

Игорь Вишня

член союза художников РФ

Санкт-Петербург

Миниатюры Самарской рукописи 1629 г.

Лицевая рукописная книга, созданная в Самаре в 1629 г. и содержащая два литературных произведения – «Повесть о Варлааме и Иоасафе» (л. 17 – 269 об.) и «Житие НифонтаКонстанцкого» (л. 270 об. – 429 об.), – имеет запись (на л. 15), в которой указаны не только время и место создания кодекса и имя писца, но и имя художника. «Многогрешный» изограф Петр украсил манускрипт двумя большими циклами миниатюр – всего в книге около 400 иллюстраций. Объемный художественный материал позволяет сделать наблюдения о творческом методе древнерусского живописца.

Анализируя миниатюры Самарской рукописи 1629 г., сразу замечаешь, что в них доминирует эскизность, некоторая поверхностность. Также становится очевидно, что автор, знаменовавший эту рукопись, — опытный иконописец, он отлично владел рисунком и прекрасно разбирался в иконографических сюжетах.

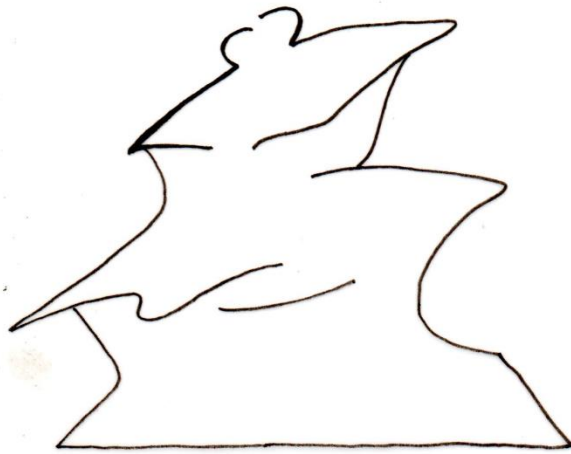
При первом знакомстве с миниатюрами бросается в глаза отсутствие предварительного рисунка – нигде нет следов от свинцового карандаша. Скорее всего, мастер Петр сразу работал красками и намечал будущую композицию кистью — так могут делать только профессионалы с большим опытом. Удивительно, насколько точно и тонко он намечает рамку для будущей миниатюры по волокнам бумаги. Это еще одно свидетельство хорошо поставленной и очень уверенной руки.

Несколько миниатюр выполнены художником с особым старанием, например, первая миниатюра рукописи, на которой изображены преподобные Варлаам и Иоасаф (л. 1об.). В отличие от других миниатюр, здесь мастер пишет лики и руки святых так, как на иконах — со всеми подробностями и с «пробелами» (включениями белил), демонстрируя свое мастерство; однако горки, складки одеяний, небеса написаны в облегченной манере. Создается впечатление, что именно этой первой полностраничной миниатюре, «открывающей» книгу, мастер уделил особое внимание. Больше мы не увидим в рукописи так хорошо прописанных ликов.

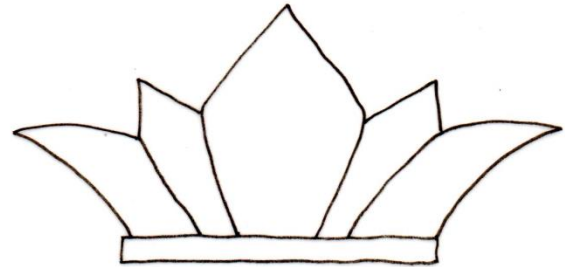
Миниатюра, изображающая преподобного Иоанна Дамаскина (л. 16 об.), сделана немного проще. Лик уже просто подкрашен, но в целом видна тщательная работа, прорисовка всех атрибутов письма: чернильница, песочница, нож, свеча. Также прорисованы сложный архитектурный фон в виде городской стены, которая соединяет высокую постройку слева с башней

с колонной справа, – эти элементы объединены велумом. В целом можно отметить, что в первой части Самарской рукописи («Повести о Варлааме и Иоасафе») рисунок более точный, тогда как во второй части («Житие Нифонта») рисунок приобретает характер наброска, напоминает работу «аниматора», которому надо быстро нарисовать серию рисунков, только обозначающих предмет, не вдаваясь в подробности и изыски форм.

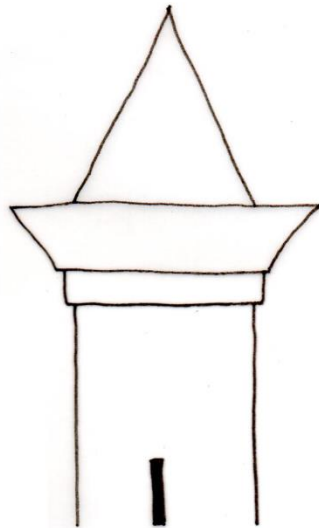
Лики во второй части рукописи обозначены несколькими легкими линиями. Архитектурные детали и горки намечены только самыми необходимыми для узнавания штрихами кисти. Судя по основным признакам — горка, корона, башня, лик, (*рис. 1*) — все миниатюры Самарской рукописи прорисованы одним мастером, **знаменщиком Петром**, как это и указано в записи на л. 15.



1-горка



2-корона



3-башня



4-лик

РИС.1

Раскраска миниатюр рукописи не столь проста для анализа, как рисунок. Можно различить два основных типа раскраски: яркая и бледная. Яркую в свою очередь можно разделить на ярко-красную и ярко-пурпурную. Красная отличается тем, что горки подкрашены красным или другими цветами, а миниатюрах «пурпурного типа» горки подкрашены пурпуром. Яркая раскраска принадлежит, в основном, первой части рукописи («Повести о Варлааме и Иоасафе»), а бледная – второй («Житие Нифонта»). И рисунок, и

раскраска во второй части носят еще более эскизный, подготовительный характер. Возможно, мастер только слегка подкрасил миниатюры из жития Нифонта и по каким-то причинам оставил их незаконченными.

Раскраска первой полностраничной миниатюры, изображающей преподобных Варлаама и Иоасафа (л. 1об.), — ярко-красная. Художник использует небольшой набор красок: красный (киноварь), желтый (охра), зеленый (травяной), коричневый (земли), черный (чернила), белый (белила), твореное золото в небольшом количестве (на короне царевича Иоасафа). Мастер применяет эти краски как в чистом виде, так и в разбелах (т. е. смешанными с белилами).

Важной особенностью этого типа раскраски является затенение горок с правой стороны красным (л. 45, л. 81) и бледно-розовым цветом (л. 52 об.). Однако наличие исключений (серый цвет на л. 83 об. и зеленый на л. 84, слева) может свидетельствовать об отсутствии у знаменщика Петра определенной концепции раскраски. Он мог произвольно использовать краски из тех, которые в данный момент имел под рукой. Вторая отличительная особенность — сложный растительный орнамент на одеяниях царевича Иоасафа и других персонажей рукописи (л. 38, л. 140-171, л. 184-234 об.).

Этот тип раскраски мы видим в миниатюрах «Повести о Варлааме и Иоасафе» (л. 38-43 об., л. 45-48, л. 51 об.-53 об., л. 74-111, л. 119 об.-122, л. 135-180, л. 182-245 об., л. 247 об.-269 об.). Во второй части Самарской рукописи мы находим этот тип раскраски в миниатюрах на л. 282 об., л. 285, л. 331об., 345, 347 об.

Второй вид яркой раскраски — пурпурная. Принципиальное отличие этого вида проявляется в наличии пурпурной краски, которая доминирует в общей палитре, применяемой мастером. Пурпурная раскраска встречается в первой части Самарской рукописи на л. 16 об., л. 18 об -37, л. 39 об., 43, л. 47 об., л. 49 об-51, л. 54-72, а также на двух миниатюрах во второй части: л. 271 об., л. 272.

Кроме яркой раскраски, в Самарской рукописи мы видим и второй тип — бледный, или точнее сказать серый, ввиду доминирования этого цвета. Практически вся вторая часть Самарской рукописи, («Житие Нифонта»), выполнена в этой манере (л. 273-281 об., л. 286-330 об., л. 332-344, л. 347, л. 348-429), хотя миниатюры этого типа встречаются и в первой части рукописи (л. 47 об., л. 115 об-119, л. 123 об-133 об., л. 180 об., л. 246-246 об). Горки, как правило, подкрашиваются бледно-розовым цветом (л. 409).

Можно сказать, что мастер не раскрашивает миниатюры, а слегка подкрашивает их, едва касаясь кистью. Белая бумага во многих местах

остаётся не тронута краской. Работал ли мастер Петр один, или ему помогал ученик — сказать трудно, но в целом способ наложения красок, логика мышления цветом, цветоощущение по всем миниатюрам создает впечатление, что работал один человек; разницу можно увидеть только в подборе красок для палитры, в колористическом строе некоторых миниатюр.

Эти наблюдения позволяют признать Самарскую рукопись типичной лицевой рукописной книгой первой трети XVII века. Трудно назвать этот памятник выдающимся произведением искусства, однако, безусловно, он представляет большой интерес для ценителей древних рукописей как документ, в котором отражены характерные признаки своего времени.

Общее впечатление от работы миниатюриста Петра неоднозначное. С одной стороны, в первых миниатюрах книги мы видим несомненное мастерство и опыт работы (л.1 об., л. 16 об). С другой стороны, присутствует и много «серийных» миниатюр, нарисованных в быстрой, эскизной, можно сказать «торопливой» манере (л. 321 об.). Обращает внимание общая «неровность» в раскраске: начинает мастер в пурпурной манере (исключая миниатюру л. 1об.), затем вдруг переходит к другой гамме цветов, при этом многие миниатюры остались только слегка подкрашенными.

Возникает ощущение, что Петр не задумывается о цельности своей работы и уже по мере исполнения экспериментирует и пробует разные варианты. Возможно, он вовсе не стремился к единству стиля, манеры, и мы уже постфактум излишне «эстетизируем» автора – а он писал по принципу «как Бог на душу положит».

На этом фоне вовсе не удивительно появление нескольких миниатюр с применением твореного золота (л. 1 об., л. 200, л. 203, 203 об., л 263 об.). Причем в первых трех миниатюрах автор только прикрывает золотом короны на головах персонажей, а в последующих щедро золотит все, что можно: короны, нимбы, крылья ангелов, трон и даже город с башнями и стенами (л. 203 об.). Трудно однозначно ответить, почему именно для этих миниатюр художник использует золото; возможно, это была проба, а возможно – это позднейшие добавления, сделанные другим мастером. Тем не менее, нельзя утверждать, что мастер Петр вообще не имел представления об оформлении рукописи как едином целом. Мы видим ярко выделенное начало литературных произведений — входные полностраничные миниатюры, затем появляются большие красивые заставки, вязь и инициалы на титульных страницах, а также разнообразные композиционные решения иллюстраций.

В книге четыре заставки, которые являются прекрасным украшением рукописи. На них растительный орнамент с цветами по краям. Две заставки выполнены преимущественно в ярких, радостных тонах (л. 2, л. 17),

а две другие – в темных, сдержанных (л. 12, л. 270об.). На трех листах художник выписывает очень красивую вязь (л. 2, л. 17, л. 270об.), добавляет два роскошных инициала (л. 12, л. 270об.). Лист 270 об. имеет самый полный «набор» украшений, но интересно его положение: он находится не на месте титульного листа, а там, где должна быть входная полностраничная миниатюра. Очевидно, что мастер вложил все свое мастерство и талант в создании этих заставок. Однако в раскраске некоторых миниатюр Самарской рукописи царит хаос и абсурд: деревья вместо привычного зеленого цвета выкрашены серым (л. 225 об., л. 266, л. 275) или еще более странно — красно-серым (л. 342 об. – нижняя, л. 342 об. – верхняя).

Применение растительного орнамента на одеяниях также имеет выборочный характер. Создается впечатление, что мастер постоянно находился в поиске, причем «бледная», серая раскраска выглядит как подготовка к дальнейшей работе. В двух миниатюрах (л. 48, л. 74) мастер применил так называемую «заливку», которая часто встречается в лубках XVII и XVIII вв., где рисунок закрашивался не по принципу выделения отдельных частей изображаемых предметов, а просто «подряд», для создания яркой и красивой картинке в целом. Так и в указанных миниатюрах группы ангелов раскрашены в разные цвета. Возможно, автор раскраски таким образом хотел отделить друг от друга разные группы небесных сил, — но почему тогда он не повторяет этот прием в миниатюрах на л. 62., л. 271 об., где тоже изображены разные ангельские группы и святые?

Раскраска горок также очень произвольная. Если в XVI в. горки имели сакральный смысл и понимались как пространственно-временные границы, то в XVII в. и позднее они означали лишь земную твердь, на которой происходили события. Все это наводит на мысль, что художник Петр был, с одной стороны, уже не в такой степени скован каноном, как предшествовавшие ему мастера, а с другой, — он мог видеть разные образцы и испытывать различные, в том числе западноевропейские, влияния.

Такая «рыхлость» в создании художественного концепта характерна не только для «многогрешного» изографа Петра, но для всего древнерусского искусства. Когда, например, разглядываешь средневековые книги Европы, то сразу обращаешь внимание на их художественную продуманность — как в написании текста, так и в написании миниатюр. Авторы этих книг, как правило, известны, они оставляли свои имена на полях рукописей. Декору западноевропейских книг присуща законченность и цельность.

В русских рукописных книгах так бывает далеко не всегда. Даже если вспомнить наиболее известные памятники – Радзивилловскую летопись XV в. или Лицевой летописный свод XVI в., — легко заметить, что в них нет такой цельности. Мы не знаем имен ни авторов, ни художников этих великих книг.

По всей видимости, это связано с артельным, коллективным способом книжного производства, и потому любая русская книга несет в себе одновременно несколько художественных концептов, иногда соединенных весьма механически. В России произведения искусства творит народ, а не отдельный индивидуалист-автор.

То обстоятельство, что Петр знаменовал Самарскую рукопись в одиночку, вовсе не означает его личного авторства. Скорее всего, он ощущал свое творчество частью коллективного процесса, не выделяя себя и не занимаясь поиском какой-то особой стилистики или оригинального подхода к оформлению книги. Его так научили — и он, подобно одному из гребцов на корабле, смиренно выполнял свою работу, не чувствуя необходимости подчеркивать свою самость. Исследуя искусство допетровской Руси, надо учитывать своеобразие мировоззрения древнерусского человека в его принципиальном отличии от менталитета западноевропейского Ренессанса с приоритетом личностного начала. Поэтому при рассмотрении миниатюр, выполненных Петром, следует иметь в виду, что он воспринимал эту работу не как свое личное творчество, а как трансляцию накопленного поколениями предшественников художественного опыта.

Рисунок и раскраска — это формальные признаки художественного языка мастера, которые раскрывают его технические способности. Композиция же миниатюр открывает нам мир его образов, позволяет понять, как он мыслил, как организовывал структуру книги в целом.

Композиция рукописной книги имеет три аспекта. Первый — это композиция листа книги (*рис.2*): соотношение текста и миниатюры, их взаиморасположение на листе бумаги. В Самарской рукописи можно насчитать четырнадцать вариантов композиции листа, что говорит о большом разнообразии, желании художника и писца создать активную динамику отношений между текстом и миниатюрами, избежать монотонного ритма, создавать у читателя живое ощущение от прочтения текста.

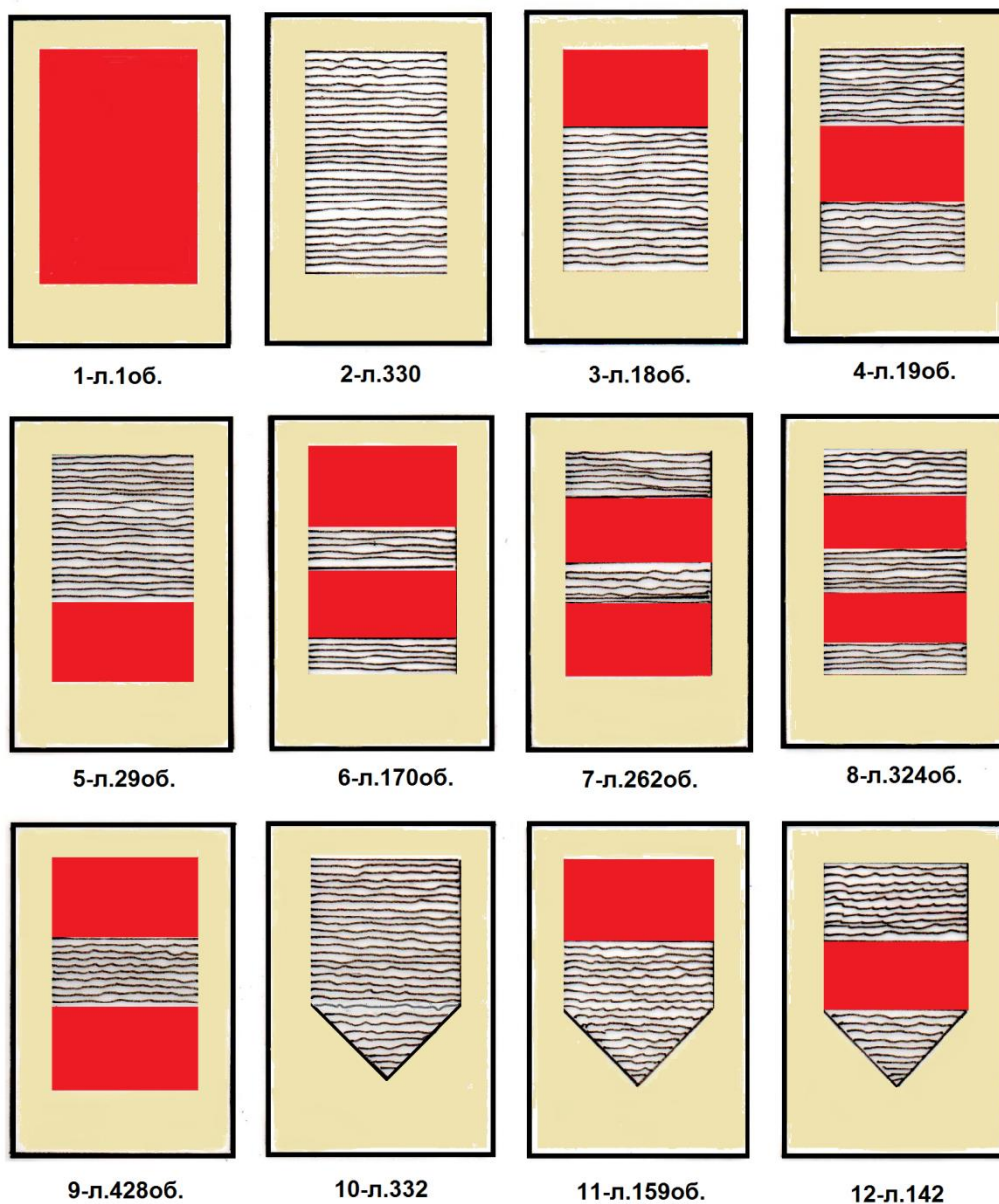


РИС.2

Композиционные схемы последовательно расположенных страниц рукописи напоминают своеобразную волну: сначала миниатюры находятся над текстом, затем — под ним, после чего снова «поднимаются» вверх. Скорее всего, писец и изограф использовали такое волновое расположение страниц в рукописи неосознанно, «по наитию», но в результате они достигли большого разнообразия и вариативности. Единственный вариант композиции листа, отсутствующий в Самарской рукописи, — это обтекание миниатюр текстом. Это свидетельствует о том, что сначала на странице создавался текст, а затем

в специально оставленных свободными местах художник рисовал миниатюры.

Второй аспект — это композиция самого изображения, относительное расположение его разных сюжетных частей (рис. 3).



РИС.3

Это весьма специфический момент в творчестве православных художников. У западноевропейских мастеров мы часто видим механическое совмещение в рамках одного изображения различных сюжетов. Русские мастера идут по другому пути: они не просто механически разбивают отведенное под изображение пространство на отдельные части (как садовод делит огород на грядки для укропа, редиски и т.д.). Они визуально соединяют «соседние» сюжеты (л. 328 об., л. 83 об.). Это можно сравнить с

параллельными вселенными, где граница одного мира имеет неожиданное проникновение в другой мир.

Композиция миниатюры во многом зависит от размеров листа. Надо отметить, что размеры Самарской рукописи при поновлении переплета и частичной реставрации немного уменьшились. Это видно по обрезанным деталям рисунка титульной страницы (л. 270 об.). Самые большие миниатюры, полностраничные, имеют размер 18,5 x 11,5 см, размеры «средних» миниатюр — ок. 14 x 11 см. Однако абсолютное большинство миниатюр совсем невелики: 11,5 x 7,5 см. Большие и средние миниатюры ориентированы вертикально, все маленькие — горизонтально. Иногда встречаются двойные миниатюры: две маленькие на одной странице (л. 220 об.). Всего можно выделить четыре варианта деления на сюжетные части пространства для большой миниатюры, девять вариантов — для средней и двадцать два варианта — для малой.

Мастер Петр совмещает разные сюжеты в одном изображении, используя для этого простые варианты соединения (л. 62), сложные (л. 19) и даже очень сложные (л. 67). Надо заметить следующее. В отличие от миниатюр XVI в., которые зачастую были обрамлены только с трех сторон, а верхняя рамка отсутствовала (там подразумевалась твердь небесная), миниатюры Петра обрамлены со всех четырех сторон. Это типично именно для XVII в., когда изображение, миниатюра понимается уже как «окно в мир» — земной, а не небесный. В некоторых случаях рамка миниатюры напоминает даже раму картины — например, в случае двойной линии (л. 1 об.). На л. 98 Петр обрамил рисунок только с трех сторон, а снизу оставил одну линию, открывая вход в земную бездну.

Интересно, что в миниатюре на л. 296 об. слева сверху он разрывает рамку выходящими за нее тремя крестами куполов собора. В этом можно видеть символический смысл: пространство в рамке — реальное, «земное», а за рамкой — уже небесное. И крест раскрывает эту границу в прямом и переносном смысле, связывая читателя книги с небом.

Третий аспект — это композиция внутри одного сюжета. Тут может быть симметричная (л. 1 об., л. 18 об.) и асимметричная (л. 16 об., л. 51 об.) композиция. Интересный вариант представляет, например, симметрия двухчастной миниатюры (л. 29 об.), где движение фигур, находящихся в соседних частях миниатюры, устремлены друг к другу.

Изначально асимметричная миниатюра на л. 19 содержит внутри каждой части абсолютно симметричную композицию. В миниатюре на л. 23 мы видим совмещение двух несимметричных композиций. В целом на протяжении всей рукописи можно наблюдать огромное количество композиционных вариантов, причем многие из них рождались, скорее всего,

спонтанно, по необходимости. Художник брал за основу канонические сюжеты, а потом их заново моделировал, решая чисто художественные задачи оформления отдельной страницы.

При поверхностном знакомстве с миниатюрами может создаться впечатление, что мы имеем дело только с двухмерным пространством, хотя это не совсем так. В миниатюрах существует третье измерение, я бы назвал его «мистическим». Оно связано с черными проемами (л. 175об.–180 об.), на фоне которых возникают фигуры, похожие на идолов (л. 176), а также фантастические звери и птицы (л. 180). Различные персонажи повести входят в эти черные проемы (л. 176 об.) и выходят из них (л. 188 об.), или даже падают туда (л. 175 об.). Горки (л. 43 об., л. 111), архитектурный ряд (л. 288) напоминают театральные декорации, поставленные вдоль сцены. А проемы как бы «прорывают» эти декорации, придают глубину изображению — именно там и кроется тайна бытия, которая дарит зрителю чудесную возможность увидеть тот или иной персонаж или отбирает эту возможность. В целом, несмотря на достаточно простой художественный язык, православный художник создает в миниатюрах сложноустроенное пространство. Внутри одного сюжета существуют различные измерения, один и тот же персонаж может изображаться несколько раз в соответствии с одновременностью событий, о которых повествуется в тексте. Налицо многомерность и времени, и пространства, и действия (л. 64 об.).

Многомерность, на мой взгляд, является одной из черт «русского сакрального стиля», свойственного древнерусскому искусству. Использование этого определения позволяет увидеть изображаемое как целостное явление, а не как механическую совокупность элементов. Я называю этот стиль сакральным, поскольку вижу в такой целостности проявление Божественного начала.

Кроме многомерности, этому стилю свойственен принцип соборности: человек всегда представлен в связи с другими людьми, становится выразителем коллективного начала. Принцип соборности проявляется, во-первых, в архетипичности образов — индивидуальное начало человека не занимает внимания художника. Рассматривая изображения преп. Варлаама и Иоасафа (л. 1 об.), мы не можем делать выводы об их прижизненном облике; мы можем судить только об иконографии образов. Художник применяет набор канонических шаблонов: святой, царь, монах, воин, юноша.

Во-вторых, соборность проявляется в том, что у персонажа отсутствует индивидуальное бытие. Герои повествования редко бывают в одиночестве: даже если сюжет предполагает личную встречу «один на один», всё равно появляется «свита» (в миниатюре на л. 39 царевич Иоасаф встречается со стариком, но позади него изображена большая группа людей, за стариком

показана фигура воина). Если персонаж всё-таки изображается наедине с самим собой (например, монах в молитвенной позе - л. 22 об., слева), то, как правило, сверху появится край мандорлы с небесными силами. Это знак того, что человек не одинок, он ведет разговор с Богом. Редкое исключение из этого правила – нижняя миниатюра на л. 43 об., где изображен юноша, кормящий птиц. Но на этом же листе 43 об, на верхней миниатюре мы видим Христа и апостолов, которые словно слиты друг с другом, образуя своего рода замкнутую общность.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что древнерусский художник не воспринимал человека как индивидуума, отдельную самостоятельную «единицу»: он всегда помещался в контекст, был в связи либо с другим человеком, либо с небесными силами. Мы не найдем в Самарской рукописи (да и в других древнерусских памятниках) образа одиночки, мучающегося сомнениями и лишенного поддержки небес, подобного шекспировскому Гамлету.

Третий принцип русского сакрального стиля – богатность. Это означает, что православный художник, создавая изобразительную трактовку сюжетов, не дает им эмоциональной оценки. Что бы не происходило – радость (л. 127) или горе, мирное благоденствие или война, жизнь или мучительная смерть (л. 182, слева) – все рисуется одинаково, без эмоционального надрыва, поскольку, согласно средневековому религиозному мировоззрению, всё это является частью божественного мироздания. Отсюда, то неповторимое чувство гармонии, которое вызывают у нас православные иконы и миниатюры.

Составляющие сакрального стиля (многомерность, соборность, богатность) не существуют сами по себе, они тесно взаимосвязаны и как будто перетекают друг в друга. Это принципиально отличает русский сакральный стиль от современного ему европейского Ренессанса.

Подводя итоги, еще раз сформулируем основные выводы. Самарская рукопись первой трети XVII века – типичный для своего времени пример древнерусского книжного искусства. Анализ художественных характеристик миниатюр этой рукописи позволяет выделить несколько особенностей, характерных именно для XVII века. Во-первых, это наличие полностью замкнутой со всех сторон рамки вокруг изображения, что позволяет говорить о переходе к новому пониманию изображаемого (оно становится ближе к картине). Во-вторых, раскраска миниатюр становится более условной, символика цвета практически отсутствует, иконные горки понимаются не как пространственно-временная граница, а как земля, почва с соответствующей раскраской. Если в миниатюрах XVI века горки помогали художнику организовать пространство миниатюры и делили его на несколько частей, то

более приземленное понимание горок в XVII веке приводит к тому, что художнику приходится дробить миниатюру на более мелкие, частные сюжетные пространства с помощью рамок.

Чем же интересна Самарская рукопись современному исследователю и читателю? Несмотря на свою типичность, традиционность и «ремесленный уровень» исполнения, Самарская рукопись является образцом древнерусской рукописной книги первой половины XVII века. Она дает нам редкую возможность увидеть отличительные признаки русского сакрального стиля во всей полноте сюжетного ряда и разнообразия композиционных решений. По полноте содержания и художественным достоинствам миниатюр Самарскую рукопись можно поставить в ряд хорошо известных памятников отечественной рукописной книги как достойный образец русского художественного гения.

Несомненная историческая ценность рукописи для истории Самары, которая во времена создания текста была небольшой пограничной крепостью, с населением около 1000 человек. Памятников такого уровня (как по времени создания, так и по содержанию) в городе больше нет.

Есть у этой рукописи и еще одно свойство, которое трудно описать словами. Когда листаешь страницы Самарской рукописи, невольно возникает ощущение тепла и света, которые отпечатались в творении изографа Петра. Его изобретательность и легкость в исполнении бесчисленных сюжетов рукописи вызывает невольное восхищение. Каждая рукописная книга, созданная в то непростое для Руси время, была на вес золота. А теперь ее ценность многократно увеличилась. Ведь именно в таких произведениях мы можем ощутить связь времен, попытаться расшифровать «культурный код» наших предков, почувствовать живое дыхание людей того времени, их чувства и мысли.