

МИНИАТЮРЫ РУКОПИСИ
«ЖИТИЯ НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА» XVI ВЕКА.
ИНДИВИДУАЛЬНЫЕ МАНЕРЫ ГРАФИКИ

А. И. Антонова

Лицевое «Житие Николая Чудотворца» по праву считается одной из замечательнейших рукописей эпохи Ивана Грозного. Создана скорее всего по царскому распоряжению лучшими мастерами, она отражает художественные достижения московской школы книжной миниатюры третьей четверти XVI столетия. Этот памятник чрезвычайно интересен и тем, что над ним трудились несколько иллюстраторов, принадлежащих к одной мастерской. Мы не знаем их имена, но имеем возможность выявить индивидуальную манеру каждого и составить более полное представление о художественном стиле искусства миниатюры этого времени. Рукопись «Жития» (РГБ, ф. 37, № 15) представляет собой кодекс форматом в 1¹, заключенный в сафьяновый переплет с тиснением, медными застежками и резным средником, который выполнен значительно позднее рукописи. О судьбе кодекса известно немного. Надпись на начальных листах свидетельствует о том, что в XVII в. он был продан «сретенской сотни купцом Максимом Филипповым именованному человеку Даниле Ивановичу Строганову за 25 рублей», а в XIX столетии он находился в коллекции Большаковых, отца, а затем и сына. Последний наиболее ценную часть собрания в конце 1863—1864 гг. в два этапа продал «недорого» Московскому публичному Румянцевскому музею. Оттуда после революции 1917 г. все рукописное собрание перешло в Библиотеку Румянцевского музея¹.

С поступлением рукописи в музей она сразу же привлекла к себе внимание ученых. В отчете Общества любителей древней письменности князь П. Н. Вяземский уже в 1864 г. дал

ее первое палеографическое описание и общую оценку художественного оформления². В 1881 г. Н. В. Султанов исследовал миниатюры «Жития Николы» в связи с многочисленными изображениями архитектуры в них³, а в следующем году рукопись была издана на средства графа А. Д. Шереметева с точным воспроизведением оригинала, но без цвета (лишь несколько цветных листов было дано для образца)⁴.

Рукопись содержит 241 лист «Жития» и 14 листов «Хронографа», называемого Музейским сборником (ГИМ, Муз., № 358), которые были приплетены к «Житию Николы» в XVII в.⁵ Обе рукописи создавались в одной мастерской. Об этом свидетельствует совпадение основного типа бумаги Лицевого летописного свода, начальным томом которого является Музейский сборник, и «Жития Николы»⁶. Филигранные были подробно исследованы Б. М. Клоссом⁷, который датирует бумагу 1570-ми годами, а время создания «Жития Николы» относит к первой половине — середине 70-х годов XVI в.⁸

Б. М. Клосс обратил внимание на то, что написанный полууставом XVI века текст в лицевом «Житии Николы», Егоровском сборнике конца 1560-х — начала 70-х годов (РГБ, Егоровское, № 1844) и «Житийном сборнике» Епархиального собрания (ГИМ, Епарх. № 463) соответствует почеркам каллиграфов, работавших над созданием Лицевого летописного свода, причем приблизительно в то же самое время и на той же бумаге. Текст «Жития Николы» был переписан тремя писцами⁹: первый почерк — л. 2 об.—86 об., 107—117; второй почерк — л. 87—106, 118—156 об., 166—167 об.,

170—170 об., 189—241 об.; третий почерк — л. 156—165 об., 168—169 об., 171—188 об.

Рукопись «Жития Николы» содержит 406 иллюстраций, располагающихся в тексте, одну выходную миниатюру и одну заставку с растительным орнаментом. На приплетенных листах — 39 лицевых изображений. Миниатюры основной части рукописи занимают две трети или целый лист, реже встречаются по две иллюстрации на странице. Они следуют преимущественно после своей части текста (в противоположность чередованию текста и рисунков в Лицевом своде).

Как уже отмечалось, оформление «Жития Николы» осуществлялось несколькими мастерами. Еще В. Н. Щепкин выделял индивидуальную манеру миниатюриста, который оформлял первые 70 листов. Он считал его немецким мастером из «дружники» новгородского архиепископа, а затем митрополита Макария, перешедшего впоследствии в мастерскую Ивана Грозного¹⁰. После В. Н. Щепкина вопрос различия индивидуальных манер долгое время специально не рассматривался, а если и возникал, то только в контексте определения количества работавших над иллюстрированием мастеров. Так, О. И. Подобедова в связи с исследованием миниатюры Лицевого свода обратилась и к «Житию Николы», найдя в нем «не менее трех» манер¹¹. Позднее Б. М. Клосс выделил руки четырех миниатюристов¹². Следует добавить, что оба исследователя упоминают манеру иллюстратора, работавшего и над циклом Лицевого свода, и над «Житием». Однако, конкретных описаний особенностей изобразительных приемов ни этого, ни других мастеров не было дано.

Проведенное нами сравнение графических манер миниатюристов в иллюстративном цикле «Жития Николы» позволяет утверждать, что в рукописи ясно прослеживаются вполне самостоятельные в художественном отношении пять манер:

первый мастер — 124 миниатюры (л. 2 об.—70 об.);

второй мастер — 40 миниатюр (л. 71—74, 78—79 об., 84—88 об., 90—92 об., 107 об.—117 об.), и, вероятно, выходная миниатюра;

третий мастер — 105 миниатюр (л. 75—77 об., 80—83 об., 98, 100—102 об., 105—106 об., 120—120 об., 129 об. — 131 об., 134—134 об., 139—139 об., 141—142 об., 145—

146, 148—150, 154—165 об., 167—167 об., 171—173 об., 175 об., 178, 179—179 об., 182—184, 187—187 об., 188 об.—189, 191—191 об., 201—201 об., 204 об., 206—206 об., 208—208 об., 210—211 об., 213 об., 217—219 об., 221—221 об.);

четвертый мастер — 108 миниатюр (л. 94—97, 99—99 об., 103—104 об., 118 об., 119 об., 121 об. — 128 об., 133—133 об., 135—138 об., 140—140 об., 143 об. — 144 об., 147—147 об., 150 об. — 153 об., 166—166 об., 169—169 об., 174—174 об., 176—177 об., 178 об., 180—181 об., 186 об., 188, 189 об., 190 об., 193—193 об., 198, 199, 207, 209—209 об., 222—241);

пятый мастер — 15 миниатюр (л. 190, 194—195 об., 202—204, 205—205 об., 212—212 об., 220).

В четырнадцать миниатюрах рука того или иного мастера не вполне ясно различается, возможно, в их создании принимали участие ученики, которые копировали манеру учителя или дорисовывали отдельные фрагменты (л. 89, 168—168 об., 184 об.—186, 196—197, 215—216 об.). Примечательно, что такие «ученические» миниатюры встречаются с появлением второй манеры и до конца всего цикла иллюстраций. Они подражали в рисунке не какому-то одному мастеру-учителю, а именно тем разным манерам, которые мы обозначили. Можно предположить, что почти каждый из самостоятельных мастеров имел своего ученика.

Обращает на себя внимание принципиальное различие в организации работы над иллюстрациями в начальной части рукописи (л. 2 об. — 70 об.), где все миниатюры выполнены подряд одним художником, и в остальной ее части, обнаруживающей сменяемость изографов. На долю каждого из них приходится в среднем от двух (лист с оборотом) до восьми миниатюр. У третьего и четвертого мастеров циклы иллюстраций более продолжительны — до десяти-тринадцати миниатюр, а заключительную часть «Жития» составили тридцать три иллюстрации четвертого мастера. Чередование манер говорит о том, что рукопись, скорее всего, оформлялась в два этапа. Вероятно, сначала над ней работал один опытный художник, которому и была заказана рукопись, именно с ним связывается торжественный характер ее стиля. В силу неизвестных причин этот мастер, не закончив и половины иллюстраций, прекра-



Первый мастер. «Житие Николая Чудотворца». Рукоспись первой половины — середины 1570-х гг. РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 3 об.

тил работу, после чего рукопись была поручена артели. Об этом же свидетельствует не только наличие других манер во второй части, но и снижение качества художественного решения.

При изучении особенностей графики между разными мастерами миниатюр «Жития Николая» поражает высочайшая степень согласованности принципов изображения. Это проявляется как в интерпретации фигур, ликов, складок одежд, деревьев, горок и архитектурных фонов (т. е. в тех деталях, которые повторялись из миниатюры в миниатюру и как бы уже отшлифовались в процессе артельной работы), так и в композиционных особенностях организации отдельных иллюстраций. Тем не менее, даже в этих схожих приемах и формах, своего рода «штампах», можно видеть индивидуальные раз-

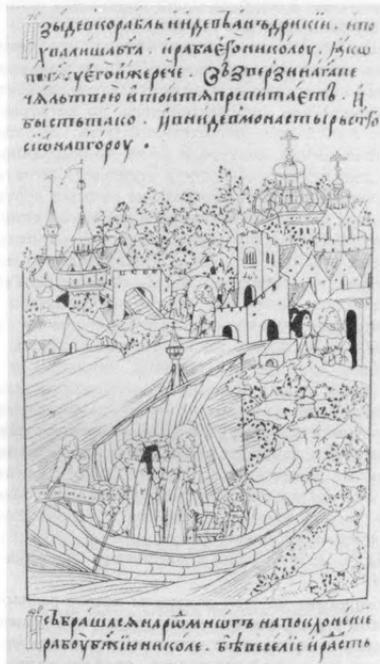
личия манер каждого мастера. Более того, именно благодаря им мы и имеем возможность провести разграничения, т. к. редко встречающиеся рисунки животных, кораблей, изгородей и т. п. не всегда можно без сомнений отнести к той или иной манере, поскольку были случаи совместной работы иллюстраторов над одной и той же миниатюрой. В результате изучения и сравнения первого рисунка миниатюр «Жития Николая» удалось, как уже говорилось, выявить пять самостоятельных индивидуальных манер.

Графическая манера первого мастера наиболее отличается от других. Рассмотрим ее сначала на уровне первичных графических элементов: линии и штриха. Этот иллюстратор умеет разнообразно использовать возможности линии. Она изменяется от непрерывной (в контурах протяженных поверхностей) до прерывистой в деталях, органично переходит в штрих. Мастер избегает прямых, ровных по толщине линий даже в обрисовке контура стен, разнообразя их монотонное течение как бы «дрожанием руки». Эффект «дрожания» создается не только изгибами линии, но и изменением ее толщины. Мастер по-разному использует положение пера по отношению к поверхности бумаги, отчего толщина линий варьируется в зависимости от ее назначения. Так, линия в контуре более широкая и относительно постоянная по толщине, в деталях становится не только тонкой, но и постоянно изменяется, то несколько утолщаясь, то исчезая вовсе.

Не менее разнообразно первый мастер использует штрих. Штрихи горок и особенно складок одежд менее ритмичны, но гораздо сильнее по нажиму, чем в архитектуре. В изображении крон деревьев мастер нередко превращает округлый штрих в пятно (образуется от заливки чернил). Для иллюстративного цикла начальной части «Жития Николая» такие особенности штриховки являются характерными. Разнообразие приемов использования линии и штриха позволяет художнику создать в миниатюрах некоторую иллюзию достоверности: шероховатость стен, подвижность складок одежд, взгромождающиеся одна на другую горки, готовые расколоться, устремившиеся кудрявой кроной к небу деревья, текучая поверхность воды и т. п. Конечно, все это далеко от реалистической передачи фактуры поверхностей, но по сравнению с условностью миниатюр предыдущего столетия такая тенденция — свидетельство интенсивного развития русской книжной графики XVI в.



Первый мастер. «Житие Николая Чудотворца».
Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 15.



Первый мастер. «Житие Николая Чудотворца».
Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 32 об.

Новое качество особенно чувствуется при сравнении с другими манерами, по степени условности весьма близкими друг к другу. У мастеров второй части «Жития Николая» мы видим линию, сильно обобщающую контур, которая несет минимальную информацию об изображении. У пятого мастера в абрисе архитектуры и фигур она уверенная, ровная, прямая или округлая, несколько утолщенная по сравнению с линиями детализировки. Нажим сильный. Мелкие линии и штрихи складок декоративно-правильны. У третьего мастера, как и у других, линия довольно обобщенная в контурах архитектуры, но в абрисе фигур уже не такая «предельно правильная». Четвертый и особенно второй мастера работали

линией, отличающейся более тонким контуром, изменяя его по толщине. Обобщенная волнистая линия у второго мастера своими изгибами как бы тяготеет к выпрямлению (у пятого мастера, напротив, линия стремится к закруглению, закручиванию). Абрисы фигур, архитектуры иногда прерывисты. Линии складок преимущественно вертикальные и прямые, тонкие с легким нажимом.

Штриховка пятым мастером наносилась с сильным нажимом, параллельными короткими линиями. Вверху широкими, книзу — утонщающимися, но не доходящими до края контура. Направление штриха часто безразлично к направлению движения плоскости (крыш, куполов). В складках одежд штрихи завитые и

нередко собираются в параллельные штрихи. Энергичные и короткие, они подчинены единому направлению движения.

Для всех пяти мастеров общими графическими приемами являются: 1) использование линии как основного изобразительного элемента и штриха как дополнительного, но не играющего какой-либо значительной роли; 2) утолщенная линия контура и более тонкие линии «разделки», переходящие в отдельные штрихи; 3) некоторое противопоставление прямых вертикальных линий архитектуры и округлых линий фигур, беглой извилистой линии горок и отрывистых мелких штрихов, образующих кроны деревьев; 4) обтекаемые формы обобщенного абриса фигур более чем другие изображения в миниатюре создают замкнутые фигуры по отношению к фону, также это проявляется в деталях архитектуры (купола, башенки) и в округлых кронах деревьев. На композиционном уровне более сложные, но не всегда определенные отношения фигуры и фона, возникают между многочисленными прямыми вертикальными линиями архитектуры и аналогичными линиями контура и складок одежды персонажей. Мастера, между тем, не стремятся к ясному контурному обособлению фигур друг от друга и от фона, т. к. эту роль в миниатюре выполняет цвет.

Обращает на себя внимание живое разнообразное варьирование линии и штриха (самых по себе и во взаимоотношении) у первого мастера и довольно упрощенное, приближенное к некоторому схематизму их сочетание у других мастеров в «артельной части» рукописи.

Для конкретизации каждой из индивидуальных манер важно проследить принципы формирования основных изображений в миниатюрах: фигур, ликов, архитектурных и пейзажных фонов, других предметов и объектов.

Изображение головы и лика

Первый мастер контур головы очерчивает отрывистыми свободными штрихами, они отдельно «лепят» лоб, затем скуловую линию и подбородок. Голова несколько вытянута. Волосы передаются короткими отрывистыми округлыми волнами, причем дополнительные штрихи прически (почти точки) ставятся близко друг к другу и продолжают ритм этих волн. На лбу короткая «челочка» из мелких

ритмичных штришков. Уши округлые сверху и заостренные внизу. Глаза обозначены угловатым штрихом, в углу — точка. Брови передаются коротким тонким штрихом. Нос — короткий горизонтальный штрих, редко с передачей переносицы. В профиль и в трехчетвертном повороте нос как бы сливается с линией скулы. Скуловая кость всегда обозначается коротким штрихом (иногда двумя). Рот прорисован двумя короткими линиями, почти штрихами, верхняя — извилистая, нижняя — короткая прямая.

Борода, если она небольшая, изображается округлой, с прямыми короткими вертикальными штрихами внизу; более длинная, как бы раздвоенная борода — волнистыми линиями по бокам, на месте раздвоения — угловатый штрих, углом вниз; еще более длинная борода передана прямыми длинными линиями, собирающимися внизу углом, но и здесь в верхней части, чуть ниже подбородка, мастер делает угловатый штрих.

Ввиду однообразия приемов изображения головы и ликов по типам персонажи в целом похожи друг на друга: высокий лоб, лицо средней ширины, благородного вида, иногда слегка одутловатое. Каких-либо мимических эффектов почти не наблюдается, да и те скорее случайны (получаются за счет некоторого изменения положения линии рта). Лик женский по приемам рисунка не отличается от мужского, разница есть лишь в некоторой округлости лица и более рельефном контуре подбородка. Волосы скрыты под покровом.

Второй мастер по приемам изображения во многом похож на первого. Однако, есть черты характерные только для его персонажей. Голова округлая. Волосы переданы непрерывным контуром, дугообразные штрихи с возвратным движением образуют подобие прядей. Штрихи практически не ритмичны и редки. Уши маленькие и круглые. Глаза обозначены точкой, а брови тонким, очень коротким штришком. Нос короткий, изображен тонким штрихом, образующим с переносицей угол. Рот с опущенными уголками — тонкая линия, снизу — маленькая точка, выделяющая подбородок. Борода передана мастером иногда скобкой (одной сплошной линией), а нередко так же как у первого мастера. Скула обозначена одним выгибающимся штрихом. На шее часто проведены два-три мелких штришка, чего нет ни у одного из

иллюстраторов этой рукописи. Типы ликов — «облагороженные», без выразительной мимики.

Третий мастер абрис головы и лика делает довольно небрежной линией, отчего нередко лоб сильно выдается вперед, а подбородок смещается в сторону. Контур прерывистый, по приему такой же, как и у первых двух мастеров. Волосы переданы отрывистыми округлыми штрихами (по два-три), соединенными вместе. По всей причёске он наносит бессистемно короткие штрихи, часто расходящиеся от виска к затылку.

Четвертый мастер рисует уши узкими и как бы прижатыми. Нос изображает двумя способами: одним вертикальным штрихом или коротким горизонтальным штрихом. Скула обозначается лишь иногда коротким прямым штрихом. Рот этот мастер рисовал по-разному: угловатым штрихом с длинным концом вниз и коротким прямым штрихом снизу; прямым горизонтальным штрихом с точкой внизу или не изображал его совсем, ограничившись передачей усов с длинными опущенными концами. Короткая борода по форме приближается к прямоугольнику (чего не было у предыдущих мастеров). Борода средней длины раздваивается, передана волнистыми линиями и поперечным штрихом на месте раздвоения. Длинная борода уже не раздваивается, снизу наносятся короткие вертикальные штрихи и один-два поперечных (верхний углом вниз, нижний округлый пригибающийся, а также может быть только один — округлый или угловатый).

Типы ликов очень похожи друг на друга, черты, в основном, правильные, иногда одуловатые. Мимика чаще отсутствует, но встречается «высокомерное» выражение, когда голова изображена несколько запрокинутой.

Пятый мастер рисует контур лика цельной линией, а волосы — иногда прерывистой. Волосы он передает ритмичными штрихами, располагающимися то в виде гребешка, то подобно перьям. Других штриховых дополнений нет. Уши маленькие, округлые снизу, по расположению несколько занижены, иногда отсутствуют вовсе. Глаза обозначены угловатым или округлым штрихом с точкой в углу, в целом приближающиеся к одной большой точке. Брови переданы прямым, то очень коротким, то несколько длинным с изгибом штрихом. Нос — с горбинкой, довольно длинный, изображается одним угловатым штрихом. В профильном варианте он курносый или острый без горбинки. На л. 204 он изо-



Второй мастер. «Житие Николая Чудотворца». Первая половина — середина 70-х гг. XVI в. РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 74.

бразил у одного из персонажей ноздри. Скула обозначается коротким, выгнутом кверху штрихом, но не всегда. Рот имеет несколько вариантов изображения: прямым штрихом с точкой внизу или коротким штришком; извилистой линией с одним уголком (несколько поднятым, а затем опущенным) с точкой внизу.

Борода короткая, округлая, передается небольшими, охватывающими линиями с закручивающимися на щеке концом контура. Длинная борода раздваивается. Она обозначена волнистыми линиями с поперечными двумя-тремя штрихами на месте раздвоения. Усы — один длинный, несколько округлый штрих, направленный вниз.

Типы ликов, в основном, похожи друг на друга. Среди них встречаются повторяющиеся: юноша и средовек. Женские лики изображены немного меньшими по величине.



Второй мастер. «Житие Николая Чудотворца». Первая половина — середина 70-х гг. XVI в. РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 109.

Таким образом, при всем единстве графических приемов изображения головы и ликов в деталях каждый мастер по-своему варьирует этот общий набор средств, вследствие чего мы можем установить манеру того или иного художника. Из них первый мастер отличается более беглым, непринужденным рисунком, доходящим почти до автоматизма, что в некоторой степени мешает делать типы персонажей более характерными.

Изображение фигуры человека

У первого мастера персонажи изображаются несколько вытянутыми, пропорции фигуры колеблются от 1 : 8 до 1 : 10. Голова воспринимается уменьшенной. Плечи также или уменьшены, или достигают средней ширины.

Позы персонажей встречаются и статичные, и несколько более динамичные. Жесты — часто естественны.

Второй мастер изображает фигуры в пропорциях 1 : 7 — 1 : 8, т. е. нормального соотношения размера головы к высоте фигуры, но плечи при этом узкие.

Позы фигур в его миниатюрах обычно статичные, а жесты скорее схематичные.

Третий мастер пользуется теми же пропорциями, но в отдельных случаях увеличивает голову. Плечи широкие, средние и узкие. Ракорсы чаще динамичные, но жесты более условны.

Четвертый мастер довольно постоянен в пропорциях фигур — 1 : 8. Голова бывает несколько уменьшена. Плечи средние и узкие. Динамика поз не совсем уверенная и жесты условны. Некоторое оживление появляется, когда направление жеста и поворот головы не совпадают.

У пятого мастера мы встречаем пропорции от 1 : 7 до 1 : 9, т. е. фигуры изменяются от невысоких к очень высоким. Позы бывают часто динамичны и даже несколько неожиданны, однако, жесты остаются условными.

Итак, в интерпретации фигур, как и в графических приемах прорисовки ликов, наблюдается общность подхода. Чаще всего персонажи предстают в трехчетвертном повороте, иногда с изображением головы в профиль.

У третьего мастера встречается рисунок фигуры, сидящей спиной к зрителю, как бы обернувшейся назад в три четверти. Такой прием придает всей фигурной группе большую выразительность.

По степени условности изображения фигур все мастера находятся почти на одном уровне с той лишь разницей, что у первого мастера нередко встречаются изображения, приближающиеся к реальности, они создают собой некое пространство, обладают «весом», т. е. интерпретируются более убедительно, чем у других мастеров.

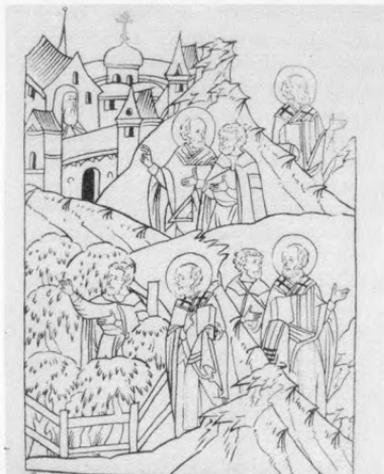
Изображение архитектуры

Архитектурные фоны первого мастера по своему характеру напоминают эскизы, отличающиеся стремлением к реалистической ясности пространственного построения. Сооружения естественно и относительно свободно располагаются на поверхности «земли», подчиняясь ее

Исцрѣна въ хуруахъ коненъ въ шнъны. шора
 къ жесолна митроаніста погпопла елѣво
 блше. іакоже погра зноути оуже. моч
 жѣже шнѣраснон келѣоужаси еса.
 штаиной пѣнако. іакошнѣуоуѣдѣр
 га шнѣрауоу. шноуѣдоуѣмѣнкѣуоу.



Третий мастер. «Житие Николая Чудотворца».
 Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
 РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 105.



штонощица въ земѣтѣи шнѣлѣуѣкѣ
 бошѣпа. шѣепоуѣзѣни шнѣкѣ. шнѣ
 шнѣпага шнѣпапа шнѣгоннѣсоы. шѣрѣ
 навуѣоуѣжѣго шнѣшѣеѣце. шнѣ
 шнѣпоуѣжѣго шнѣшнѣлѣеѣмѣ шнѣтѣнѣ
 шнѣшѣлѣеѣрѣ. шнѣшѣлѣеѣнѣнѣ. шнѣ

Третий мастер. «Житие Николая Чудотворца».
 Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
 РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 146.

рельефу. Они монументальны, чаще всего соизмеримы с фигурами персонажей, хотя и находятся в некотором «отдалении». Фигуры и архитектура убедительно связываются единым пространством.

«Дрожащая» линия очерчивает контур зданий, которые изображаются чаще всего строго фасадно с горизонтальными линиями карнизов на переднем плане и уходящими в глубину под наклоном боковыми линиями торцов зданий, что напоминает принцип изометрии. Вместе с тем, встречается и аксонометрический вариант, когда обе линии карнизов — «фасадная» и «боковая» располагаются под углом к линии горизонта (л. 3, 3 об., 53, 56 и др.). Однако у первого мастера мы видим, что при использовании обоих вариантов часто не соблюдается зрительная конструктивная целостность сооружений, и это противоречит логике

соединения основных объемов с малыми, а также отдельных деталей друг с другом, например, обращает внимание путаница в изображении глубины дверных проемов (внутренней части боковой стены). Мастер не стремится соблюдать одно из важнейших правил линейной перспективы — единую точку зрения. Ее положение постоянно меняется для разных объектов, причем не только в горизонтальном направлении, но и по вертикали. Таким образом, мы в одной и той же миниатюре воспринимаем одни здания как бы «с земли», а другие — «с высоты птичьего полета».

В интерпретации основных объемов мастер выбирает приземистые, несколько тяготеющие к земле формы. Вверх устремлены только колокольни и маленькие башенки, редко — двускатные крыши. Иногда мастер удлиняет дверные и оконные проемы, но в целом достигает



Четвертый мастер. «Житие Николая Чудотворца».
Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 103 об.

впечатления единства, нерасторжимости построек с землей. Достаточно внимательно художник относится к деталям. Здесь множество окон, расположенных иногда в два яруса, на фронтонах имеются круглые окошки (по три вокруг обычного полукруглого). На л. 3 храм украшен декоративным поясом. Также мастер детализирует столбы и оформляет дверные проемы трилистником. У него мы встречаем многочисленные башенки с флажками на стенах и столбах, круглые и прямоугольные, широкие с зубцами и многие другие детали, которые, как известно, вошли в русскую миниатюру из Нюрнбергской Хроники Шеделя и других западноевропейских источников. По многообразию архитектурных форм первый мастер заметно опережает всех остальных иллюстраторов рукописи «Жития Николая».

В техническом исполнении и здесь наблюдается беглость рисунка, пренебрежение к выверенности, педантичной аккуратности штриховки, что исключает сухость и однообразие.

В некоторых лучших миниатюрах чувствуется желание передать единую жизнь архитектуры и окружающего мира.

У второго мастера мы видим иное решение. Архитектурный фон воспринимается уже как искусственно привнесенный в миниатюру, игрушный, хотя сооружения расположены достаточно свободно. Образуя свой особый пространственный слой, они, в то же время, никак не связываются с пространством, где изображено действие, даже в тех случаях, когда персонажи находятся как бы между зданиями.

По масштабу архитектура не соизмеряется с персонажами. Она too слишком маленькая, то, наоборот, слишком большая. Ракурсное положение зданий на плоскости представляет собой изометрический вариант. Здесь также встречается несоответствие проекций основных и малых объемов. Мастер стремится к некоторому «вытягиванию» основных форм вверх. Этому впечатлению способствует и изображение остроконечных крыш с некоторым прогибом скатов, колоколенок, башенок. Вместе с тем, в верхней части архитектурного фона вдруг неожиданно возникает некая доминанта (например, в виде купола или широкого карниза шатрового навершия башни), которая зрительно останавливает общее композиционное движение вверх (л. 74, 109).

Этот мастер любит мелкообъемные детали и использует их довольно разнообразно. В декоре поверхностей применяет ритмичное расположение больших и малых, широких и узких окон, причем умело согласовывает их в общем ритме архитектурного фона.

Никаких западноевропейских заимствований у него, как кажется, не встречается.

В технике исполнения мы видим довольно аккуратную, старательную работу. Линия контура ровная, непрерывная, везде одинаковая. В сочетании с мелким масштабом изображений это создает впечатление ирреальности архитектуры, ее обособленности от всего остального в миниатюре.

Третий мастер подходит к изображению архитектуры как к некоему обязательному атрибуту миниатюры. В его композициях не находим особого образного выделения сооружений, преобладает стандартный тип здания при

некотором нагромождении форм. Создается это впечатление за счет малой детализации и почти полного игнорирования малых объемов. В основном мы видим многочисленные плоские или двускатные крыши, довольно однообразные по исполнению с широкой, сильной, будто безразличной штриховкой. Вместе с тем, он максимально приближает архитектуру к действующим персонажам. Часто фигуры изображены среди зданий и, хотя они не соизмеримы друг с другом, это несоответствие воспринимается как естественное.

В архитектурном фоне третьего мастера не наблюдается ни особого движения вверх, ни нарочитой приземленности. В ракурсном отношении изображение архитектуры близко к изометрии. Общее исполнение сильной обобщающей линией и длинными с нажимом штрихами отличается достаточной ритмичностью построений и согласованной одних форм с другими. Все это в целом создает единую «жизнь» персонажей и архитектуры. Западные мотивы встречаются на лл. 100 об., 101, 103 об.

Четвертый мастер изображает архитектуру близко ко второму иллюстратору «Жития Николая». Здесь та же обособленность «пейзажа», некое любованье им, но ирреальность картины иногда сменяется приближением к жизненной естественности (в тех случаях, когда персонажи изображены непосредственно около зданий или среди них). При этом появляется и некоторая соизмеримость архитектуры с персонажами, что, однако, отсутствует при изображении ее издали.

Здания представлены в изометрическом ракурсе. Архитектурные формы дальнего плана преимущественно устремлены вверх, но там, где они приближены или являются местом действия, преобладают горизонтально протяженные формы. В этом случае несколько идеализированные формы отдаленного города становятся более естественными, как бы обжитыми.

В детализовке прослеживается стремление к сдержанности, хотя в отдельных композициях, ориентирующихся на общий вид архитектуры, она становится более разнообразной.

По технике выполнения мастер демонстрирует тщательность прорисовки, ритмичность нанесения одинаковых по ширине и нажиму длинных штрихов.

Западный мотив встречается на л. 95, 168 — это башня с зубцами, для четвертого мастера явление редкое.



Четвертый мастер. «Житие Николая Чудотворца». Первая половина — середина 70-х гг. XVI в. РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 190 об.

Архитектурные изображения у пятого иллюстратора очень похожи на их интерпретацию третьим мастером. Здесь та же обобщенность форм, аналогичный ракурс, но, может быть, выше степень детализации. Общее для обоих мастеров — желание приблизить архитектурный фон к действующим персонажам. Встречаются схожие моменты и в техническом исполнении. Общим между ними является и стремление связать архитектурный фон с другими изображениями в единой композиции более гармонично и согласованно, делая пространство миниатюры в основном архитектурным. Эта черта отличает их от работ второго и четвертого иллюстраторов, которые в большей мере архитектурный фон обособляют как самостоятельную часть миниатюры. Третий и пятый мастера хорошо используют ритм окон-



Пятый мастер. «Житие Николая Чудотворца». Первая половина — середина 70-х гг. XVI в. РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 190.

ных и дверных проемов. Различие проявляется в некотором тяготении пятого мастера к орнаментальности решения, будь то чередование прямоугольных окошек, «поднимающихся» по лестнице, или незамысловатый орнамент, идущий по краю скамьи (л. 195 об., 202). Поразному они наносят штриховку внутри дверного проема на боковой створке. Третий мастер вертикальные полосы проводит сверху, менее чем на одну четверть высоты. В этой части изображений у других мастеров штриховка не наносится.

Итак, в изображении архитектурных фонов иллюстраторы «Жития Николая» отразили достаточно определенно свои индивидуальные манеры, которые привнесли в художественное решение миниатюр заметные различия. По общему уровню понимания роли изобра-

жения архитектуры в миниатюре первый мастер превосходит всех остальных художников. Если сравнить его искусство в достижении композиционного единства между архитектурным фоном и персонажами с аналогичными изображениями у других мастеров, то выявляется его умение создавать своеобразную архитектурно-пейзажную среду, в которой фигурные группы существуют достаточно естественно. Это качество как бы изначально задумано мастером в воображаемом эскизе и проявляется через общее единство структурного решения миниатюры. В миниатюре третьего мастера мы наблюдаем совершенно иной подход, где это согласованное единство понимается почти буквально, приводя к некоторому схематизму композиционного решения.

Изображение пейзажных элементов

Для миниатюр первого мастера характерны горки с массивными, вытянутыми уступами, напоминающими головы фантастических драконов на мощных шеях. Интересно, что мастер, видимо, специально добивался этого впечатления, и часто в миниатюрах встречаются горки с носами, глазами, даже ушами. Это похоже на шутку художника, демонстрирующего свое образное понимание мира природы. Рисунок при этом имеет характер наброска, линии проводятся очень быстро. По контуру они несколько толще, чем в других случаях. Линии нередко переходят в поперечный или «догоняющий» штрих. Позем мастер изображает ритмичной штриховой полосой с наклоном линий слева направо.

Деревья и кусты переданы сравнительно реалистично. Здесь пышные кроны с множеством тянущихся кверху листьев и веток; их стволы то крепкие кряжистые, то тонкие податливые. Примечательно, что растения изображены не условно обособленно, а представлены как единый растительный мир, пейзаж. В некоторых миниатюрах встречаются отдельные изображения деревьев, соперничающих по сюжетной роли с персонажами (л. 14, 15, 15 об.). Дерево в сцене «Изгнания из древа беса» изображено могучим, возвышающимся над персонажами, т. е. соизмеримым с ними.

Именно первому мастеру принадлежит известное по многим воспроизведениям изображение поля на л. 47 об. Интересно, что засеянную его часть художник изобразил рядом

мелких штришков, а незаеянную — волнистыми линиями. Вертикальные волнистые линии в свободном ритме передают и созревшие хлеба, вполне соответствуя реальным зрительным образам. Изображений трав не встречается.

Море этот мастер передает только в одном варианте: длинными, слегка изгибающимися ритмичными линиями. Спокойное море — линии тоньше и реже; бурное — линии собираются в длинные перекатывающиеся пряди. Морская гладь имеет две плоскости изображения. Одна сильно завышена к дальнему плану, другая, почти вертикальная, служит фоном для изображения кораблей.

Второй мастер изображает элементы пейзажа иначе. Горки представлены более пологими, почти без «глав», часто с двумя уступами. Линия склонов волнистая, проведена в разных направлениях. Поперечные штрихи, чаще по два, подчеркивают объем горок. Контур и дополняющие линии по толщине одинаковые. Позем образуется «горками», урваненными по горизонтали, с небольшими плоскими уступами.

Деревья второй мастер изображает в трех видах. Один — декоративный, крона собрана веером из отдельных листьев, частично закрывающих друг друга (по схеме «шишки»). Другой вид — опущенная вниз широкая округлая крона. Сверху она обозначена волнистыми, очерчивающими штрихами, снизу штрихи становятся похожими на перья. Третий вид — это устремленные вверх языки, собранные в три расходящиеся ветви, они выполнены угловатыми штрихами, внутри контура мелкие штришки, слегка подчеркивающие движение ветви. Стволы во всех случаях одинаковые, крепкие с одним обломанным сучком.

Деревья изображены вторым мастером как случайно возникшие в композиции, без естественной связи с окружением, обособленно.

Море передано отдельными пятнами волн из трех сильных больших округлых штрихов, уменьшающихся книзу, и одного последнего совсем короткого. Волны в ритмическом движении то последовательно наступают одна на другую в ряд, то попеременно (схема «рыбьей чешуи»). Общая плоскость водной поверхности наклонена.

В пейзаже третьего мастера горки высокие, но с плоской вершиной и некоторым подчеркиванием тупого угла, в то время как



Пятый мастер. «Житие Николая Чудотворца».

Первая половина — середина 70-х гг. XVI в.
РГБ, собр. Большакова, ф. 37. № 15, л. 195 об.

второй мастер обозначает только острые углы, а первый их чаще избегает, стремясь к округлению. Линия земли у третьего мастера слегка извилистая, край образует ряд вертикальных плоскостей, расположенных под углом друг к другу, напоминающих острые уступы скальной платформы.

Деревья у него более естественны, чем у второго художника. По приемам нанесения штрихов они похожи на второй вариант этого мастера, но только с большим количеством веток. Иногда крона имеет форму трилистника. Встречается и другое ее изображение в виде перистых ветвей, направленных в волнообразном движении вверх. Они скорее напоминают травы, но некоторая детализировка (угловатые штрихи ветвей) возвращает нас к образу дерева.

В целом изображения деревьев у третьего мастера не имеют особой «пейзажной» само-

стоятельности и «растворяются» в общей композиции. Однако на л. 146 мы встречаем изображение сада, где деревья объединены и им придана особая смысловая роль.

В изображении моря миниатюры третьего мастера демонстрируют три разновидности. Спокойная гладь воды передана прямыми горизонтальными штрихами, собранными по четыре, суживающимися книзу и располагающимися в шахматном порядке. Неспokoйное море передается такими же штрихами, только несколько изогнутыми и переплетающимися с соседними (хотя и в первом, и во втором случае они не доходят друг до друга). Бурное море — это круглящиеся, завывающиеся в клубки линии с завитком внутри. Волны не только соприкасаются друг с другом, но вырастают одна из другой. Интересно, что горизонтальное расположение всей поверхности воды сохраняется во всех трех случаях, чего не было у первого и второго мастеров.

У четвертого мастера горки высокие, но имеют одну вершину, поднимающуюся в два уступа. Верхняя площадка преимущественно плоская. Контур дан с сильным нажимом, в дополнительных линиях он становится легче, хотя по толщине все время изменяется. Позем передан широкой округлой (изгибом вверх) линией, а снизу она дополняется несколькими росчерками штриха. Такие «островки» собраны в ряд по всей нижней рамке. Позем может быть обозначен и штриховой полосой с наклоном справа налево.

Деревья изображены и со свисающей кроной, и с обращенной вверх. Здесь есть сходство с третьим мастером, но у четвертого крона иногда имеет два яруса — нижний широкий, а верхний небольшой на толстом стволе. Внизу ствол раздвоен.

Море изображено закручивающимися клубками, накатывающимися один на другой, или прямыми длинными штрихами. Как и у третьего мастера сохраняется общее горизонтальное направление поверхности воды.

Пятый мастер изображает горки низкими или очень высокими с одной площадкой, иногда встречается горка двухступенчатая. Верхняя площадка ровная, состоит из трех прямоугольных плоскостей; линия при этом то быстрая, живая, то замедленная, но всегда изменяется по толщине. Земля на переднем плане изображена в виде низких горок с небольшими склонами.

Деревья в миниатюрах этого мастера в «Житии Николы» отсутствуют, но есть нечто похожее на кусты, которые представлены в форме языков пламени короткими извилистыми линиями, ритмично оформляющими контур. Внутри этого контура никаких дополнительных штрихов нет.

Море пятый мастер изображает слегка вытянутыми клубящимися волнами из нескольких концентрических, сильно закругленных линий. Центральная линия образует на конце завиток.

Из числа иных реалий в миниатюрах цикла наиболее часто у всех мастеров встречаются корабли. Если первый мастер представляет, при всей общей условности, достаточно детальное, приближенное к действительности решение, и корабль иногда вполне соизмерим с архитектурно-пейзажным фоном, то остальные мастера изображают корабли очень условно, допуская небрежность в передаче форм (третий и четвертый мастера) или тяготея к несколько архаичной декоративности (второй и, особенно, пятый мастера).

Из проведенного анализа изображений пейзажных элементов у иллюстраторов «Жития Николы» можно заключить, что первый мастер стремится к принципиально новому для древнерусского искусства их пониманию и интерпретации, приближающемуся к натуре. У других мастеров мы находим преимущественно традиционно условный подход, когда изображение в большей мере имеет значение условного знака.

Таким образом, уже на уровне изображения отдельных фигур и элементов окружения (архитектуры, горок, деревьев и т. д.), их согласования в композиции наблюдаются две противоречивые тенденции. Одна из них выражается в стремлении следовать общим для всех приемам изображения, что отразилось в большом сходстве и единообразии использования как исходных, первичных средств изображения (линии и штриха), так и в отдельных способах прорисовки фигур, ликом, предметов окружения. Подобная унификация — примета времени, выходящая далеко за пределы искусства создателей рассматриваемого памятника. Она находит аналогии не только в миниатюре, но и в иконописи, являя важную особенность стиля московской живописи.

Другая тенденция заключалась в естественном следовании каждого мастера особен-

ностям своей индивидуальности, которые определяли в конечном итоге и своеобразие решений на художественно-образном уровне. Индивидуальные различия усиливаются, когда мастера отдельные элементы изображения объединяют в композиционное целое. Очевидно, что принятые в мастерской те или иные приемы работы пером при создании определенных типов фигур, архитектуры и т. д. никак не могли быть распространены на установление композиционных связей между ними. Даже несмотря на то, что внешняя сторона композиций в целом была схематична (на переднем плане располагались персонажи, за ними — архитектурно-пейзажный фон), каждый мастер давал сцене свою образную интерпретацию.

Следует подчеркнуть, что отличия именно в установлении композиционных связей говорят о самостоятельности работы иллюстраторов над каждой миниатюрой в отдельности, не исключая при этом возможности использования ими разнохарактерных образов.

Сходство графических манер «Жития Николы» с другими рукописями 60-х — 70-х годов XVI в. обращало на себя внимание уже давно. Еще П. Н. Вяземский писал о том, что «манера рисунков по техническим приемам и почерку сильно напоминает Царственную книгу» (один мастер или одна школа)¹³. Однако это замечание было сделано очень обобщенно и может быть отнесено только ко второй части «Жития». Позднее Г. П. Георгиевский указал на сходство миниатюр «Жития Николы» и Егоровского сборника, принадлежащего «кремлевскому кругу митрополита Макария»¹⁴, а также на близость к Лицевому своду. О. И. Подобедова справедливо заметила, что «часть миниатюр в конце «Жития Николы» знаменит тот же мастер, рука которого обнаруживается во всех томах Свода»¹⁵. Указания на то, что «этот мастер рисует излюбленный тип старца с недлинной окладистой бородой, тупым коротким носом и хитроватым выражением лица», что «он обычно изображает «народы», помещая на первом плане старца, «средовека» и юношу, опять же одного и того же типа», а также, что «ему свойственен уверенный рисунок, иногда несколько небрежный, но не лишенный черт, наблюдаемых в жизни (типаж, живость движений)», — говорят, что автор имеет в виду манеру пятого (по нашей классификации) мастера.

В своей работе В. М. Клосс ошибочно определяет эту манеру в «Житии Николы» как вторую (третью по нашей классификации). Действительно, обе манеры довольно схожи, но, как показывает исследование индивидуальных почерков, они принадлежат разным художникам. Далее он сделал важное замечание о первом мастере: «...но основной художник, знаток западноевропейской гравюры, в создании миниатюр Лицевого свода, кажется, участия не принимал (или, быть может, участвовал только на стадии предварительного наброска при выборе композиции)»¹⁶.

Ю. А. Неволин расширил и уточнил круг памятников с миниатюрами, сходными по индивидуальной манере с первым мастером «Жития Николы»: Учительное Евангелие 1540-х гг., (РГБ, Егоровское, № 80); в составе Егоровского сборника: Слово похвальное на зачатие Иоанна Предтечи 50-х — начала 60-х гг., Слово Иоанна Богослова на Успение Богородицы конца 60-х — начала 70-х гг., Сказание о чудесах архангела Михаила 60-х гг.¹⁷

Некоторые сравнения с рукописями, близкими по времени создания к лицевому «Житию Николы», позволили установить, что второй, третий и пятый мастера работали над иллюстрациями Царственной книги вместе с другими художниками артели, оформлявшими ее (всего не менее восьми мастеров). Организация поочередной работы сходна с той, которая была принята и для «Жития Николы». Эти же три мастера выполняли миниатюры Никоновской летописи с рисунками (ГИМ, Сия., № 962).

Руке первого мастера, по нашему мнению, принадлежит следующие лицевые рукописи: уже упоминавшиеся Учительное Евангелие и Егоровский сборник, миниатюры второй манеры в Толковой Палее 1477 г. (ГИМ, Сия., № 210)¹⁸, манера в «Хождении апостола и евангелиста Иоанна Богослова» второй половины XVI в. (БАН, № 34.3.5), «Христианская Топография» Козьмы Индикоплова из Великих Миней Четьих митрополита Макария, том за август (РГАДА, Архив МИД, Оболенского, № 159) и иллюстративный дикл «Апокалипсиса» XVI века (ГИМ, Хлудовское, № 7), а также, вероятно, он принимал участие в оформлении Музейского сборника середины XVI в. (ГИМ, Муз., № 358) вместе с третьим и пятым мастерами «Жития Николы». Кроме

того, эти же два мастера иллюстрировали «Хронограф» 80—90-х гг. XVI в. (РГБ, Егоровское, № 202).

Обширный круг лицевых рукописей, оформлявшихся, как мы считаем, первым мастером, позволяет говорить об исключительности положения данного художника в мастерской, высокой оценке его профессионализма со сто-

роны митрополита и, возможно, царя. Продолжение исследования исполнительских манер данной группы рукописей позволит более уверенно различать руки отдельных мастеров, расширит наши представления об организации работ художников в крупных мастерских, о путях формирования стиля живописи в третьей четверти XVI в.

¹ Рукописные собрания Государственной Библиотеки СССР им. В. И. Ленина: Указатель. М., 1983. Т. 1. Вып. 1 (1862—1917). С. 77—83.

² См.: Житие Николая Чудотворца: Литографированный текст по рукописи XVI в. в Московском публичном Румянцевском музее. Ф. № 15. СПб., 1882. (В предисловии помещен текст из отчета П. Н. Вяземского 1864 года в ОЛДП; далее — Житие Николая Чудотворца).

³ Султанов Н. В. Образцы древнерусского зодчества в миниатюрных изображениях. СПб., 1881.

⁴ Житие Николая Чудотворца.

⁵ Владимир М. Георгиевский Г. Древнерусская миниатюра. М., 1933. С. 44—45.

⁶ Клосс Б. М. Никоновский свод и русские летописи XVI—XVII веков. М., 1980. С. 220 (далее — Клосс Б. М. 1980).

⁷ Там же. С. 210—220. Филлигрань: л. 2—86 (кроме л. 65), 107—117 — литеры «APR» под короной (Лихачев, № 2838, 2839); л. 65 — литеры «AC» под короной (у Лихачева нет); л. 87—92, 99—103, 152—155, 190—197 — литеры «RR» под короной (Лихачев, № 2843); л. 147, 170, 201—203, 227—228, 230 — литеры «BF» под короной (Лихачев, № 2841); л. 231—241 — литеры «AF» под короной (Лихачев, № 2837); л. 156, 168—169, 176, 189, 198—200, 206—207 — литеры «AF» без короны (Лихачев, № 2836); л. 157—165 — литеры «BB» под короной (Лихачев, № 2840 — не совсем точно); л. 93—98, 104—106, 118—146, 148—151, 166—167, 171—175, 177—188, 204—205, 208—226, 229 — литеры «IRI» в картуше (Лихачев, № 2842).

⁸ Там же. С. 251.

⁹ По своему содержанию «Житие Николая» из собрания Т. Ф. Большакова и часть «Жития Николая Чудотворца» из упоминавшейся рукописи Епархиального собрания (ГИМ, Епарх. 463, л. 609—668) относятся к редакции Великих Минеи Четыху В. М. Клосса, «карандашная разметка Епархиальной рукописи почти в точности соответствует размещению миниатюр в сопоставимом тексте большаковского списка» (расхождения зафиксированы лишь в восьми случаях) и далее: «Данный экземпляр майской минеи либо послужил оригиналом при создании новой лицевой рукописи Жития Николая, либо был использован при написании иконы с многочисленными клеймами». (Там же. С. 235—238, 240—241).

¹⁰ Щепкин В. Н. Новгородская школа иконописи по данным миниатюры // Труды П. Археологического съезда в Киеве. М., 1902. Т. 2. С. 206.

¹¹ Подобедова О. И. Миниатюры русских исторических рукописей. М., 1965. С. 144. (далее — Подобедова О. И. 1965).

¹² Клосс Б. М. 1980. С. 240.

¹³ Царственная книга (ГИМ, Сян., № 149) создана не позднее конца 1570-х гг. (Там же. С. 226).

¹⁴ Георгиевский Г. П. Две царские рукописи из библиотеки XVI—XVII веков // Бюллетень Государственной Академии художественных наук. М., 1926. № 4—5. С. 73.

¹⁵ Подобедова О. И. 1965. С. 114.

¹⁶ Клосс Б. М. 1980. С. 240.

¹⁷ Неволин Ю. А. Новое о кремлевских художниках-миниатюристах XVI века и состав библиотеки Ивана Грозного // Советские архивы. 1982. № 1. С. 68—70.

¹⁸ О миниатюрах Толковой Палеи 1477 г. см. статью Г. В. Попова в настоящем сборнике.

L. Antonova

The Miniatures of the the 16 th-Century Manuscript
of «The Life of St Nicholas».
The Individual Manner of the Artists

Summary

The article is devoted to the famous Russian manuscript of the first half of the 1570s. An analysis of the ways of representing details in the miniatures enables the author to establish the individual manner of the different artists and try to define the sequence of operations in preparing the whole illustrative cycle. On the basis of this information the author assumes that several artists took part in the illustrating of the manuscript; that it is possible to identify their manners with those of the artists who created other manuscripts dating back to the time of the Tsar Ivan the Terrible and to describe the common stylistic features typical of masters from the court workshop.