
ОСОБЕННОСТИ ОФОРМЛЕНИЯ ДРЕВНЕРУССКИХ РУКОПИСЕЙ

Существующая ныне форма книги, состоящей из сшитых прямоугольных листов, возникла довольно поздно. Только к IV в. рукописи первых христиан, содержащие светские и теологические тексты, получили вид кодексов, а не свитков, как ранее. Прошедшие с тех пор века показали, что форма кодексов единственно удобная. Более того, со временем открывались все новые и новые преимущества кодекса перед свитком, и он стал незаменим.

Появление же его было связано с изменением материала, применяемого для письма. На смену хрупкому, плохо впитывающему краску папирусу пришел гибкий пергамен, которому можно было придавать более разнообразную форму. Кожа только что родившихся телят и ягнят обрабатывалась особым образом: ее ложили, снимали волосяной покров, иногда окрашивали органической пурпурной краской. Два листа пергамена, сложив пополам, сшивали. Из полученных таким образом четырехлистных тетрадей, называемых кватернионами, составляли рукопись.

Положительные качества кодекса были прежде всего замечены писцом. Переписывая текст с одного свитка на другой, он должен был обязательно иметь помощника, который разворачивал перед ним копируемое произведение. В тех же случаях, когда длина строки соответствовала не ширине, а длине свитка, помощник был незаменим. Завертывая в трубку свиток с одной стороны и раскрывая его с другой, он постепенно обнажал перед писцом всю строку. При переписывании же текста с кодекса надобность в помощнике исчезала.

Преимущества пергамена по сравнению с папирусом определяли не только новый тип рукописи, но и способствовали ее художественному оформлению. Хорошо воспринимающая краску кожа позволила вводить украшения, которых почти лишен был папирусный свиток.¹ С того времени, как стал применяться пер-

¹ Первые элементы оформления в папирусных свитках появились в Александрии в эпоху эллинизма. Но обычно они представляли собой не сюжетные, а орнаментальные украшения (см.: O. Dalton. East christian art. Oxford, 1925, p. 298).

гамен, писец начал работать рука об руку с художником. Вместе они согласовывали выбор места для введения того или иного элемента декора. С помощью отдельных художественных мотивов они подчеркивали значение определенной части текста, выделяли его разбивку на главы.

С течением времени способы оформления рукописей изменялись и совершенствовались. И постепенно основные принципы, которым следовали средневековые художники, сложились в строгую систему. Ее особенности были унаследованы, а затем развиты древнерусскими миниатюристами.

Первая дошедшая до нас украшенная русская рукопись относится к XI в. Это Остромирово евангелие (1056—1057) Государственной Публичной библиотеки (ГПБ). Кодекс оформлен согласно правилам, принятым в тот период в Византии и Западной Европе.

Каждый лист средневековой рукописи этого времени представляет собой самостоятельное произведение искусства, результат совместного творчества писца и художника. Благодаря введению декора ни один лист не похож на соседний. Но вместе с тем все листы связаны друг с другом. Все они подчинены общему стилю. Все они части единого целого, каким является кодекс.

Элементы художественного оформления рукописи подчеркивают конструкцию текста, его деление на отдельные части. Например, начало каждой главы Евангелия — книги, чаще всего украшаемой средневековыми художниками, ясно выделяется. Первую строку каждой из евангельских частей открывает богато оформленный инициал. Однако выделение заглавной буквы встречается и среди текста. Но в отличие от нее инициал, начинающий главу, не одинок. Цветом, рисунком, композицией он связан с помещаемой над первой строкой текста заставкой. Сама же первая строка отделяется от ниже расположенных ее строк цветом и величиной букв. На соседнем листе того же разворота обычно располагается миниатюра. Занимающая всю величину листа, она вместе с заставкой, инициалом и первой строкой отмечает начало каждого из четырех Евангелий.

Выделение начала главы в западноевропейских и византийских рукописях появилось не сразу. До XI в.² византийские миниатюры с изображением евангелистов располагались или все в начале кодекса, или среди текста, перед каждой из его четырех частей. Позднее первая система размещения иллюстраций была забыта.

Инициалы же возникли только в VIII в. Они появились в одно и то же время в Ирландии и у франков в эпоху династии Меровингов. Одновременно с зарождением инициала писцы и миниатюристы стали стремиться к выявлению первой строки.

² См.: O. Dalton. East christian art, p. 309.

Ее буквы раскрашивались яркими красками. В меровингских рукописях они состояли из своеобразных танцующих фигурок рыб или птиц (зооморфический стиль оформления). С тех пор первый инициал и первая строка стали выделяться во всех рукописях. Даже в скромных кодексах, при создании которых не принимал участия художник, сам писец подчеркивал инициал цветом и размером, несколько превышающим высоту строчной буквы. Более всего распространенная в раскраске средневековых рукописей красная краска — кармин — покрывает инициалы в кодексах такого типа.

Эти общие принципы оформления рукописей были восприняты миниатюристами древней Руси от Византии. Но композиция листа и характер составляющих его элементов уже в этих первых древнерусских кодексах иные, чем в византийских.

Текст на листах самой ранней, известной нам декорированной древнерусской рукописи Остромирова евангелия, хранящейся в ГПБ, написан в два столбца. Их четко ограниченные, вытянутые сверху вниз прямоугольники образованы короткими строками. Небольшая длина строки и ее значительная высота создают ясный рисунок текста. Строгие очертания прямо стоящих букв уставного письма создают сходство идущих одна за другой строк с геометрическим орнаментом. Но не столько размеры строк определяют облик листа, сколько само расположение текста.

Средневековые писцы всегда придавали особое значение соотношению ширины полей. В западных и византийских кодексах нижнее поле — самое широкое, несколько уже — внешнее и еще уже — верхнее; самое узкое — внутреннее поле. В древнерусских рукописях придавалось значение не только соотношению полей, но и строго определялись их размеры: нижнее поле должно было быть в четыре раза шире верхнего и в два раза шире бокового, внешнего.

К сожалению, точно определить величину полей в Остромировом евангелии мы не можем из-за того, что в XIX в. при создании существующего ныне переплета листы были обрезаны. Однако несомненно, что писец древнерусской рукописи был умелым композитором.

Ширина полей и рисунок текста определяют облик листа. Соотношение ширины полей, геометрический рисунок текста Остромирова евангелия создают четко построенную композицию всех его листов.

Вместе с тем каждый лист Остромирова евангелия имеет свой, только ему присущий облик. Его своеобразие возникает за счет инициалов (рис. 16). Они выполнены уже не писцом, а самим художником. Но место для инициала среди строк текста, так же как и число украшенных букв на листе, определялось писцом. Вместе с миниатюристом он руководствовался при этом одной

целью: сделать так, чтобы внимание читателя, переворачивающего одну страницу за другой, не ослабевало.

Скромно решенные листы чередуются с богато оформленными. Но последние возникают не внезапно после почти лишенных художественных элементов листов. Обычно число введенных украшений возрастает от одного листа к другому постепенно и так же медленно ослабевает. Подчеркнуто нарядный вид листу придает не только число инициалов, но и их расположение. Открывающие начальные строки текста заглавные буквы утяжеляют верхнюю часть композиции листа, придают ему более значительный и монументальный характер. Основную роль в решении листа выполняют рисунок и окраска инициалов. Введение сочетания золота и кобальта дает инициалу более роскошный и благородный характер, чем соотношение того же кобальта и кармина. Звериные, так называемые зооморфические, мотивы в инициалах Остромирова евангелия усложняют их конструкцию, что особенно становится явным в сравнении с заглавными буквами, построенными только из геометрических элементов.

Начальный лист Евангелия от Иоанна открывается заставкой, близкой по композиции, рисунку и цвету к современным ей византийским. Длина заставки, представляющей собой прямоугольник, почти равна длине строк обоих столбцов текста. Покрытая орнаментом коврового типа, состоящим из цветов, взятых в круги, заставка имеет в центре свободный от орнамента прямоугольник, в котором находится название главы. Такого типа заставки распространены были в византийских рукописях начиная с X столетия. Тип их унаследовали древнерусские миниатюристы.

Однако характер листа Остромирова евангелия иной, чем в византийских рукописях. Главный художественный эффект листа состоит в контрасте четкого и строгого письма со сложными по рисунку и яркими по цвету декоративными элементами (рис. 17). Такого контраста не знают современные Остромирову евангелию византийские рукописи. Почерк, которым они написаны, — минускул, отличается известной живописностью. Имеющие легкий наклон, связанные друг с другом буквы часто составляют сложные композиции, так называемые лигатуры. Эти последние вместе со знаками долготы, сокращений и ударений придают тексту ту декоративность, которой нет в более рациональном древнерусском уставе, особенно в так называемом прямом уставе Остромирова евангелия.

Византийские писцы хорошо чувствовали своеобразные черты минускула и стремились их еще больше подчеркнуть, вынося длинные хвосты от букв на поле, украшая их нередко листьями и цветами. Текст же Остромирова евангелия образует четкий блок, которого стремились избежать византийские писцы. Часто они образовывали из строк сложные формы — креста или конуса.

Однако декоративные элементы на листах византийских рукописей обычно не столь сложны по своему рисунку и колориту, как инициалы Остромирова евангелия.

Таким образом, оформление листа Остромирова евангелия строится на противопоставлении текста и декора (рис. 18). Этот контраст отсутствует в византийских рукописях. В них текст и декор согласованы. Вместе они отличаются подчеркнутой декоративностью.

Но не только оформление листа определяет характер средневековой рукописи, хотя часто оно служит единственным художественным элементом. Многие кодексы называются лицевыми, поскольку они имеют миниатюры. Последние располагаются на отдельных листах либо среди строк. Они посвящены или основным эпизодам, о которых идет речь в тексте, или изображают его автора. Средневековые рукописи, которые содержат тексты евангелий, псалтырей, апокалипсисов, имеют иллюстрации, темы и расположение которых определял в основном иконографический канон. Но агиографические сочинения, труды отцов церкви, медицинские трактаты, исторические и литературные произведения оформлены миниатюрами, содержание которых и занимаемое ими в рукописи место зависели главным образом от самого художника.

Остромирово евангелие имеет три миниатюры с изображением Иоанна, Луки, Марка. Нет в рукописи иллюстрации с Матфеем. Оставленный для нее лист 57 чист. Изображения евангелистов соответствуют общепринятому иконографическому канону, выработанному в Византии. Иоанн представлен старцем, Лука и Марк — темноволосыми мужчинами.³ Евангелисты изображены в разных положениях. Иоанн и Лука стоят, Марк сидит перед раскрытой на попире книгой.

Довольно подробно показаны художником детали обстановки: мебель, архитектура. В иллюстрации включены символы евангелистов, которые обычно не вводили византийские миниатюристы, но почти всегда включали западноевропейские иллюстраторы. Эти символы представляли собой крылатого человека (Матфей), крылатого тельца (Лука), крылатого льва (Марк), орла (Иоанн).⁴ Бытовые аксессуары и символические персонажи усложняют композиции миниатюр Остромирова евангелия.

³ См.: A. M. Friend. The portraits of the evangelists in greek and latin manuscripts. — Art Studies, 1927, № 5, p. 120.

⁴ Символом Матфея является человек потому, что в своем сочинении евангелист уделяет большое место человеческой сущности Иисуса Христа. Как божественная птица орел служит символом Иоанна, поскольку в его сочинении обращено внимание на божественную сущность Христа. Символ Луки — телец, так как евангелист много пишет о жертве, которую принес Христос, искупая грехи людей (телец — жертвенное животное). Символ Марка — лев, потому что в сочинении Марка первые строки относятся к Иоанну Крестителю, живущему в пустыне и одетому в львиные шкуры.

Но особенно интересны ограничивающие изображения рамки. Сложные по форме, орнаменту и богатые по колориту, они отличаются от обычных в этот период в Византии и Западной Европе узких полос, обрамляющих прямоугольник изображения. В Остромировом евангелии миниатюры благодаря обилию разнообразных средств оформления контрастируют, как и инициалы, с четким почерком и строгой формой текста соседних листов.

На 294 листах Остромирова евангелия должно было быть всего лишь четыре миниатюры. Так оформлялось большинство средневековых четвероевангелий, в которые вводились только изображения Матфея, Марка, Луки и Иоанна. Но наряду с рукописями, содержащими небольшое число миниатюр, создавались и богато иллюстрированные кодексы. Их миниатюры разнообразны по содержанию и носят повествовательный характер. В многообразии композиций, в их сложности, в обилии тем состоит основная особенность кодексов такого типа. В них часто миниатюры находятся не на отдельных листах, а среди строк текста и на полях.

Расположение изображений на полях ставило перед художником иные задачи, чем введение композиций на отдельных листах. Маргинальные миниатюры тесно связаны с текстом. Они располагаются в непосредственной близости от тех строк, к которым они относятся. Обычно они позволяют легче установить сложный символический смысл библейского текста. Следовательно, рисунки на полях можно понимать как своеобразные комментарии, схолии.

В отличие от маргинальных композиций иллюстрации на отдельных листах носят более самостоятельный характер, так как они зрительно воспринимаются не в связи со строками текста, а в промежутках между отдельными его частями. По этой причине содержание миниатюр на отдельных листах менее разнообразно, чем тех, которые находятся на полях.

Появление многосторонних по содержанию изображений миниатюрист должен был строго обосновать. Только в таком случае их включение в рукопись могло быть закономерным. В этой связи оформитель особое значение придавал расположению рисунков среди строк текста. Место миниатюры зависело от положения тех слов, к которым она относилась. Однако оно определялось также художественными, эстетическими принципами; шириной полей, размерами и конфигурацией блока текста. От них зависела также и композиция иллюстраций, которая, кроме того, была связана с местом и размерами других изображений на том же листе, с рисунком почерка, высотой букв, ее соотношением с длиной строки.

Возникали у художников и определенные колористические задачи. Маргинальные изображения, не ограниченные со всех сто-

Стремясь достигнуть единообразия в символах евангелистов, художники изображали человека и всех животных крылатыми.

рон рамкой, имеют в качестве фона цвет пергамена, а не золото или краску, как миниатюры на отдельных листах.

Каждый лист рукописи с маргинальными иллюстрациями благодаря разнообразию композиций и цвета имел новый графический рисунок. Восприятие текста при чтении кодекса такого типа оставалось всегда одинаково обостренным.

К рукописям с маргинальными изображениями относится одно из лучших произведений древнерусского искусства XIV столетия — Киевская псалтырь Государственной Публичной библиотеки. Она содержит около 300 композиций на полях и открывается единственной миниатюрой на отдельном листе.

Миниатюры Киевской псалтыри помещаются рядом с теми словами текста, к которым они относятся. Нередко они даже связаны с ними красными линиями. Все изображения отличаются разнообразием своих композиций. Обычно многофигурные сцены, в которых большое значение имеет архитектурный или пейзажный фон, чередуются с небольшими по своим размерам иллюстрациями.

На листе 57 (рис. 19) нижнее поле занято извивающейся полосой потока, по которому идет олень (иллюстрирован псалом 41: «Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к тебе, боже»). Он стремится к протянувшей ему руки сидящей фигуре, олицетворяющей источник. Фризовая по своему характеру композиция как бы повторяет рисунок расположенных над ней строк текста и закрепляется вертикалями инициала и фигуры стоящего Давида. Изображение органически включено в блок текста. На этом принципе геометрического ритма горизонталей строк и миниатюр построены многие листы рукописи.

На листе 180 (рис. 20) Киевской псалтыри представлена одна из самых значительных тем средневекового искусства: изображение «Страшного суда». Оно обычно занимало в христианском храме заметное место. В Восточной Европе фреску или мозаику с этой сценой видели молящиеся на западной стене внутри храма. В романской и готической Европе рельеф с изображением «Страшного суда» обычно помещался над порталом, где он занимал плиту тимпана. Сцена «Страшного суда» по канону самая многофигурная среди средневековых христианских композиций. Ее не помещали обычно по этой причине на листе рукописи рядом с текстом. Исключение представляет византийское Евангелие парижской Национальной библиотеки, грес, 74, где рассматриваемая сцена дана в конце главы, под заключительными строками евангельского текста.

Миниатюрист Киевской псалтыри располагает эту сложную композицию на поле листа, рядом с текстом. Он отводит ей правое внешнее и нижнее поля, оставляя узкие верхнее и внутреннее свободными. Действие начинается сверху справа и заканчивается внизу слева, располагаясь вокруг текста подобно тому, как раз-

вертывается повествование в русских иконных клеймах, обрамляющих прямоугольник средника.

В миниатюре Киевской псалтыри изображение «Страшного суда» разбивается на отдельные группы, объединенные между собой красной полосой огненного потока. Он течет от ног Иисуса Христа к аду. Внизу слева он расширяется, и на его фоне изображены сцены ада. Каждая группа миниатюры представляет отдельную, самостоятельную композицию, но в то же время вместе они составляют единое целое. Этому объединению способствует не только лента потока, но движение рук и взглядов персонажей, направленное кверху, к Иисусу Христу.

Обычно миниатюры на полях Киевской псалтыри тесно связаны с расположенными недалеко от них инициалами, вместе с ними входя в единую композицию. На листе 138 (рис. 21) дважды повторено изображение молящегося Давида. Поза псалмопевца, его одежда почти не отличаются в первом случае от второго. Он изображен коленопреклоненным. Движение его торса и протянутых рук, взгляд его глаз направлены к словам текста, которые связаны с изображением красными линиями. Движение обеих фигур параллельно. Оно не относится к сегменту неба и к деснице (протянутой руке бога), расположенным над фигурами. Очертания неба служат как бы рамкой, ограничивающей композицию сверху. Движение же фигур останавливается не наверху, а по другую сторону текста. Его преграждает инициал, который больше по размеру, чем каждая из фигур, разнообразнее их по цвету. В нем значительное место отведено зеленому тону, который отсутствует в изображении фигур. Заглавная буква уравнивает композицию слева, заканчивает ее. Таким образом, лист 138 Киевской псалтыри оформлен отдельно расположенными, отстоящими друг от друга на значительном расстоянии элементами. Они объединены между собой движением и цветом в единую композицию.

В общем для Киевской псалтыри характерно свободное расположение миниатюр на полях. Оно основано на контрасте четко ограниченного монолитного блока текста и как бы разбросанных на расстоянии друг от друга отдельных изображений. В Киевской псалтыри текст всегда создает четкий, прямоугольной формы блок. Его строгость подчеркивается свободно разбросанными, сложными по очертанию композициями на полях (листы 15, 111 об., рис. 22—23).

Таким образом, иллюстрировал ли древнерусский художник кодекс изображениями на полях или на отдельных листах, он всегда представлял свою рукопись как единое произведение. Все художественные средства: миниатюры, заставки, инициалы, расположение текста на листе, наконец, само письмо — были подчинены одной цели. Эта цель была важна и достойна тех средств, которые ей служили. Надо было сделать текст не только близким и

понятным читателю, но и донести до него значительность содержания. Отсюда представление о рукописи как о цельном произведении, все части которого связаны между собой. Отсюда законченное совершенство формы: прямоугольный лист кодекса имеет свое определенное композиционное решение, значение которого еще более подчеркивается оформлением соседних листов. Стилистические особенности миниатюр, заставок, инициалов, почерка менялись с течением веков. Неизменным оставалось представление о кодексе как едином целом.

Основные эстетические принципы искусства оформления книги, выработанные древнерусскими миниатюристами, были забыты в последующие века. Появление печатной книги потребовало новых художественных средств для ее оформления. Только инкунабулы XV столетия отличаются вниманием к решению листа. Но постепенно, начиная с XVI в., потерял свое значение инициал, находящийся не в начале, а в середине главы. Уже далеко не каждый лист стал решаться как самостоятельное, своеобразное произведение искусства. Страницы стали похожи одна на другую, утратилась органическая связь декора и рисунка букв. Многие элементы оформления были навсегда забыты.

Однако искусство нового времени унаследовало от средневековых рукописей умение с помощью художественных средств комментировать определенные места текста, выделять его отдельные части и прежде всего стремиться к тому, чтобы книга была единым организмом.

В истории советского искусства отношение к книге как единому художественному произведению сформировалось еще в 20-е годы в результате борьбы разных течений. Но уже через десятилетие возник разрыв между иллюстрацией и остальными элементами оформления. Он стал особенно ощутимым в послевоенное время, когда иллюстрация приобрела станковый характер, а сами художники стали делиться на оформителей и иллюстраторов. В последние годы советские графики вновь стремятся к тому, чтобы стилистически объединить все элементы книги, сделать соответствующими внутреннему содержанию иллюстрацию, переплет, формат, шрифт.

Графики XX столетия в своем большинстве широко изучают наследие прошлого, но обычно проходят мимо древнерусских рукописей. В этом отношении исключением несомненно был И. Я. Билибин (1876—1942). Используя в композициях своих иллюстраций лубок XVII в. и отчасти древнерусскую икону, И. Я. Билибин уже в оформлении «Сказки о золотом петушке» (1906 г.) удачно нашел формы заставок и концовок, горизонталы которых проходят через все страницы. Основное свойство этих элементов декора — подчеркивание формата листа — было заимствовано художником от средневековых иллюминаторов рукописей.

Большую роль в решении композиции листа в творчестве В. А. Фаворского (1886—1964) сыграли инициалы и заставки. Изучая наследие прошлого, советский график первым поставил вопрос о шрифте как одном из компонентов декора.⁵ Понимание книги как художественного целого, внимание к архитектонике книги, к многообразным взаимоотношениям элементов оформления сближает В. А. Фаворского с древнерусскими художниками (рис. 24, 25).

Внимание к композиционному решению листа, отношение к книге как художественному единству свойственны также работам М. И. Пикова, А. Д. Гончарова и многих других советских графиков.

⁵ См.: В. А. Фаворский. Шрифт, его типы и связь иллюстрации со шрифтом. — Гравюра и книга, 1925, 1—2.