
Н. Н. РОЗОВ

Об особенностях художественного оформления литургических и певческих рукописных книг

Каждый, кто обращался к учебным пособиям или альбомам, посвященным искусству русской рукописной книги, мог заметить, что большая часть использованного в них материала извлечена из литургических книг XI—XVI вв. Наилучшие образцы орнамента русских рукописных книг XVII—XX вв., которому искусствоведы не уделяют достаточно внимания, находятся преимущественно в певческих книгах поморского письма. Таким образом, особо тщательное художественное оформление именно литургических, в том числе певческих, рукописных книг прослеживается на протяжении всей тысячелетней истории русской книги.

Уже древнейшие из сохранившихся русских литургических книг свидетельствуют о том, что почти каждая из них была задумана и воспринята как произведение, возникшее в результате синтеза словесного, изобразительного, а в отдельных случаях и музыкального искусства. Это отразилось уже в старейшей из сохранившихся русских датированных книг — Остромировом евангелии 1056—1057 гг. Совершенство художественного оформления этой книги, гармония всех его компонентов свидетельствуют о предшествующем интенсивном развитии искусства письма и художественного оформления книги в Киевской Руси. Появление такого шедевра в первый век истории русской книги не является случайным: стремительное развитие политической мощи и культуры древнерусского государства в XI в. подтверждается сохранившимися памятниками архитектуры и монументальной живописи того времени — такими, как например София Киевская с ее мозаиками и фресками, — такими выдающимися памятниками русской литературы, как начальная русская летопись или Слово о законе и благодати. В Остромировом евангелии четко запечатлелось и то, что заимствовала русская книга в начале своего существования от художественного оформления византийской книги, и то, что внесли в него русские мастера, что развилось в дальнейшей истории искусства книги Древней Руси.

В. В. Стасов охарактеризовал миниатюры Остромирова евангелия как «чисто византийские», а в «заглавных буквах» этой книги заметил «особенности, которых нет ни в русских, ни в византийских буквах IX, X и XI века». Им же было отмечено, что над художественным оформлением Остромирова евангелия трудилось несколько мастеров, что сказалось в разнообразии манеры исполнения его миниатюр и инициалов.¹

¹ В. В. Стасов. Замечания о миниатюрах Остромирова евангелия. — В кн.: В. В. Стасов. Собр. соч., т. 2. СПб., 1894, с. 133—134. — «Чисто византийскими» скорее всего являются не миниатюры, а заставки этой книги. В иконографии миниатюр имеются отличия от византийских образцов, начинающиеся уже в первой из них: по верху рамки изображения евангелиста Иоанна шагает лев, заглядывающий вовнутрь. И сама форма этой рамки — квадрифоний, повторяющийся на третьей миниатюре, — характерна больше для западноевропейского, чем византийского искусства.

Чем же объяснить тогда исключительно гармоническое сочетание всех элементов художественного оформления этой книги? Вероятнее всего тем, что возглавлял этот творческий коллектив тот, почерком которого написан основной текст и который, очевидно, имел право начертать свое имя самыми крупными во всей этой книге строчными буквами, — диакон Григорий. От него, книгописца, зависел первый и основной элемент художественного убранства книги — размер и начертания букв, пропорция полей и текста.

Роскошь художественного оформления Остромирова евангелия и социальное положение его заказчика — соправителя Киевского князя дают основание предполагать, что эта книга была изготовлена не для какой-нибудь монастырской или приходской, но для посаднической церкви. И она явно не предназначалась для ежедневного употребления, о чем свидетельствуют состав чтений Остромирова евангелия — краткое апракоса и великолепная сохранность его рукописи. Стало быть, оно употреблялось лишь по праздникам, при торжественных богослужениях.

Великолепие византийского богослужения, ставшее, по свидетельству начальной русской летописи, решающим аргументом в выборе князем Владимиром новой религии, складывалось и приобретало силу эмоционального воздействия на присутствующих из сочетания оформления интерьера храма с громким выразительным чтением и стройным хоровым пением литургических текстов. При этом особое внимание уделялось чтению Евангелия; первенствующее положение этой книги подчеркивалось включением ее в богослужебный ритуал: она постоянно лежала на престоле, а при выносах из алтаря перед ней несли свечи; ей кадили, ее целовали, как иконы.

В ритуале византийского богослужения едва ли не самую большую роль играли диаконы; их «предстояние» в качестве важнейшей части этого ритуала, приведшего «во изумление» послов князя Владимира, отмечено летописью.² Диакон не только читал вслух большую часть литургических текстов, но и буквально «задавал тон» певчим: при многократном повторении ектиний ведущая роль принадлежала провозглашавшему их «прошения», а хор лишь аккомпанировал ему. Поэтому из всех церковнослужителей именно диакон должен был обладать хорошим голосом и необходимой музыкальностью, а также талантом чтеца-исполнителя и даже сценической внешностью, гармонирующей с его парчовым облачением, в свою очередь сливавшимся с оформлением интерьера храма — иконами, настенными росписями и мозаиками, на фоне которых он «предстоял».

Возникает предположение: не отразились ли в артистизме художественного оформления Остромирова евангелия талант и исполнительский опыт Григория — диакона, быть может, княжеской церкви или того же Софийского собора? Если это было так, то становится понятным, почему он имел возможность привлечь к созданию этой книги таких великолепных художников — не только орнаменталистов, которые работали рядом с ним, но и миниатюристов, причем «со стороны»: два из трех разностильных изображения евангелистов в Остромировом евангелии сделаны на вшитых листах.³

² ПСРЛ, т. I. Л., 1926, с. 107.

³ Есть основания предполагать, что диакон Григорий был киевлянином и «принадлежал к числу тех священнослужителей, которые состояли при князьях» (Н. В. Волков. О псковском происхождении диакона Григория, писца Остромирова евангелия. — ЖМНП, 1897, № 12, с. 445). О том, какое положение занимали иногда в XI в. диаконы, обладавшие талантом, вероятно, не только книгописца-каллиграфа, свидетельствует поступок младшего современника Григория — диакона Иоанна. Переписав по княжескому заказу книгу, он не только отказался от традиционной формы приписки, требующей обязательной похвалы богу и заказчику, но и допустил, вероятно, выпад против последнего (Б. А. Рыбаков. «Оже ти себе не любо, то того и другу не твори». — В кн.: Изборник Святослава 1073 г. Сб. статей. М., 1977, с. 217—220).

Исследователи отмечают изначальную связь художественного оформления книги с ее чтением: «расстановка опознавательных знаков для чтеца вызвала к жизни прежде всего орнаментальное убранство книги». ⁴ Последнее в Остромировом евангелии, как в каждой старинной книге, состоит из заставок и разрисованных инициалов. Иерархия первых из них традиционна: большая заставка расположена над началом текста, малые отделяют его составные части. Менее традиционна иерархия инициалов Остромирова евангелия: в первой его части крупным инициалом начинается каждое чтение, во второй — Месяцеслове — появляются заглавные буквы среднего размера и маленькие, почти не орнаментированные, преимущественно в многократно повторяющемся слове «Месяца» (такого-то, в такой-то день). Однако в отдельных случаях инициалы среднего размера встречаются не в «справочной» части (указания дней и начала чтений в Месяцеслове), а в той, что читалась «во всеуслышание».

Сравним два расположенных почти рядом чтения — во вторник и четверг Страстной недели. Первое (л. 146 об.—152 об.) разделено на части орнаментированными инициалами среднего размера в соответствии с содержанием каждой из этих частей: в рассказ о «Страшном суде» вставлено две притчи с разным набором образов. В первой говорится о десяти «девах», половина которых оказалась «мудрыми» (они запаслись маслом для светильников при встрече «женыха»); во второй рассказывается о человеке, раздавшем своим рабам различное число «талантов» и потребовавшем их возвращения «с приобретением». Можно предположить, что в данном случае инициалы, расставленные внутри чтения, служат «опознавательными знаками» для чтеца, чтобы каждая из этих частей читалась в ином ключе. Подтверждением тому может служить чтение в Великий четверг (л. 155—164), еще более пространное, но не разделенное на составные части, вероятно, потому, что все оно написано в одном ключе: в нем повествуется о последних днях, проведенных Иисусом со своими учениками. Таков один из примеров предполагаемого осмысления текста писцом Остромирова евангелия и его своеобразного исполнительского задания чтецам, осуществленного введением в текст дополнительных инициалов.

Указания на интонацию чтения даны в Остромировом евангелии и с помощью так называемых экфонетических знаков (в буквальном переводе — знаков возглашения), расставленных при написании текста. Хотя эти знаки были отмечены в самом начале изучения памятника, ⁵ они до сих пор не привлекают должного внимания исследователей. ⁶ Экфонетические знаки древнейших рукописных книг имеют значение не только для изучения орфоэпии литургических текстов, но и для истории музыки: они стоят на грани речитативного и музыкального исполнения книжного текста. В Остромировом евангелии эти знаки расставлены преимущественно в начале — там, где переписаны чтения Пасхальной и последующих

⁴ О. И. Подобедова. Некоторые проблемы изучения рукописной книги. — В кн.: Древнерусское искусство. Рукописная книга. М., 1972, с. 7.

⁵ П. И. Геппел. Собрание словенских памятников, находящихся вне России, кн. 1, отд. 1. СПб., 1827 (таблица «начертания букв и разных знаков» Остромирова евангелия; эта таблица была воспроизведена А. Х. Востоковым в его издании памятника в 1843 г.). — Подробнее об экфонетических знаках Остромирова евангелия пишет автор труда по истории русской музыки и при этом замечает: «Нужно удивляться, что А. Х. Востоков, М. М. Козловский, Н. М. Карпневский и даже П. И. Срезневский не обратили на них никакого внимания» (Н. Ф. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII в. М.—Л., 1928, с. 81—87 и примеч. № 90).

⁶ Из недавних работ, в которых упоминаются экфонетические знаки Остромирова евангелия, можно назвать статью югославского автора, что является свидетельством важности изучения этих знаков для истории не только русской, но и вообще древнеславянской книги: Д. Стефановић. Экфонетска нотација у старим словенским рукописима. — В кн.: Спомозум 1100-годишнина од смртта на Кирил Солунски. Скопје, 1970. кн. 2, с. 339—346.

двух недель, а также в чтении на Троицу и «новому лету» (1 сентября).⁷ При этом особые и наиболее разнообразные экфонетические знаки расставлены в первом чтении Остромирова евангелия, полагающемся в первый день «праздника праздников» (так он назван в одном из песнопений) — Пасхи. В этом скорее всего сказался исполнительский опыт создателя Остромирова евангелия — диакона Григория.

Этот опыт отразился, возможно, и в разрисовке больших инициалов Остромирова евангелия — самой оригинальной, как это отметил еще В. В. Стасов, из составных частей его художественного оформления.

Изумительное разнообразие разрисовки этих инициалов (ни один из 133 «В» и 92 «Р» не повторяется!) можно объяснить, как это ни покажется парадоксальным, однообразием начальных слов евангельских чтений: либо «Во время оно», либо «Рече господь». Вслед же за этими однообразными зачинами идут чтения самого различного содержания и эмоциональной окраски — рассказ, прямая речь, иносказания-притчи, морально-философские рассуждения, убеждения, обличения. И все эти разнообразные оттенки должны быть поняты и переданы слушателем чтением-исполнителем. Дякон Григорий это, конечно, хорошо знал и, может быть, считал необходимым акцентировать разнообразие содержания и манеры изложения евангельских чтений вариативностью их начальных букв.

Таковы примеры предполагаемого отражения исполнительского опыта книгописца в старейшей из сохранившихся русских датированных книг.

Они могут и должны быть дополнены наблюдениями над художественным оформлением других литургических книг того же и последующих столетий, в первую очередь тех, что написаны представителями той же, что Григорий, профессии — диаконами. К этой низшей категории белого духовенства принадлежит едва ли не большинство русских книгописцев XI—XV вв. духовного звания.⁸ Вероятнее всего, что не один дьякон Григорий вложил в переписанную им книгу свой исполнительский опыт.

Посмотрим теперь, что получалось, когда Евангелие переписывал не дьякон, а лицо из духовного сословия, не имевшее церковного сана. Обратимся к книге, сходство художественного оформления которой с Остромировым евангелием давно уже было подмечено, — к Мстиславову евангелию.

Вероятно, его заказчик видел Остромирово евангелие и пожелал иметь книгу не менее роскошную, чем та, что была создана для приближенного киевского князя. И писец Мстиславова евангелия — попович Алекса, а также его златописец — очевидно, тоже «мирской человек» Жаден показали себя хорошими мастерами. Однако они, быть может, и не искали художников-орнаменталистов такого высокого уровня мастерства, который проявился в разрисовке инициалов Остромирова евангелия, так как ни один из них не обладал исполнительским опытом диакона Григория. Не случайно и то, что в Мстиславовом евангелии отсутствуют экфонетические знаки и нет никаких следов отражения исполнительской практики. Его создатели ограничились привлечением художников, более опыт-

⁷ Экфонетические знаки есть и в двух так называемых «Куприяновских», или «новгородских», листах XI в. (ГПБ, Фп I—58). Здесь они расставлены в чтении на Лазареву субботу. Не является ли это признаком принадлежности данного Евангелия новгородскому Лазареву монастырю, которому принадлежали многие из сохранившихся русских книг XII—XIII вв.? См.: Н. В. Волков. Статистические сведения о сохранившихся древнерусских книгах XI—XIV вв. и их указатель. СПб., 1897. с. 32—33.

⁸ Алфавитный список «известных писцов кирилловских книг», по признанию автора, «далеко не полный», приведен в «Славянской кирилловской палеографии» Е. Ф. Карского (Л., 1928, с. 288—308). В него включены писцы не только русских, но и южнославянских книг XI—XV вв. Хронологический перечень русских книгописцев см.: Н. Н. Розов. Книга древней Руси. XI—XIV вв. М., 1977, Приложение № 2. — Продолжение его на следующее столетие см.: Н. Н. Розов. Книга в России в XV веке. Л., 1981, с. 130—134.

ных в рисовании заставок и миниатюр, чем инициалов. Последние — несмотря на яркость своих красок и блеск золота — кажутся лишь слабым подражанием замечательным инициалам Остромирова евангелия. Немного фантазируя, можно предположить, что уже сам заказчик Мстиславова евангелия увидел, что художественное оформление его книги не достигло той гармонии, какая присутствует в Остромировом евангелии, и решил восполнить это роскошью ее оклада. Именно оклад на престольного евангелия включал эту книгу в богослужебный ритуал, и этот элемент художественного оформления был наиболее удобозримым для присутствующих при богослужении. Возможно, и облачать Мстиславово евангелие в драгоценный оклад возили в Константинополь, потому что его заказчик хотел придать этой книге подчеркнуто византийскую торжественную внешность. Отличные мастера ювелиры были в то время и в Новгороде, о чем свидетельствуют изготовленные ими такие знаменитые вещи, как Большой сион или кратер мастера Косты.

Сравнение художественного оформления Остромирова и Мстиславова евангелий показывает, что создатели последнего не вложили и, вероятно, не могли вложить в него свой исполнительский опыт. Но они позаботились о том, чтобы книга была красной и давала тот эмоциональный заряд, который был необходим для ее ритуального применения. Так, в Мстиславовом евангелии, хотя и в гораздо меньшей, чем в Остромировом, степени, отразилось стремление его создателей к синтезу словесного и изобразительного искусств.

Такое же стремление запечатлелось и в старейших русских литургических книгах «артельного производства», написанных не по заказам богатых и знатных людей.

Так, например, создатели Архангельского евангелия 1092 г. постарались — в меру своих сил — украсить его заставками и инициалами.⁹ Из первых сохранились только две — примитивная, составленная из крючков и черточек (л. 173), и большая, своей формой («покоем») напоминающая ту, что в начале Мстиславова евангелия (л. 123). Она нарисована неумелой рукой, но весьма старательно и вызвала восторг ее рисовальщика или кого-нибудь из пользовавшихся этой книгой: над ней — по черком и чернилами, близкими к тем, что в основном тексте, — написано: «А любя заставица!». Такова одна из самых ранних в истории русской книги фиксации эстетического восприятия ее оформления.

Знакомство создателей Архангельского евангелия с художественным оформлением богатых и роскошных книг XI в. сказалось в его инициалах. Они разрисованы кинуварью достаточно уверенной рукой и состоят из простейших элементов старовизантийского орнамента. И в них, хотя и в несравнимо меньшей, чем в Остромировом евангелии, степени, отразилось стремление к разнообразию. Быть может, в этом сказалась исполнительская практика одного из писцов этой книги, назвавшего себя «пресвитером»: в церкви, где не было диакона, евангельские тексты читал священник.

Таковы некоторые особенности художественного оформления старейших русских списков важнейшей литургической книги — Евангелия, в которых можно усмотреть наличие или отсутствие отражения исполнительского опыта книгописца. К сожалению, нет возможности привести аналогичные примеры из другой книги Нового завета, употреблявшейся при богослужении и читавшейся, так же как Евангелие, громко, нараспев, иногда диаконом (при торжественных богослужениях, когда их «пред-

⁹ В новейшем и тщательнейшем описании Архангельского евангелия подтверждается традиционная точка зрения о написании его тремя одновременными почерками (Н. Б. Тихомиров. Каталог русских и славянских пергаменных рукописей, хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. — В кн.: Записки Отдела рукописей ГБЛ, вып. 25. М., 1962, с. 149 и 171).

стояло» несколько): старейшие из сохранившихся полные экземпляры русских Апостолов относятся лишь к XII в.¹⁰ Но есть возможность обратить внимание на особенности оформления Миней, книги не алтарной, а клиросной, и привести примеры возможного отражения исполнительской практики в одной из наистарейших русских книг — Путятиной минее.¹¹

Эта книга, написанная мелким, но четким каллиграфическим уставом одной руки, изобилует мелкими разрисованными инициалами. Крупные инициалы, чрезвычайно своеобразно орнаментированные, находятся лишь в начале службы каждого дня, в начале первого текста, переписанного полностью. Это, как правило, первый тропарь канона, читавшийся после пения ирмоса; последние в Путятиной минее обозначены лишь их начальными словами, написанными даже не с прописной буквы. Стало быть, в данной клиросной книге отразился исполнительский опыт не певца, а чтеца, постаравшегося разнообразить ее текст множеством разрисованных инициалов. Из этого можно сделать вывод, что и церковнослужители, не имевшие духовного сана, старались читать полагающуюся им по церковному уставу часть богослужебных текстов «с чувством, с толком, с расстановкой», не так, как их отдаленные потомки грибоедовских времен.

Уникальность Путятиной минеи — по всей видимости, единственного уцелевшего тома полного годового комплекта этой книги — не дает возможности судить, как были оформлены остальные 11 томов и весь ли этот комплект был написан одним Путятюй. О том, что это было скорее всего не так, свидетельствуют 8 сохранившихся томов годового комплекта Миней конца XI—начала XII в., созданных артелью книгописцев, назвавших свои имена и, вероятно, прозвища: Дъмка, Городен, Лаврентий, Матфей. Создавая этот комплект явно не по заказу, эти мастера не стремились к единообразию письма и художественного оформления; каждый из них писал в меру своих способностей каллиграфа, разрисовывал заголовки и инициалы соответственно своей «орнаментальной эрудиции». Свобода выбора орнаментации заголовков и сюжетов разрисовки инициалов сочетается с ощутимой системой расположения и иерархии последних, схожей с той, что в Путятиной минее: чрезвычайно разнообразие, отразившие подчас окружающий книгописцев быт и предметы домашнего обихода, большие инициалы нарисованы преимущественно в начале канонов. Так, например, цепной пес сидит в инициале «Д» первого тропаря первой песни канона (ЦГАДА, Типографское собр., № 125, л. 31), а другой пес нарисован в качестве орнаментальной детали, которой украшен заголовок дня (там же, № 103, л. 8 об.).¹² Сходство иерархии инициалов Путятиной и описываемых Миней может быть объяснено не исполнительской практикой создателей последних, среди которых, вероятно, не было церковных чтецов и певчих, а тем, что они постоянно слышали исполнение канонов, входивших в состав многих богослужений. Таким образом, здесь отразилась не исполнительская практика, а восприятие текста на слух профессионалами-книгопис-

¹⁰ Сходство (но не тождество!) роли Евангелия и Апостола в церковном ритуале было, вероятно, причиной того, что и Апостол иногда богатые вкладчики облачали в цельнометаллический октаф. Так делал, например, по свидетельству Ипатьевской летописи, в XIII в. вотьчский князь Владимир Василькович (ПСРЛ, т. II, М., 1962, с. 925—926). Однако наместочной книгой Апостол не был, и ему не воздавались ритуальные почести.

¹¹ Попытка отождествить ее писца с полулегендарным тысяцким князя Владимира, крестившим в IX в. новгородцев (И. К. К у п р и а н о в. Обозрение пергаменных рукописей новгородской Софийской библиотеки. — ИОРЯС, т. VI, 1857, с. 40—45), в настоящее время отвергнута. Однако Путятина минее продолжает считаться одной из надревнейших русских книг. В таком качестве она рассматривается в исследовании: В. М. М а р к о в. К истории редуцированных гласных в русском языке. Казань, 1964, с. 8.

¹² Подробнее об оформлении этих книг см.: Н. Н. Р о з о в. Книга древней Руси, с. 67—71. — Здесь же (вклейка между с. 64—65) воспроизведены некоторые инициалы и детали оформления заголовков.

цами. О том, что такое восприятие было достаточно широко распространено, свидетельствует тот факт, что в Минеях XII—XIV вв., особенно новгородского происхождения, сохранившихся в большом числе (в одной только новгородской Софийской библиотеке, хранящейся в ГПБ, их около двухсот), инициалы паремий обычно выделяются размером и разрисовкой. Так же как Евангелие и Апостол, текстов которых в Минеях нет, паремии читались громко и выразительно, вероятно потому, что их тексты входили в состав книг Священного писания — Библии.

Началом XII в. датируется уникальный памятник истории певческого искусства — Благовещенский кондакарь, привлекающий пристальное внимание современных музыковедов — советских и зарубежных, изучающих редкостную, так называемую кондакарную нотацию.¹³ Гораздо меньше уделяют ему внимания искусствоведы, хотя отдельные инициалы этой книги были опубликованы еще в альбоме В. В. Стасова.¹⁴ В их орнаментации встречаются фигуры зверей и птиц, а также человеческие лица с разнообразной мимикой, например с выsunутым языком, что так контрастирует с серьезными, сосредоточенными, какими-то потусторонними ликами, смотрящими из инициалов Остромирова евангелия. Не свидетельствует ли это о том, что во время богослужения на клиросе царила совсем не та благоговейная атмосфера, которую должны были соблюдать служители алтаря?

Подтверждением сказанному могут послужить рисунки на полях почти полностью (10 томов) сохранившегося комплекта нотированных Миней XII в. Синодального собрания. Некоторые из них были даже кем-то вырезаны — вероятно, из-за их несоответствия богослужебной книге; однако от них остались надписи — «кмети два», «удалець» и «сопешка». Если последнее слово принять за уменьшительную форму от «сопельник» — музыкант, играющий на сопели, то перед нами уникальный случай отражения в богослужебной книге исполнительской практики народной инструментальной музыки. Эти рисунки как бы перекликаются с записями о том, как в 1296 г. новгородцы «съгониша» посадников и пригласили нового князя, а также построили «мост великий черес Волхово», с заметкой о том, что «суть люди кожу ядять, а мяса жгутъ» (ГИМ, Синодальное собр., № 161, л. 260 об.; № 162, л. 301 об.), и некоторыми другими, отражающими внебогослужебные события и впечатления, хотя помету о строительстве моста сделал «Скорень — дякон св. Софии».¹⁵

Однако обратимся к тем элементам украшения этих Миней, которые были отмечены в предыдущих богослужебных книгах, — их заставкам и инициалам. В данном случае достаточно четко видно, как развивалось мастерство орнаментации в процессе создания этого комплекта.

В сентябрьском томе киноарные заставка и инициалы выполнены из простейших элементов старовизантийского орнамента. В заставке октябрьского тома обнаруживаются элементы, давшие повод авторам новейшего описания этих Миней отнести их к тератологическому стилю, развившемуся в оформлении русских книг лишь в XIV столетии.¹⁶ Те же элементы,

¹³ Из новейших отечественных исследований можно назвать главу «Кондакарное пение» монографии Н. Д. Успенского «Древнерусское певческое искусство» (М., 1971, с. 45—61); здесь же названы новейшие зарубежные исследования кондакарной нотации с использованием материала Благовещенского кондакаря.

¹⁴ Славянский и восточный орнамент по рукописям древнего и нового времени. СПб., 1887, табл. LVII.

¹⁵ Примечательно, что этот диакон назвал свое прозвище, указывающее, вероятно, на его принадлежность к ремесленникам, выделявшим «скоры» — меха, шкуры (отсюда современное слово «скоряк»). Для Новгорода это не является необычным: известно, что местное духовенство избиралось иногда из социальных низов, что отразилось в многочисленных приписках в книгах, фиксирующих события, касающиеся быта новгородцев.

¹⁶ М. В. Щепкина, Т. Н. Протасьева, Л. М. Костюхина, В. С. Голышенко. Описание пергаментных рукописей Государственного исторического музея. Ч. 1. Русские рукописи. — В кн.: Археографический ежегодник за 1964 год. М., 1965, с. 145—146.

но с добавлением желтой и зеленой красок, находятся в заставке декабрьского тома; инициалы в начале этой книги — киноварные в чернильном контуре, а в дальнейшем — чернильные. Киноварью в чернильной обводке выполнены буквы заголовков и инициалы январского тома; его заставка, так же как и в февральском томе, — киноварная плетенка на голубом фоне — сделана мастерски. Столь же мастерски выполнена трехцветная заставка апрельского тома.

Все это, для своего времени необычное, заставляет предполагать позднейшее происхождение некоторых заставок данного комплекта Миней: известно, что иногда книгописцы, чувствуя себя неспособными украсить книгу достаточно профессионально, оставляли свободные места для заставок — в надежде, что кто-нибудь потом их нарисует. Такое предположение подтверждается явно поздней второй заставкой октябрьского тома с изображением деисуса. Однако если и есть в оформлении этого комплекта позднейшие дорисовки, они не противоречат предположению о том, что именно певческие книги оформлялись особенно тщательно; в данном случае это, вероятно, не могли сделать до конца книгописцы, и этот пробел постарались восполнить те, кто этими книгами пользовался.

Относительно рисунков на полях следует отметить, что они, прежде всего, сделаны в нарушение завета книгописцев. На обороте последнего листа январского тома в бросающейся в глаза форме (наподобие печати) сделана — тем же почерком и чернилами, что и основной текст, — такая запись: «О горе тому, кто черькает у к̄ниг по полем: на оном свете те письма исцеркают беси по лицу жагалом железным» (ГИМ, Синодальное собр., № 162, л. 255 об.). Важно отметить, что эта угроза повторена почерком XV в. в том самом ноябрьском томе, где есть цитированные выше приписки о событиях внутривосточной и бытовой жизни новгородцев, в том числе и та, которую сделал диакон Скорень. Таким образом как бы продлевался срок этой угрозы, и она, очевидно, на сей раз возымела действие: не подходящих к богослужебной книге рисунков и приписок позднее XV в. на полях нет; зато сохранились следы копирования этих книг: записи и пометы типа «И сего не пиши», «покушаю пера» — в сентябрьском томе, «половина пройдена задняя» — в апрельском, а также пробы написания букв — в различных томах.

Таковы некоторые наблюдения над орнаментацией старейшего из сохранившихся комплекта певческих книг, над следами разнообразного, подчас вольного отношения к ним тех, в чьих руках они побывали в последующие столетия. Это отношение, вероятно, изменилось в XV в., когда «восстанавливались основные певческие традиции, оформившиеся и достигшие своего первого расцвета в эпоху Киевской Руси».¹⁷ Поэтому, очевидно, никаких посторонних приписок, а тем более рисунков последующих веков в этих книгах нет. И вообще сохранившиеся певческие книги XV—XVI вв. редко содержат следы такого разнообразного отношения: оформленные в художественных традициях своего времени, они вызвали к себе явно почтительное и бережное отношение.

Так, например, никаких посторонних приписок, тем более рисунков нет в Стихираре 1422 г., украшенном великолепной заставкой тератологического стиля и красочными инициалами. Важно отметить, что эта книга была создана не по заказу какого-нибудь богатого и знатного человека, а «повелением» монахов Никольского монастыря во Пскове на средства одного из них, названного «коречником», т. е., вероятно, в прошлом ремесленника, изготовлявшего «корцы» — небольшие ковши, служившие в качестве меры зерна.¹⁸ Сохранился Стихирарь, написанный два года спустя «повелением

¹⁷ С. В. Фролов. Слово и стихия певческая рукопись Древнехранилища Пушкинского Дома. — ТОДРП, г. XXXI. Л., 1976. с. 385.

¹⁸ ГПБ, собр. Погудин, № 45, л. 143 об.; слово «коречник» в словарях древнерусского языка не найдено.

улицан Михайловцев» — прихожан одной из церквей Новгорода (ГИМ, Синодальное собр., № 897). Можно привести еще примеры, когда художественно оформленная певческая книга изготовлялась в XV в. по коллективным заказам прихожан, особенно в Новгороде и Пскове, где часто именно так выражалась активность ремесленников, группировавшихся вокруг своих приходских церквей. Если это сопоставить со случаями индивидуального заказа на престольных Евангелий богатыми и именитыми людьми, то напрашивается вывод о близости певческого искусства, коллективного по своей природе, к демократическим кругам населения России в век интенсивного и повсеместного распространения искусства книги, сопровождавшего создание Московского государства.

Художественно оформленные книги, в первую очередь литургические, создаются в конце XIV и в XV в. повсеместно — от территории бывшей Киевской и Галицко-Волынской Руси, входившей тогда почти целиком в состав Великого княжества Литовского и Королевства Польского, до отдаленных северных монастырей. Об этом свидетельствуют такие шедевры искусства книги, как Киевская и Смоленские псалтири, Закхеево евангелие и Христофоров апостол, созданные в Валаамском и Кирилло-Белозерском монастырях, не говоря уже о таких знаменитых памятниках, как Евангелия бояра Федора Кошки, Бориса Морозова и Богдана Хитрово. Среди них известны и певческие книги, например Стихирарь 1457 г., созданный в Троице-Сергиевом монастыре — крупнейшем центре книгописания того времени (ГБЛ, Троицкое собр., № 407).

В XV в. в условиях чрезвычайного разнообразия орнаментации книг, когда одновременно существовали и развивались несколько ее стилей,¹⁹ сложились новые традиции письма и художественного оформления певческих книг, сконцентрированные преимущественно в монастырском книгоделании, — традиции, бережно сохранные мастерами последующего столетия. В качестве примера приведем две выходных записи.

«Лета 7066 (1558 г.) писана сия книга Стихарал на Москве за посадом у Пречистыя на Симанове. . . А писал сию книгу грешный инок Елисей, родом вологжанин, а постриженник Николя чудотворца Угрешского» (ГПБ, Кирилло-Белозерское собр., № 652/909). Эта книга каллиграфического письма, украшенная заставкой «балканского» стиля, была создана в московском монастыре, еще в XV в. прославившемся как центр книгописания, монахом одного из менее знаменитых подмосковных монастырей. Она не случайно оказалась в Кирилло-Белозерском, основателем которого был постриженником Симонова монастыря, основанного, в свою очередь, учеником Сергия Радонежского. В данном случае сказались не только естественная миграция книги — по монастырям, связанным общностью происхождения, но и распространение традиций искусства книги одного из важнейших и старейших его центров — Троице-Сергиева монастыря — мастерами, происходившими из различных, подчас отдаленных от Москвы мест.

Эти мастера уже в XVI в. не только переписывали отдельные певческие книги, но и составляли из них своеобразные сборники, как об этом сказано в выходной записи 1573 г.: «Написана бысть сия святая книга, глаголемая Ирмолой с Охтаи и с владычными праздници (так!) и многим святым нарочитым и с ыными вещми многими и уставом. . . многогрешною рукою крылошенина Герасима, постриженника Макарьевы пустыни в Коэльску» (ГПБ, QI—898). Так в одном томе были объединены не только две важнейшие певческие книги, но и выборка из служб на главные праздники, и многое другое, необходимое для певчих, в том числе и церковный устав, согласно которому следовало перемежать переписанные песнопения. В начале же этого сборника помещена статья, излагающая в весьма по-

¹⁹ Подробнее см.: Н. Н. Розов. Книга в России в XV веке, с. 48—94.

этической форме эпизоды из биографии Иоанна Дамаскина — знаменитого византийского филолога, гимнографа и композитора, жившего в VII в. Книга написана мельчайшим почерком, украшена двумя красочными на золоте заставками, ее сложная крюковая нотация выполнена уверенной рукой.

Своеобразно оформлен певческий сборник с такой краткой пометой на внутренней стороне нижней доски переплета: «Писал и переплетал лета 7118 года апреля в 22 день». В нем множество красочных заставок, концовок; нарисовано и несколько больших декоративных красочных кругов, не являющихся разделительными знаками (два из них помещены на обороте досок переплета). Вязь заголовков написана то чернилами, то киноварью; в трех местах попадает сложнейшая вязь: ею написаны молитвенные тексты (начало 50-го псалма) в двух случаях и название песнопения — в одном. Однако в оформлении этого сборника чувствуется больше старания, чем умения; старание же его писца и оформителя (вероятнее всего, в данном случае это одно лицо) отразилось не только в переписке и украшении рукописи, но и в ее переплетении. Впрочем, об оформлении этой книги в целом судить трудно: в начале и в конце ее многие листы утрачены. Может быть, на утраченных конечных листах была и выходная запись, рассказывающая историю происхождения этой книги.

Объем предлагаемой статьи не позволяет привести еще примеры художественного оформления певческих рукописных книг XVI и XVII вв. В заключение отмечу, что новый стиль художественного оформления певческих книг, появившийся в старообрядческой книжности, развился на почве многовековых традиций, восходящих к первым векам истории русской книги. Вместе с тем в нем запечатлелось и знамение времени — распространившийся в русской литературе и искусстве XVII—XVIII вв. стиль барокко, столь противоположный содержанию старообрядческой книжности с ее многочисленными сочинениями против «ереси латинской». Этот парадокс еще ждет своего объяснения искусствоведами, которые, как уже было сказано, не уделяют почти никакого внимания поморскому стилю оформления русских рукописных книг XVII—XX вв. Важно отметить, что этот стиль распространился и вне старообрядческих кругов, что свидетельствует о силе его эмоционального воздействия на исполнителей памятников истории русского хорового искусства. Так, например, в новгородской Софийской библиотеке, наряду со многими старообрядческими певческими книгами, есть роскошно — золотом и красками — оформленный крюковой певческий сборник, в котором пышные заставки-рамки составных частей поморского стиля увенчаны четырехконечными крестами, а в тексте имя «Иисус» написано через два «и» (Софийское собр., № 155).

Изучение оформления старообрядческих певческих книг, его связей с исполнительской практикой облегчается тем, что нотация этих книг поддается расшифровке, и их песнопения в настоящее время все больше и больше входят в концертный репертуар. Представляются весьма заманчивыми перспективы изучения зрительного и слухового восприятия русских рукописных певческих книг их создателями и исполнителями, а также нашими современниками.