людей; па-лати стрітенські...» [14, с. 816]; ...«в церкві піп, як Власій, стоїть, риза Захарія; Пречис-та тримає Немовля, а піп тримає в руці ніж, а в другій тарель; за Богородицею – Йо-сиф...» [14, с. 817]. Захарія належав до ко-ліна левитів, тобто був священиком, що до-зволяло зображувати його у відповідному вбранні. Приклад такої іконографії розпі-нається у фресці, що зображена в капличці Св. Димитрія Солунського поблизу голов-ного кафолікону Ватопедського монастиря, на якій Богоматір тримає Немовля на ру-ках; перед нею – старець в одязі первосвя-щенника; поряд – жертвник («*Стрітіння*». *Фреска церкви Св. Димитрія Мироточиво-го. 1721 р. Ватопед, Афон*).

«Змішана» іконографія сюжетів Обрізан-ня та Стрітіння з культурою європейського Відродження впроваджується в українську традицію. У науковий обіг введено ряд ікон, за походженням пов'язаних із західноукра-їнськими землями, на яких простежуються ці зміни. Одним із ранніх прикладів такої іконографії стала ікона «Різдво Христове» з десятьма сценами із життя Марії (*іконо-стас церкви Святої Богородиці. Середина XVI ст. с. Трушевичі, Старосамбірський р-н, Львівська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна*). На ній представлено Обрізання Господнє із Захарією, зображеним з дов-гим сивим волоссям, у священицьких ри-зах, плащі та шапці пророка. Слід назва-ти також ікони «Стрітіння», що походять з празникових рядів іконостасів україн-ських храмів (*іконостас церкви Св. Трій-ці. Перша половина XVII ст. м. Судова Вишня, Мостиський р-н, Львівська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна; іконостас церкви Св. Духа. 1650 р. м. Рогатин, Івано-Франківська обл., Україна; іконостас церкви Воздвиження Чесного Хреста. 1698–1705 рр. Скит Манявський, Бого-*

ІСТОРИЯ

родчанський р-н, Івано-Франківська обл., Україна. НМЛ, Львів, Україна). На східно-українських теренах дитинство Христа зазвичай представлене в іконах «Різдво», «Поклоніння волхвів», «Стрітіння» (іконостас Спасо-Преображенської церкви. Перша третина XVIII ст. с. Великі Сорочинці, Миргородський р-н, Полтавська обл., Україна). У них очевидна загальна тенденція до поширення саме змішаного типу іконографії.

Ініціал Типографського євангелія № 7 на арк. 162 є унікальним прикладом раннього поєднання образу первосвященика з темою обрізання.

Розпізнання образу. В ініціалі постать первосвященика не може розглядатися як ілюстрація до запису про Обрізання Господнє, тому що в іконографії цього сюжету такий образ є прикметною рисою мистецтва пізнішого часу. Позаяк у книгах кирилично-ї традиції ініціали та текст пов'язані опосередковано, джерела образу можна шукати й у Старому Заповіті, де так само порушується тема обрізання.

Можна припустити, що ініціал представляє Авраама. Саме він уклав Заповіт з Богом, здійснив самообрізання. І справді, посох у руці персонажа за формою нагадує ритуальний ніж у сцені «Жертвоприношення Авраама». Праотця зазвичай зображували в грецькому одязі (підперезаному хітоні, або хітоні, поверх якого вбрано гіматій), бо він не був священиком. Отже, в ініціалі зображено не Авраама.

Одяг первосвященика є прикметною ознакою іконографії Аарона – за Старим Заповітом старшого брата Мойсея і його сподвижника у звільненні євреїв з єгипетського полону, первосвященика з коліна левитів (Вих. 28:1). Атрибутом Аарона був його жезл. Спрямований Десницею Божою, він мав здатність протистояти чарам єгипетських жерців: обертатися у вужа, ковтати змії, перетворювати в річці воду на кров, насилати жаб, вошей, моровицю, град на землю єгипетську та творити інші страхоття та дива, аби примусити фараона відпустити синів Ізраїлевих до обіцяних Богом земель – до Краю, що тече молоком та медом (Вих. 3–9). Водночас жезл Аарона –

священний атрибут шкіни. Після облаштування шкіни Аарон був помазаний в первосвященики, аби цей привілей в роду його передавався в спадок від батька до сина по старшій лінії. Прямих нащадків Аарона почали називати коенами. Усі інші левити отримували право бути священиками й учителями Тори (Ісх. 28, 29, 40; Лев. 8–10). Проти того повстав зі своїми спільниками Корей, що, як і Аарон, походив з коліна левитів. Він заявив домагання на таке саме право служити в шкіні. Щоб остаточно вирішити суперечку, Мойсей вдався до суду Божого, і атрибути голів племен були покладені на ніч в ковчег. Уранці з'ясувалося, що жезл Аарона дав паростки й розквітнув цвітом мигдалевого дерева. Це стало доказом богообраності Аарона та його нащадків в їх призначенні. На згадку про цю подію жезл Аарона було залишено в шкіні як святу реліквію перед ковчегом (Чис. 17: 1–8). В ініціалі пророслий посох-жезл у руці людини та одяг первосвященика є важливими деталями, які дають змогу ідентифікувати цю особу як Аарона.

Слід звернути увагу ще на одну деталь – предмет, зображений за первосвящеником, який Я. Запаско назвав кріслом. Однак в іконографії первосвящеників тронні зображення нам не відомі. Цей прямокутний предмет у нижній частині розроблений ромбоподібними мотивами, що, можливо, є спробою художника передати поверхню, обкладену «кованими листами металу»; одна із двох (показаних на малюнку) опор завершується мотивом розкритих листків і бутонем між ними, що є знаком того, що він розквітнув). В ініціалі акцентовано зв'язок зображеного персонажа й цього предмета: Аарон наче примостився на його краєчку. У тому предметі можна розпізнати ковчег заповіту або престол.

Іконографія шкіни та ковчега взорована на тексти Нового Заповіту: «...Була бо уряджена перша шкіня, яка зветься святиня, а в ній був свічник, і стіл, і жертвенні хліби. А за другою заслоною шкіня, що зветься Святее Святих. Мала вона золоту кадилицю й ковчега заповіту, усюди обкутого золотом, а в нім золота посудина з манною, і розцвіле жезло Ааронове та таблиці запо-

віту...» (Євр. 9: 1–6). Ковчег заповіту традиційно зображували прямокутним на чотирьох ніжках, атрибутивною ознакою його був пророслий жезл. Залежно від рівня стилізації ковчег зображувався то умовно, а то більш предметно («Зерцало людського порятунку». Близько 1450 р. Кельн. ММ, 10 В 34, арк. 9 r. Гаага, Нідерланди).

Престол є атрибутом іконографії Бога-Отця, Христа Спасителя, Богоматері, знаком їхньої влади в Царстві Небесному, символом усього видимого й невидимого Світу. У латинській традиції на престолах також зображували св. Петра та понтифіків, а іноді й амбітні єпископи, домагаючись Папського сану, замовляли власні портрети відповідної іконографії (*Псалтир Егберта, конволют Трійського псалтиря. 984–993 рр. Райхенау (?)*. Національний археологічний музей м. Чивідале-дель-Фріулі, № 4545, Ms. CXXXVI, арк. 17, 19. Чивідале-дель-Фріулі, Італія). Слід згадати також імператорські репрезентативні портрети в іконографії *Magestis Domine*. Чи можна припустити, що в ініціалі християнської богослужбової книги представлено іудейського первосвященника, що возсідає на престолі?

Християнські та іудейські святині. Таке, на перший погляд, складне питання розкривається в доктрині культури XII–XIII ст. й має глибинні витоки в текстах Святого Писання, зокрема в Посланнях св. Апостола Павла до Євреїв. Там окреслено грань між християнською святинєю та іудейською скинією, між «Первосвященником, що засів на небесах, по правиці престолу величності, що Він Священнослужитель святині й правдивої скинії, що її збудував був Господь, а не людина» (Євр. 8: 1–13), та священниками по закону: «Отож, коли б досконалість була через священство левитське, бо люди Закону одержали з ним, то яка ще потреба була, щоб Інший Священик [Ісус Христос. – Л. Г.] повстав за чином Мелхиседековим, а не зватися за чином Аароновим?» (Євр. 7: 11).

Зв'язок між цим предметом та людиною (зображеною в ініціалі) є додатковим доказом на користь розпізнання в представленому персонажі первосвященника (можли-

во, Аарона), а в прямокутному предметі за ним – ковчега скинії.

Культурні контексти. Історія протиставлення іудеїв та християн сягає IV ст., коли на Нікейському Вселенському Соборі розглядалося питання про природу Ісуса. Проте ще перед тим місцевий собор, що відбувся близько 305 року в Ельвірі (Іспанія), ухвалив ряд постанов, спрямованих на розділення євреїв та християн: під забороною були спільні трапези, змішані шлюбні, дотримання суботи та ін. У подальшій традиції тема єврейської інакшості порушувалася багатьма церковними Соборами. В епоху Христових походів додається тема єврейського лихварства, уперше порушена на місцевих Авіньйонському (1209) та Паризькому (1213) соборах. Вона була згадана і в постановах IV Латеранського [XII Вселенського] Собору (1215). Тоді євреїв зобов'язали носити особливий одяг та розпізнавальні нашивки. Упродовж XIII–XIV ст. упереджене ставлення до них як до етносу чужинців перебувало в центрі суспільної уваги та церковного життя: на місцевих церковних соборах на теренах усієї Європи були прийняті відповідні рішення. Тож під проводом католицької інквізиції, під гаслами боротьби за чистоту віри і сповідань здійснювалося вигнання євреїв з насиджених місць. Наслідком того стала масова міграція іудеїв на схід Європи. Історія євреїв – це чотири тисячоліття неспокою та поневірянь, однак вона не складалася з одних лише погромів і утисків: якщо на початку Середньовіччя чисельно домінували єврейські громади з Близького Сходу, то до кінця цього періоду європейські євреї, незважаючи на гоніння, стали найвпливовішою групою діаспори [10, стлб. 82–85].

Іконографія іудеїв у західній та візантійській традиціях. Певною рефлексією на існуючий культурний контекст стала модифікація іконографічної традиції зображення іудеїв. Так, у пам'ятках християнського мистецтва IV–XI ст. іудейських пророків, царів та військових начальників можна розпізнати тільки з контексту: вони нічим не відрізнялися від інших мудреців, королів і солдатів [20]. Однак у XIII–XIV ст. в західному європейському мистецтві впро-

ІСТОРИЯ

ваджуються нарочиті ознаки єврейської зовнішності (крючкуваті носи, важкі підборіддя, кучеряві пасма волосся, ковпаки), тож формується певний стереотип [21]. На противагу тому в східнохристиянському мистецтві не акцентуються ознаки зовнішності, а виокремлюються лише атрибути, які вказують на чин священства або пророцтва. До таких «маркерів» належали деталі молитовного облачення, наприклад, головні убори: тфилін (коробочка на голові, підв'язана під підборіддям шкіряними ремінцями) або таліт (біле смугасте покривало з китицями на кутах, яке згодом в іконографічній традиції було модифіковано в каптур) [21].

На прикладі зображення первосвященника в ініціалі Типографського євангелія № 7 можна простежити як упровадження західної традиції «крючкуватих носів», так і біблійно-історичне усвідомлення образу (тяглість візантійської традиції). Таке поєднання засвідчує особливості формування художнього процесу на українських теренах і є відображенням певного культурного контексту Галицько-Волинської Русі середини XIII ст., де князь Данило Романович (1201–1264) та Волинський князь Володимир Василькович (1249–1288) прихильно ставилися до єврейських общин, сприяли їхньому розселенню на підвладних їм землях. Підтвердженням того є літописна згадка про смерть Володимира Васильковича. Тоді представники всіх громад гірко оплакували смерть доброго до них князя: «...все множество . Володимерчевъ . моужи и жены и дѣти . Нѣмци . и Соурожьцѣ и Новгородци . и Жидове плакоуся . аки и во взятъе Иерѣлмоу . егда ведяхоуть га во полонъ Вавилоньскии» [15, стлб. 920].

Поява в Місяцеслові Типографського євангелія № 7 антропоморфного ініціала, де представлено повнофігурне зображення людини, у зовнішності якої підкреслено риси єврейської ідентичності, видається не випадковою. Акцентування етнічних рис чітко вказує на впровадження стереотипу, який сформувався наприкінці XII – на початку XIІ ст. Водночас у такий спосіб художник, напевне, намагався підкреслити певну календарну дату – свято Обрізання Господнього.

Проте Аарон не згадується в контексті цього свята та інших біблійних оповідей про обрізання. Особливу увагу художника до цієї теми можна пояснити його рефлексією на культурний контекст доби, коли присутність єврейських громад на українських землях стає помітним суспільним явищем.

Другий малюнок, на якому представлено так само іудея, каліграф розмістив на берегах арк. 171, у графічний спосіб не пов'язавши його з жодною буквицею. Це не повнофігурне зображення, як в ініціалі на арк. 162, а лише маленький оплічний портрет, у якому майже дзеркально повторюються іконографічні ознаки образу, зафіксованого в розглянутому нами ініціалі.

Обличчя обох персонажів, хоча й представлені на різних аркушах, проте розвернуті один до одного. В оплічному зображенні, незалежно від того, що голову подано в іншому ракурсі, легко розпізнати подібну грубість рис обличчя та ковпак з налобною пов'язкою. Остання деталь вказує на священство особи.

Портрет розміщено поряд з початком запису за серпень, першого дня якого згадували святих мучеників Маккавеїв (Авіма, Антоніна, Гурія, Єлеазара, Євсевона, Адима і Маркелла), їхню матір мученицю Соломонію та законовчителя мученика Єлеазара – персонажів, згаданих у неканонічних книгах Біблії. Там оповідається про те, як вони постраждали в 166 році до Р. Х. від нечестивого сирійського царя Антіоха Епіфана (2 Мак. 6–74; Мак. 17: 1). Літню людину на цьому зображенні можна було б розпізнати як законовчителя Єлеазара. Однак за іконографією спільних зображень з Маккавеями його подавали як благочестивого старця з непокритою головою в грецькому одязі й лише у складі групи. Водночас Єлеазар, титулований законовчителем, мав належати до коліна левитів, отож, по праву міг бути представлений в головному уборі первосвященника.

На думку спадає ще одна обставина, яка пов'язує зображення на арк. 162 та 171. Відомо, що сина Аарона звали Єлеазар. Він був священником у Єрусалимі та першим успадкував первосвященство від батька (Чист. 3, 32). У православної церкві

Єлеазара (сина Аарона) згадують під час Різдвяного посту в Неділю Святих праотців 11 (24 за ст. ст.) грудня (напередодні Різдва Христового). Тому в ініціалі на арк. 162 в костюмі первосвященника з розквітлим жезлом може бути зображений як Аарон, так і Єлеазар. Образ останнього з них в такій іконографії відомий за пізнішими джерелами, зокрема за портретом, розміщеним у книзі Гійома Руйє «Збірник образів знаних у світі людей, з додаванням їхніх життєписів, взятих в скороченому вигляді з кращих відібраних авторів», що була видана в Ліоні (Франція) 1553 року [22]. До збірника ввійшло приблизно 900 портретів у медальйонах, виконаних у техніці ксилографії. У передмові до своєї книги Гійом Руйє наголосив на залученні значної кількості давніших джерел, серед них і грецьких. У цьому збірнику Єлеазара представлено в подібні священника, що, без сумніву, є наслідуванням давнішої іконографічної традиції.

Отже, розмістивши в Місяцеслові Типографського євангелія № 7 два зображення іудеїв, які так чи так були дотичні до імені Єлеазар, каліграф, імовірно, намагався акцентувати у своєму творі саме це ім'я.

Пояснити причини виникнення цих образів можна не лише загальними тенденціями в розвитку суспільства та церковного життя в XIII ст., але й умовами замовлення. Вірогідно, що рукопис переписали для того, хто був наречений Єлеазаром або отримав це ім'я при хрещенні. Також слід зазначити, що авторизація текстів у роботі переписувачів книг Давньої Русі була звичною справою². Тому дозволимо собі припустити, що на арк. 171 художник міг зобразити самого себе, у такий спосіб авторизувавши рукопис та ініціали³.

Примітки

¹ З рукописом можна ознайомитися на офіційному сайті РДАДА ([Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://rgada.info>).

² Повний перелік імен (автографів) каліграфів, що збереглися на аркушах книг, створених на теренах Русі-України, дослідив Я. Запаско [7, с. 473–477].

³ Питання щодо можливості зображення портретів авторів на сторінках пергаментних рукописів кириличного письма лишається недослідженим, хоча

ряд слов'янських рукописів містить неатрибутовані антропоморфні зображення, які можна було б віднести до такої категорії малюнків. Зокрема, подібний портрет розміщено в Савиній книзі (X–XI ст. Північно-східні терени Болгарії. РДАДА, ф. 381, № 14, арк. 165).

Джерела та література

1. Волков Н. В. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI–XIV веков и их указатель / Н. В. Волков. – Санкт-Петербург : Типография И. Н. Скороходова, 1897. – 98 с.

2. Воскресенский Г. А. Евангелие от Марка по основному списку четырех редакций рукописного славянского текста с разночтениями из ста восьми рукописей Евангелия XI–XVI в.в. / Г. Воскресенский. – Сергиев посад : 2-я типография А. И. Снегиревой, 1894. – [4], 404, IV с.

3. Воскресенский Г. А. Характерные черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по ста двенадцати рукописям Евангелия XI–XVI в.в. / Г. Воскресенский. – Москва : Унив. тип., 1986. – [2], VIII, 305 с.

4. Жуковская Л. П. Типология рукописей древнерусского полного апракоса XI–XIV вв. в связи с лингвистическим изучением их / Л. П. Жуковская // Памятники древнерусской письменности. Язык и текстология. Сборник статей / Институт русского языка; Академия наук СССР. – Москва : Наука, 1968. – С. 199–332.

5. Жуковская Л. П. Текстология и язык древнейших славянских памятников / Л. П. Жуковская ; АН СССР; Институт русского языка. – Москва : Наука, 1976. – 368 с.

6. Запаско Я. П. Орнаментальне оформлення української рукописної книги / Я. П. Запаско. – Київ : вид-во АН УРСР, 1960. – 184 с.

7. Запаско Я. П. Пам'ятки книжкового мистецтва. Українська рукописна книга / Я. П. Запаско. – Львів : Світ, 1995. – 478 с.

8. Ильина Т. За графичната украса в българските, сръбските и руските ръкописи в сбирките на Ленинград и Москва / Т. Ильина // Известия на Института за изобразителни искусства; Българска Академия на науките. – София, 1962. – Кн. V. – С. 90–93.

9. Ильина Т. В. Декоративное оформление древнерусских книг: Новгород и Псков XII–XIV вв. / Т. В. Ильина. – Ленинград : изд-во ЛГУ. – 175 с.

10. Краткая еврейская энциклопедия : в 11 т., в 3 доп. кн. (1976–2005). Т. 8. / Общество по исследованию еврейских общин ; Еврейский университет в Иерусалиме. – Иерусалим : Библиотека-Алия, 1996. – 1344 стб.

11. Любашенко В. І. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення / Вікторія Любашенко // Княжа доба: історія і культура. – Львів, 2011. – Вип. 4. – С. 65–99.

12. Любашенко В. І. Церковні рукописи Галицько-Волинської Русі XII–XIV століть: спроба узагальнення / Вікторія Любашенко // Княжа доба : історія і культура. – Львів, 2012. – Вип. 5. – С. 73–116.

ІСТОРИЯ

13. *Покровский А. А.* Древнее псковско-новгородское письменное наследие : обзорение пергаменных рукописей Типографской и Патриаршей библиотек в связи с вопросом о времени образования этих книгохранилищ / А. А. Покровский. – Москва : Синод. тип., 1916. – 282 с.

14. *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских / Н. В. Покровский ; вступ. ст. Г. И. Вздорнова. – Москва : Прогресс-Традиция, 2001. – 564 с.

15. ПСРЛ. – Т. 2 : Ипатьевская летопись. – 2-е изд. – Санкт-Петербург : Тип. М. А. Александрова (Надеждинская, 43), 1908. – 938 стб. + 108 с.

16. Сводный каталог славяно-русских рукописных книг, хранящихся в СССР. XI–XIII вв. – Москва : Наука, 1984. – 406 с+[16] табл., илл.

17. *Соболевский А. И.* Труды по истории русского языка. Т. 1: Очерки из истории русского языка. Лекции по истории русского языка / А. И. Соболевский ; предисловие и коммент. В. Б. Крысько. – Москва : Языки славянской культуры, 2004. – 712 с.

18. *Шумилов В. Н.* Обзор документальных материалов Центрального государственного Архива древних актов по истории СССР периода феодализма XI–XVI вв. / сост. В. Н. Шумилов ; под ред. М. Н. Тихомирова. – Москва, 1950. – 304 с.

19. *Яйленко Е. В.* Библейские сюжеты в европейской живописи / Евгений Валерьевич Яйленко. – Москва : ОЛМА ПРЕСС, 2005. – 424 с.

20. *Lipton S.* Dark Mirror : The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography / Sara Lipton. – New York : Metropolitan Books ; Henry Holt and Company, 2014. – XXI, 390 p.; [8] p. of plates : ill.

21. *Revel-Neher E.* The image of the Jew in Byzantine Art (Studies in antisemitism series) / Elisabeth Revel-Neher, Marcel Dubois, David Maisel. – Oxford : Pergamon, 1992. – 200 p.

22. *Rovillium G.* Promptuarii iconum insigniorum à seculo hominum, subiectis eorum vitis, per compendium ex probatissimis autoribus desumptis / Gulielmum Rovillium. – Lugduni : apud Gulielmum Rouillium, 1553. – 439 p.

23. *Rubens A.* The History of the Jewish Costume / Alfred Rubens. – Littlehampton: Book Services Ltd, 1973. – 221 p.

Список скорочень

АБВ – Апостольська бібліотека Ватикану

ББ – Британська бібліотека (Національна бібліотека Великобританії) (Лондон, Великобританія)

ДІМ – Державний історичний музей (Москва, РФ)

ІР НБУВ – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

ММ – Музей Меєрманно-Вестрин'яну, Королівська бібліотека Нідерландів (Гаага, Нідерланди)

НБФ – Національна бібліотека Франції (Париж, Франція)

НМД – Національний музей Дамаска (Дамаск, Сирія)

НМ – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького

ПСРЛ – Полное собрание русских летописей

РДАДА – Російський державний архів давніх актів (Москва, РФ)

РДБ – Російська державна бібліотека (Москва, РФ)

SUMMARY

The article examines the illustrative row for the Typographical Gospel # 7 (RGADA, fund 381, inventory 1, unit 7). By palaeographic and art-stylistic features, it is considered to be related to the terrains of Halychyna-Volyn Rus and dated to the XIIIth century. The text is decorated with a big miniature and three hundred and three initials. A particular heed is paid to anthropomorphous images on sheet 162 (initial *B*) and sheet 171 (a small shoulder-depth portrait on margins), which illustrate Menology's texts. On basis of Biblical texts placed near these images, it was ascertained that in the first case, the initial *B* marks the feast of Circumcision of Christ (January 1). In the second one, located on margins is a figure of a man juxtaposed with the feast of Old Testament Holy Maccabean Martyrs, their mother Solomonia and Eleazar, a teacher of the law (August 1). After Biblical stories of these feasts and respective iconographic principles of their representations, it was established that the initial depicts the high priest Aaron (or his son Eleazar). The shoulder-depth portrait can be recognizable the same way as the teacher of the law Eleazar. This name arguably indicated a customer of the manuscript. There is another assumption that on sheet 171, a calligrapher left his portrait, thereby authorizing the manuscript and the initials.

Keywords: handwritten book, illustrative row, headpieces, initials, illustrations on margins, anthropomorphous images, Biblical topics, iconography, high priest, Aaron, Eleazar.