

Основные типы книжной миниатюры: иллюстрация в тексте, фронтиспис, маргиналия, инициал (буквица).

Переход от свитка к кодексу и трансформация типа иллюстрации текста.

Раннехристианская миниатюра: эволюция от междустрочной иллюстрации (Генезис лорда Коттона) и таблицы (Кведлинбургская Итала) к комбинированной иллюстрации (Венский Генезис и Пентатевх Ашбернхема).

Рождение маргиналии (Евангелие Рабулы).

Формирование фронтисписа в Туре: нарративный, догматический, портретный, аллегорический.

Цикл полностраничных иллюстраций в Оттоновском ренессансе и в XII в.

От фронтисписа к инициалу: Библии XI-XIII веков.

Типы инициалов в университетских рукописях XIII-XIV в.

Роль маргиналий в готической рукописи, их развитие.

Дролеры, их назначение и эволюция.

Усложнение структуры листа в готической рукописи XIV-XV веков: иерархия инициалов от историзованного до орнаментального.

Внедрение картинной композиции в рукопись XV века.

Типы иллюстраций в книге

Иллюстрация — рисунок, фотография, гравюра или любое другое изображение на страницах книги, поясняющее текст. Или не поясняющее, а являющееся полетом мысли писца. Сделанный от руки многоцветный рисунок, который мог располагаться в любой части рукописи.

Иллюстрации используются для передачи эмоциональной атмосферы художественного произведения, визуализации героев повествования, демонстрации объектов, описываемых в книге (ботаническая иллюстрация), отображения пошаговых инструкций в технической документации (техническая иллюстрация). Или просто для красоты. Или просто так — карандаши рядом лежали.



Хроники Сен-Дени.
Фронтиспис.

Фронтиспис

(Фр. *frontispice*, от лат. *frons*, родительный падеж *frontis* — лоб, перед и лат. *specio, spicio* — смотрю; буквально — *смотрю в лоб*) — рисунок, размещаемый на одном развороте с титулом на чётной полосе.

Обычно рисунок фронтисписа не имеет подписи, но иногда вместо подписи дают автограф автора. Как правило, фронтиспис помещают на второй полосе издания (титул — на третьей). Рисунок размещают на оптической середине полосы заданного формата. Фронтиспис может быть «приклейным» — напечатанным отдельно от тетради на более качественной бумаге и приклеенным к первой тетради книжного блока до того, как будет приклеен форзац.

Маргиналии

Рисунки и записи на полях книг, рукописей, писем, содержащие комментарии, толкования,

мнения относительно фрагментов текста или мысли, вызванные ими.

Первоначально «маргинал» — рисунки и орнаменты, украшающие поля средневековой иллюстрированной рукописи, а подчас даже надпись на них, которая могла совершенно не соответствовать общей концепции оформления книги. Например — «Апокалипсис» с роскошно выполненными сценами конца света, а на полях надпись переписчика: «как болят пальцы от холода» или «когда я наконец закончу эту главу». Широко известны маргиналы в Остромировом Евангелии. В данном смысле термин «маргинал» как «что-то лишнее, выбивающееся из общего русла» переключался в социологию.

В современной типографике маргиналией или «фонариком» называется заголовок, расположенный на поле страницы. Обычно такие заголовки применяются в учебных или справочных изданиях, чтобы облегчить поиск по справочным сведениям или не разрывать изложение материала.



Хлудовская псалтырь, псалом
«На реках Вавилонских» с
маргинальными
иллюстрациями,
изображающими иудеев

Судя по всему, на протяжении первых столетий Средних веков и в эпоху Античности на полях рукописей не было принято оставлять пометы. Практика эта, видимо, появляется в каролингскую эпоху, то есть в конце VIII — IX веке, когда вдруг каролингские эрудиты начинают делать огромное количество помет на полях рукописей, с которыми они работают.

В исторических сочинениях такие пометы не всегда понятны. На полях может быть повторено имя человека, упомянутого в тексте, либо кусок фразы, либо непонятно откуда взявшаяся цитата, которая почему-то важна для того, кто ее оставил. Занимаясь королевскими рукописями, удалось установить, что речь идет о довольно сложной системе отсылок к другим текстам, важным для каролингских читателей, и эрудированный читатель, читая конкретный манускрипт и видя пометы на полях, видимо, восстанавливал себе эту сеть книг, он понимал, куда ему нужно идти дальше, он понимал, почему эта информация вдруг важна и вынесена на поля, он понимал, где можно найти дополнительную информацию по этому сюжету, и путешествовал таким образом от книжки к книжке.



*medieval Spanish liturgical manuscript ,
возможно*

Например, в некоторых каролингских рукописях Юстина удалось обнаружить повторяющиеся маргиналии, оставленные напротив одних и тех же кусков текста, хотя эти рукописи никак не связаны между собой. Они были созданы в разных местах, даже в разные эпохи, читали их разные люди, но почему-то на некоторое количество фрагментов одного и того же текста читатели обращали одинаковое количество внимания. Это парадоксальная, интересная, заслуживающая отдельного анализа вещь.

В общем-то эта жизнь на полях подчас оказывается интереснее, содержательнее, чем основной текст. Основной текст в принципе понятен и известен ученым, а вот как он жил, существовал в конкретное время в конкретном месте, как именно его воспринимали, прочитывали, почему именно так или иначе, что интересовало конкретного читателя в данный момент в данном месте в данное время — вот это прежде всего сейчас интересует ученых, это то, что выходит на первый план, то, что находится в поле зрения ведущих исследователей. (Выдрано [отсюда](#))

«... и тут же помещались, с ними на одной странице, картины сельского хозяйства, где с дивной живостью изображался, так что можно было поверить в те фигурки как в живые, весь труд крестьянина: и полевая страда, и пахота, и сбор, и косьба, и сучение шерсти, и сев; а среди всего

этого хозяйства лисы и белодушки, вооружась самострелами, брали приступом многобашенные обезьяньи города. Где-то буквица инициала сверху образовывала L, снизу оканчивалась драконьим задом; где-то заглавная V, открывавшая слово «Verba», пускала около себя, как виноград пускает лозы, тысячекольцых змей....» («Имя розы». Умберто Эко)

Таким образом, **маргиналии — все изображения и заметки на полях, не имеющие прямого отношения к тексту рукописи.** Видимо.

Исходя из чего имеет смысл **поделить их по типам:**

- Животинки всякие, настоящие и рожденные фантазией автора. Это вообще тема для отдельной статьи «Животные в средневековых маргиналиях». Это позже. А пока [вот тут](#) можно почитать про улиточек. А [здесь посмотреть](#) что бывает, когда нет под рукой энциклопедии юного зоолога.
- Комментарии автора/читателя
- Виньетки/орнамент

И хватит пока о маргиналиях.

Ковровые страницы

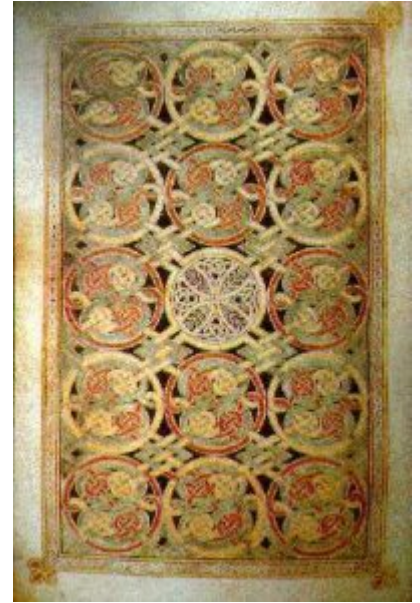
Ковровой страницей можно назвать уникальный тип орнаментальной композиции, применявшийся в ирландских манускриптах. Декоративная заставка распространяется на все пространство листа, не имея никаких текстовых включений или фигуративно-образных дополнений, состоит исключительно из орнамента, в некоторых случаях подчиненного абрису креста.

Ковровые страницы покрыты, подобно ковру, знаменитым плетеным кельтским орнаментом, в дебрях которого притаились диковинные звери и птицы. Родственные ирландским мотивы позже будут встречаться и в романских миниатюрах.

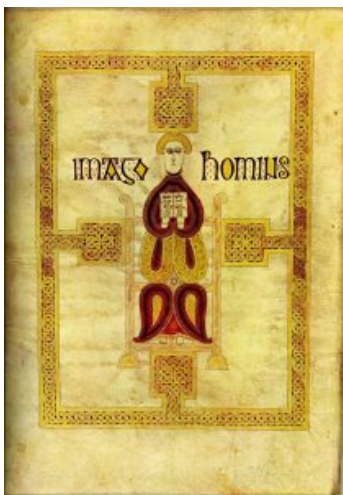
В ирландской миниатюре узорное заполнение пространства внутри «перегородок» креста отличается необыкновенной сложностью и изощренностью.

[Описание ирландских ковровых страниц](#)

Книга из Дурроу представляет собой наиболее ранний полностью декорированный текст евангелия и провозвещает коренную для всего островного искусства концепцию украшения священного текста. По поводу датировки Евангелия из Дурроу имеются противоречивые мнения, однако большинство исследователей относит его создание к концу VII в. Подобно Катаху, Евангелие из Дурроу некогда имело специальный ларец для хранения, однако в XVII в. он был утерян. Иллюстраторы Евангелия из Дурроу, как и создатели Катаха, широко использовали технику диминуэндо и охотно поддерживали кельтскую традицию «плетеной» орнаментировки. Плетеные и спиральные узоры, по замыслу их создателей, имели, помимо художественной, еще и важную охранительную функцию. Кельтское язычество наделяло такие орнаменты – символизирующие то ли переплетение ветвей в священных рощах, то ли бурление вспененных волн – способностью отводить дурной глаз и нейтрализовать колдовские чары; ковровые листы как бы охраняют священный текст от посягательств сил хаоса. Согласно другой гипотезе, ковровые листы являются изобразительными аллюзиями на богато изукрашенные драгоценные ларцы – книжные реликварии наподобие тех, в которых впоследствии выносили на поле битвы Катах. В орнаментировке ковровых листов можно выделить большое разнообразие растительных и животных мотивов кельтского происхождения. Прослеживается и средиземноморское



Дурроу



Echternach_Gospels_
The_Man_symbol_of_
St_Matthew

влияние: характерный для византийского декоративного искусства равносторонний крест в центре приведенного фрагмента коврового листа.

Каждый лист с символическим изображением одного из евангелистов сопровождается следующим за ним ковровым листом. На одном из листов символы всех четырех евангелистов собраны вместе и соединены крестом, который в данном случае символизирует гармонию Четвероевангелия и христианского вероучения в целом. Христианский смысл инкорпорирован в кельтскую традицию, а вовсе не наоборот. Например, евангелисты не держат в руках книг, что достаточно нетипично для континентальной иконографии, их фигуры орнаментированы шахматными узорами, точками и кривыми – по сути, перед нами жрецы обновленного языческого культа. Ангел уподобляется плоской, покрытой геометрическим орнаментом стеле, к которой приставлена голова в фас и ноги в профиль, в то время как руки вовсе отсутствуют.

Интересной особенностью св. Матфея из Эхтернахского Евангелия является развитие плетеного орнамента, образующего рамку вокруг фигуры евангелиста. Это развитие в виде четырех расширяющихся на концах выходов в центральное пространство рисунка создает видимость, будто фигура Матфея является центром креста — попытка осуществить синтез жанра коврового листа с жанром духовного портрета в рамках одной иллюстрации.

Если говорить о традиционных заимствованиях эллинистического характера, особенно актуальных для континентальной Европы (орнаменты Гелазианской рукописи и сакраментария Дрого) и лишь в виде отдаленного «эха» присутствующих в ирландской традиции, то больше соответствий обнаруживается именно с орнаментикой Сирии и Иордании. Эта декоративная система адаптирует эллинистические идеи пространственного реалистического искусства к плоскостной умозрительной системе азиатского универсализма. Например, мотив розетки Евангелия Дарроу, сформированной из радиальных узлов заполняющей плетенки, постоянно встречается в орнаментальных

мозаичных мощениях Иордании VI в. (полы Мопсуэтской базилики эпохи Юстиниана, напольные мозаики диаконника в надвратной церкви в Герасе и др.). Те же элементы встречаются в декоративно-прикладном искусстве, произведениях текстиля, мелкой пластике, рельефе (надгробная стела из Эль-Керак). В перечисленных примерах ранневизантийского искусства Иордании в основе композиции плетеной розетки лежит октагональный ритм. В некоторых случаях, восьмичастность построения подчеркивается диагональным наложением двух квадратов, образующих восьмилучевую звезду. В центральной зоне напольных изображений могла быть помещена вихреобразная свастика-розетка или посвяtitельная надпись. В рельефе надгробной стелы плетенка огибает «мальтийский» крест. В ирландском варианте нарушается октагональность композиции и ее зависимость от ритмики взаимно перекрещивающихся координатных осей и диагоналей. Во внешнем кольце ирландской розетки размещено девять разноцветных узлов, подчиненных ритмике трех наложенных друг на друга треугольников. Эта иррациональная схема, исключая логический прием построения осей простым делением на два, отличается еще одним свойством: визуально не все треугольники, образованные разноцветными узлами, воспринимаются одинаковыми по размеру. Треугольник, «растянутый» между сероватыми ажурными элементами, поддерживающими тон мальтийского креста, «суше» и изящнее желтого и красного треугольников. Последние, в



*Lindisfarne evangelarium,
tapijtbladzijde op f26v,
Matteüsevangelie*

свою очередь, кажутся более сочными по рисунку и лишены статики, так как перпендикулярные «язычки» сросшейся плетенки, превращают оба треугольника в трехлопастные свастики, «вращающиеся» в разном направлении.

Распространенным типом ковровых страниц являются также композиции, напоминающие перегородчатые эмали, где членение внутреннего поля подчинено полностраничному абрису креста. Идея самодостаточной иллюстрации, посвященной исключительно этому важнейшему христианскому символу, не чужда многим традициям иллюминирования. Например, в **армянских манускриптах** встречаются листы, украшенные изображением «мальтийского» креста в круге, прикрепленного к ступенчатой (или «плетеной») стеле (**Санасарианское Евангелие 986 г. — сделай, конь!**), или крест в виде плетенки, окруженный изображениями птиц (Матенадаран, Евангелие № 5547 X–XI вв. — *Институт древних рукописей Матенадаран имени св. Месропа Маштоца — расположенный в Ереване научно-исследовательский центр при правительстве Республики Армения, являющийся одним из крупнейших хранилищ рукописей в мире и крупнейшим хранилищем древнеармянских рукописей. При институте действует открытый для посетителей музей.*). В армянских манускриптах фоновое заполнение отсутствует. Орнаментальная композиция обретает свою выразительность в сопоставлении с гладкой поверхностью незаполненного листа. В коптской миниатюре встречаются примеры больших орнаментальных заставок к небольшому фрагменту текста, приближающихся к образу ковровой страницы. Многократное повторение креста в медальоне позволяет разделить ковровый орнамент на секторы. Тиражирование одних и тех же несложных мотивов, прямолинейность геометрического деления на ячейки делает эти иллюстрации образцом механистического «прикладного» подхода, когда один и тот же орнаментальный раппорт покрывает значительное пространство как в рисунках на ткани.

Инициал (буквица)

Крупная, отличная от прочих, первая буква главы, раздела или целой книги.

Книжный термин «инициал» происходит от латинского слова «initialis», что в переводе означает «начальный». Так называют заглавную букву увеличенного размера, с которой начинается текст книги, главы или отдельный абзац. В русской традиции инициал чаще всего именуют буквицей. Буквица может быть шрифтовой или декорированной, одноцветной или красочной, но, как бы она ни была исполнена, первое и главное её назначение — привлечь внимание читателя к началу текста.

История украшения начальных букв насчитывает более полутора тысяч лет. Самые древние инициалы обнаружены в античной рукописи сочинений Вергилия конца IV — начала V века, от которой сохранились считанные листы. Большие красочные литеры в начале каждой страницы художник составил из геометрических фигур наподобие мозаики.

Для убранства ранних европейских книг характерно обилие христианских символов, ныне достаточно подзабытых. Многие ли из современных читателей соотнесут изображённую на странице рыбу, виноградную лозу или пеликана с Иисусом Христом, лань, поспешающую к источнику, — с жаждущей Бога душой, а корабль в бушующем море — с Церковью?

Для читателя средневекового, напротив, это привычные, повседневные знаки. Обращённые больше к разуму, чем к чувствам, они были своеобразной знакописью, живым наследием первых веков христианства, выработавшего свой изобразительный язык в мозаиках и фресках катакомб. Язык, в котором за внешне простыми рисунками скрывалась более глубокая реальность, и, чтобы проникнуть в неё, необходимо быть посвящённым.

Абстрактная эстетика религиозных символов нисколько не противоречила, а во многом была тождественна абстрактной эстетике письменных знаков. Поэтому они легко уживались на одной странице, дополняя и обогащая друг друга, — тем более когда сливались в единое тело общего инициала. Средневековые мастера книги любили составлять буквы из послушных их перу фигурок. Так, «А» они получали из двух рыб, соприкоснувшихся головами и плавниками, или изображали в виде птицы, клюющей змею; буква «I» принимала у них очертания рыбы, устремлённой вверх, а «Т» — птицы с распостёртыми крыльями.

Во всём этом помимо сакрального значения, присущего каждому знаку в отдельности, можно усмотреть и дополнительный символический пласт, общий для инициалов такого рода. Средневековые схоласты видели в Божьем творении раскрытую книгу. Разглядывая, в свою очередь, книгу — творение рук человеческих, — легко заподозрить её создателей в подражании «письменам Бога». Буква-рыба и буква-птица, буква-заяц и буква-гончая — эти «атомы» текста являются одновременно запечатлёнными на пергамене «атомами» мироздания.

К XIII столетию европейская рукописная книга сложилась в законченный, цельный и совершенный организм эпохи готики. Поколениями мастеров всё в ней было выверено, посчитано и соблюдено: поля, колонки, строки, буквы и не в последнюю очередь — художественное убранство, просто немыслимое без инициалов.

Такая строгая упорядоченность чёрных форм оживлялась большими и красочными заглавными буквами. Они разделяли текст подобно караульным заставам — строчки рубрик струились над ними алыми стягами. Вряд ли когда-нибудь ещё появятся инициалы такой величины, такой ювелирной отделки — такая сложная, продуманная до мелочей многоступенчатая их иерархия.

В скрипториях же Восточной Римской империи (конец IV — середина XV века) сложились иные традиции украшения книг, отличные от западных.

Начальный лист византийского кодекса, как правило, открывался не инициалом, а

богато декорированной заставкой. Она имела форму прямоугольника или П-образной скобы с проросшими по углам листьями и располагалась в верхней части страницы. Внутри заставки красными или золотыми чернилами писец выводил название книги, а ниже начинался текст. Как и в западных рукописях, заглавная буква выделялась из текста величиной и цветом. В роскошных кодексах её украшали орнаментом либо фигурками животных и людей. Но никогда византийский инициал не достигал тех гротескных размеров, что были в обычае у европейских мастеров, и никогда соцветие красок и орнаментальный декор буквы не делались богаче и насыщеннее красок и орнамента заставки. В Византии не инициал, а заставка обозначала в рукописи место, с которого начиналась книга или новый её раздел.

Буквицы в инкунабулах

Новый способ изготовления книг распространился чрезвычайно быстро. Уже к концу XV столетия на территории Европы возникло около 1100 типографий, которые выпустили в свет почти 40 тысяч изданий (общий их тираж — более 12 миллионов экземпляров!). Этот период в истории книгопечатания — от 1440-х годов, когда Гутенбергом были получены пробные оттиски, до 1 января 1501 года — принято называть первопечатным или колыбельным, а издания сего времени именуют инкунабулами (от латинского *incunabula* — колыбель, младенчество).

Несмотря на то что многое в инкунабульных книгах сделано впервые, они не перестают удивлять своей зрелостью и высокой культурой исполнения. «В самом названии “инкунабулы” заключена ирония судьбы, — считал немецкий историк Р. Бенц, — это не колыбель, но одна из вершин утончённого искусства готики». Ведь не секрет, что печатная книга первых десятилетий старательно копировала рукописную, свою предшественницу, и стилистически мало от неё отличалась. Да и отпечатанной, как правило, она бывала лишь отчасти: при украшении книжных страниц издатели по-прежнему прибегали к услугам художников-иллюминаторов.

И ещё очень долго, не одно поколение после Гутенберга, исполнение книжных заглавных букв оставалось привилегией не типографов, а каллиграфов и иллюминаторов. В продажу книги поступали в виде кип отпечатанных, подобранных, но не переплетённых листов. На начальных страницах наборщик оставлял для инициалов пустые места по высоте нескольких строк. Чтобы знать, с какой буквы начинается текст, её впечатывали мелким кеглем посередине пустующего квадрата, как это видно на иллюстрации внизу. Читатель сам, сообразно собственному вкусу и пристрастиям, мог украсить купленный экземпляр либо заказывал исполнение инициалов опытному мастеру. В результате каждое издание, напечатанное с одних и тех же форм, имело свой неповторимый облик.

Виньетки

Профессиональная справочная литература именует виньеткой практически всякое небольшое «композиционно завершённое графическое изображение предметного или

сюжетно-тематического характера... помещаемое на внешних элементах книги или особых ее страницах — титульных, начальных, концевых». Границы понятия, таким образом, расплываются, и термин «виньетка» ныне является обобщающим обозначением малой декоративной композиции в текстовом и внешнем оформлении книги.

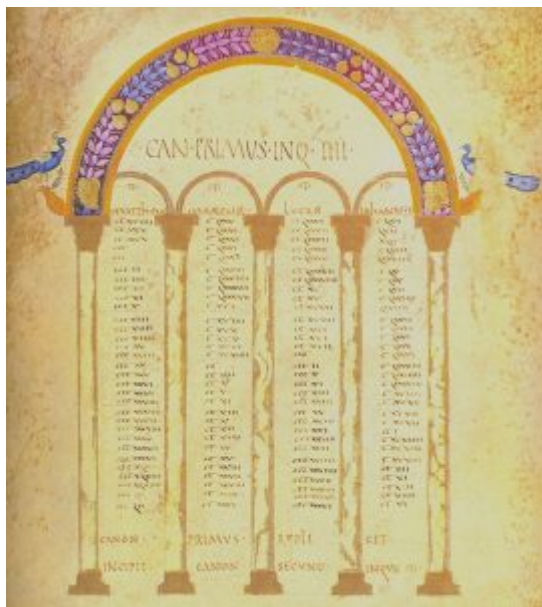
Как вид декора виньетка перешла в печатную книгу в XVI—XVII вв. из рукописных книг и инкунабул.

Растительный орнамент

Таблицы канонов

Система ссылок между параллельными местами четырёх Евангелий, разработанная в первой половине IV века Евсевием Кесарийским. Каноны Евсевия воспроизводились во многих рукописях Евангелий поздней античности и Средневековья, а впоследствии и в ряде печатных изданий. Возник особый стиль художественного оформления рукописных таблиц канонов в виде аркад, обрамляющих столбцы номеров параллельных фрагментов.

Их прототип был создан в начале IV в. Евсевием Кесарийским как систематический указатель параллельных мест в Евангелиях.



*Таблицы канонов Евсевия
(окончание первого канона).
Латинская рукопись Евангелий, V
в. Апостольская библиотека,
Ватикан (Vat. Lat. 3806. F° 2v.)*

Разделив их текст на небольшие фрагменты (перикопы) и последовательно их пронумеровав, Евсевий затем разместил номера перикоп в 10 таблицах (канонах): 1-й канон содержит номера общих мест всех четырех Евангелий; 2, 3 и 4-й — номера перикоп, присутствующих в трех Евангелиях (соответственно: от Матфея, Марка и Луки; от Матфея, Луки и Иоанна; от Матфея, Марка и Иоанна); 5, 6, 7 и 8-й каноны состоят из номеров перикоп, совпадающих в двух Евангелиях (от Матфея и Луки; от Матфея и Марка; от Матфея и Иоанна; от Луки и Марка; от Луки и Иоанна); в последнем 10-й каноне (фактически, четырех отдельных таблицах) перечислены номера уникальных для каждого из Евангелий мест. Эти таблицы, ставшие удобным инструментом работы с новозаветным текстом, быстро получили распространение по всему христианскому миру (известны не только греческие и латинские — в переводе блаженного Иеронима, но и сирийские, армянские, грузинские их варианты).

Евангелия от Матфея, Марка, Луки и Иоанна разбиты Евсевием соответственно на 355, 233, 342 и 232 фрагмента, размер которых зависит от наличия параллелей в остальных Евангелиях. Фрагменты нумеруются последовательно от начала к концу каждого Евангелия. Эти номера помещаются на полях евангельского текста рядом с началом соответствующего фрагмента. Номера фрагментов, имеющих параллели в том или ином наборе Евангелий, собраны в 10 таблиц (канонов):

- Канон I: номера фрагментов, имеющих параллели в остальных трёх Евангелиях
- Канон II: параллельные места из Мф, Мк и Лк
- Канон III: Мф, Лк, Ин
- Канон IV: Мф, Мк, Ин
- Канон V: Мф, Лк
- Канон VI: Мф, Мк
- Канон VII: Мф, Ин
- Канон VIII: Лк, Мк
- Канон IX: Лк, Ин
- Канон X: фрагменты каждого из Евангелий, не имеющие параллелей у остальных евангелистов (собственно, этот канон состоит не из одной, а из четырёх таблиц).

Каждый из канонов Евсевия представляет собой ряд параллельных колонок с цифрами.

Оформление в виде арок и колонн, вероятно, было создано самим Евсевием³⁶. На Британских островах первые библейские кодексы, содержащие списки таблиц канонов с арками и колоннами, появились уже в VII – VIII вв. и продолжали создаваться на протяжении всего Средневековья.

Таблицы канонов довольно рано привлекли внимание художников, украшавших рукописи. Выработался особый стиль арочного обрамления таблиц, характерный для позднеантичной практики оформления рукописей, в частности, хронографов (календарей). Некоторые таблицы сопровождалась портретами евангелистов, стиль изображения которых также восходил к секулярной античной традиции изображения автора на фронтисписе рукописи, а также к портретам императоров в позднеантичных календарях, таких как хронограф 354 года, сохранившийся в копии XVII века. Во многих манускриптах, особенно ранних, таблицы канонов были единственным декорированным элементом (возможно, наряду с несколькими инициалами). Такие таблицы являются особенно ценными с искусствоведческой точки зрения, поскольку позволяют проследить развитие книжной орнаментики и иллюминации в начале Средневековья. От этого периода сохранилось мало рукописей, и даже в самых богато декорированных из них число страниц, имеющих украшения, меньше, чем в более поздних иллюминированных манускриптах.

Евангелисты

Или как понять, какой святой изображен в рукописи?

Традиционное толкование у тетраморфов таково:

Иллюстрация	Существо	Евангелист	Значение и деятельность
	Человек (ангел) (лат. <i>imago hominis</i>)	Матфей	Человеческая природа Христа, его воплощение. Мытарь (сборщик налогов). Проповедовал в Эфиопии, где принял мученическую смерть ок. 60 года (по другим данным был казнён в малоазийском городе Иераполис).
	Лев (лат. <i>imago leonis</i>)	Марк	Действенность, господство и царская власть Христа-Царя, его Воскресение из мёртвых. Племянник апостола Варнавы, ученик апостола Петра. Считается основателем Александрийской церкви и её первым епископом. Принял мученическую смерть в 68 году.
	Бык (Вол) (лат. <i>imago vitulis</i>)	Лука	Священнодейственное и священническое достоинство Христа, его крестная жертва. Врач, сподвижник апостола Павла. Кроме Евангелия является автором книги Апостольских деяний. Принял мученическую смерть в греческих Фивах.
	Орёл (лат. <i>imago aquilae</i>)	Иоанн	Дар Святого Духа, носящегося над Церковью, а также Вознесение Господне. Младший брат апостола Иакова, до призвания Иисусом был рыбаком. Кроме Евангелия написал Книгу Откровения и три послания, вошедшие в Новый Завет. Единственный из апостолов, кто умер естественной смертью, а не был замучен.

Подобное распределение существ между евангелистами устоялось не сразу — сначала в христианском богословии с конца II века, а с IV века и в христианском искусстве. Как символы евангелистов эти образы закрепились в богословии с Иеронима, а начиная с VII века его трактовка их становится обязательной на христианском Западе.

Тетраморф (др.-греч. τετρά-μορφος — «четырёхобразный, четырёхвидный» от др.-греч. τέσσαρες, τέσσερες, τέτταρες, τέττορες, τέτορες — «четыре» и др.-греч. μορφή, μορφή — «вид, образ, очертание») — в иудео-христианском вероучении и богословии — крылатое существо из видения пророка Иезекииля, единого с четырьмя лицами: **человека, льва, быка и орла**. В Откровении Иоанна Богослова тетраморф представлен в образе отдельных *Четырёх апокалиптических существ* (лат. *quattuor animalia*, они же *Четыре живущих*, у протестантов — *Четыре живых существа*), которые являются стражами четырёх углов Трона Господа и четырёх пределов рая.

Позднее эти животные были истолкованы как символы четырёх евангелистов и термин

«тетраморф» стал применяться в описании их иконографии. Существа стали *Символами евангелистов* и формой их традиционного символического изображения: Матфей в образе ангела, Марк в образе льва, Лука в образе тельца, Иоанн в образе орла. Каждый из них крылат и держит Евангелие.

С 1722 года по указу Святейшего Синода запрещено изображать евангелистов непосредственно в виде животных. Символы евангелистов могли лишь сопровождать изображения в человеческом облике. Символические изображения остались в только старообрядческой иконописи.

Это про животных. Теперь про людей.

Апостол Матфей — художественно-символически изображается в сопровождении ангела, диктующего из-за плеча.

Апостол Марк — где-то рядом с ним должен быть лев. Возможно, даже крылатый.

Евангелист Лука — крылатый телец тоже должен быть недалеко. Символом евангелиста Луки, заимствованным из пророчества Иезекииля, является крылатый телец, держащий Евангелие — поскольку апостол особое внимание уделяет крестной смерти Иисуса Христа, а телец часто использовался как жертвенное животное

Иоанн Богослов — художественно-символически изображается в почтенном возрасте, в красном одеянии, с чернильницей, пером и книгой в руках и в присутствии ангела, часто орла; иногда представлен молодым, безбородым и длинноволосым

В первые века христианства символами евангелистов служили четыре райские реки. На смену им в тот же период явились символы четырех животных, окружающих престол Иеговы, по описанию пророка Иезекииля: «И я видел, и вот, бурный ветер шел от севера, великое облако и клубящийся огонь, и сияние вокруг него, а из середины его как бы свет пламени из середины огня; и из середины его видно было подобие четырех животных; и у каждого четыре лица, и у каждого из них четыре крыла... Подобие лиц их — лицо человека и лицо льва с правой стороны у всех их четырех; а с левой стороны — лицо тельца у всех четырех и лицо орла у всех четырех» (Иез. 1:4-10). Также источником такого понимания символики была цитата из Откровения: «И первое животное было подобно льву, и второе животное подобно тельцу, и третье животное имело лице, как человек, и четвертое животное подобно орлу летящему» (Откр. 4:7).

В ранней христианской традиции Евангелисты идентифицировались с четырьмя херувимами (престольными ангелами Господними), но с V в. их вытеснил тетраморфизм. Эта четвероликость исходит из древневосточных представлений о стражах четырех краев света, держащих небосвод, которые в свою очередь основываются на зодиакальных символах. Речь, вероятно, идет о знаках фиксированного креста: Тельце, Льве, Скорпионе (орле) и Водолее (человеке) — средних для четырех времен года. Ириней Лионский (ок. 180) сравнивал евангелистов с четвероликим существом. Не характеризуя каждого евангелиста в отдельности, он

обращал внимание на толкование символики, указывая, что лев выражает царственную мощь, телец – жертвенное служение, человек – вочеловечение, орел – боговдохновенность. Иероним (ок. 348-420) связывал символы с каждым евангелистом: Матфея символизирует человек, поскольку его благовествование начинается с генеалогии Христа; Марка – лев, поскольку его Евангелие открывает «глас вопиющего в пустыне» – Иоанна Крестителя; Луку – жертвенный телец, поскольку его рассказ начинается с жертвы Захарии; Иоанна – орёл, так как у него более всего выражено духовное воспарение в сферы небес#. Утверждается толкование символов во второй половине XVII в. (после церковной реформы патриарха Никона) как указаний на искупление Иисуса Христа, который вочеловечился (человек), покорил врагов (лев), принес Себя в жертву за род человеческий (телец) и вознесся на небеса (орел)

Именно такое понимание символики евангелистов закрепляется в иконографической традиции в XVII в. и становится обязательным в иконографии.

Авторы Евангелий — евангелисты Матфей, Марк, Лука и Иоанн — издревле широко почитались. Их выделяли среди других апостолов, посвящали каждому храмы, часто изображали. Они имели и свою особую иконографию, как общую для всех четырех, так и отдельную (Лука и Иоанн). Естественно, что чаще всего их изображали за созданием Евангелий. Такие изображения можно встретить и в монументальных стенных росписях, и в иконе, и особенно часто в книжной миниатюре. Ведь при переписывании новозаветных текстов всегда стремились предварить каждое из Евангелий листом с изображением его автора.

Первой такой миниатюрой в книге всегда было изображение евангелиста Матфея — его Евангелие начинает новозаветные тексты. И это не случайно, поскольку оно считается древнейшим. Левий Матфей был мытарем, то есть сборщиком податей, в городе Капернауме. Услышав проповедь Христа, он пошел за ним и стал одним из его двенадцати ближайших учеников. После Вознесения Христа и Сошествия Святого Духа Матфей проповедовал в Палестине, где и написал обращенное к ее жителям Евангелие на арамейском (древнееврейском) языке, дошедшее до нас в более позднем греческом переводе. По легенде, Матфей затем путешествовал по Индии, Парфии и Эфиопии. Он считается основателем Эфиопской церкви. Кончина Матфея была мученической: его закололи в одном из эфиопских городов.

Миниатюры с евангелистами очень похожи по своей композиции. Каждый из них (кроме Иоанна, имевшего особую иконографию) предстает сидящим за столиком с необходимыми письменными приборами. Уже в византийской традиции стремились разнообразить эти изображения — как бы во времени представить процесс написания книги. Так, нередко на первой миниатюре Матфей разворачивает свиток, сверяя текст, на другой Марк чинит перо, а на третьей Лука пишет, держа книгу на коленях. Особо популярной такая схема стала около 1300 года, и на Руси также стремились ей подражать. В эпоху же Андрея Рублева (конец XIV — начало XV века), напротив, единообразие в изображении евангелистов стало цениться больше. Именно так выполнены иллюстрации в знаменитом Евангелии Хитрово, которые обычно

приписывают самому Андрею Рублеву. В этом кодексе, как и в ряде других, каждая миниатюра с евангелистом дополнена еще одним листом с изображением его символа.

Традиция изображения символов евангелистов — ангела (Матфей), льва (Марк), вола (Лука) и орла (Иоанн) — основана на ветхозаветном тексте видения пророка Иезекииля. Бог явился пророку на колеснице, несомой четырьмя херувимами, которые были подобны человеку, льву, быку и орлу. Новозаветная традиция связала эти образы с четырьмя Евангелиями, и они стали символизировать собой их авторов. Нередко только символы евангелистов, без их персонифицированных изображений, можно встретить на самых разнообразных иконах, таких, например, как «Спас в силах», где их непременно изображают в окружении Христа в углах композиции.

Другими атрибутами евангелистов являются свиток и книга; они могут изображаться за написанием своих Евангелий, в то время как голубь Св. Духа вдохновляя парит над ними.

Дролеры

(Фр. *drôlerie* — причудливые фигурки на полях средневековых манускриптов) — можно по праву назвать самым абсурдным жанром средневекового искусства. Началом его принято считать XIII век: именно тогда у художников вошло в моду давать выход своей безудержной фантазии, обрушивая на читателя ворох шуточных сюжетов и нелепых зарисовок. Люди, животные и фантастические существа сходят с миниатюр на поля книжных страниц и начинают кувыркаться, плясать и разыгрывать целые сцены, смущая сбитого с толку читателя.

Такие иллюстрации (в англоязычной литературе их чаще называют “маргиналиями” — “*marginalia*”) были особенно широко распространены во французских, итальянских и английских манускриптах XIII-XIV веков. К началу XIV столетия они стали настолько популярны, что наряду с миниатюрами и буквицами превратились в неотъемлемую часть книжного декора. Чаще всего дролеры рисовались в той же технике и с использованием тех же материалов, что и остальные элементы орнамента.

Новый этап в развитии французской миниатюры связан с именем Жана Пюселя. Он был выразителем чисто французского духа — тонкого, лёгкого и ироничного. Его миниатюры полны новыми прочтениями старых сюжетов, а поля страниц разрисованы гротесками, получившими название «дролери» (от фр. *droler* — забавлять). В этих «дополнениях» к главному сюжету страницы можно видеть затейливые фантазии и иронию, когда человеческое тело заканчивается, например, рыбьим хвостом, а из под монашеского плаща выглядывают козлиные копыта или птичьи лапы.

Известный французский учёный Андре Шастель выделяет три стилистические особенности, которые отличают миниатюры Пюселя от предыдущей французской живописи и важны для понимания сути творчества художника. Во-первых, это пластическая моделировка фигур. Независимо от того, выполнены они в гризайле (*вид*

живописи, выполняемой тональными градациями одного цвета, чаще всего сепии или серого, а также техника создания нарисованных барельефов и других архитектурных или скульптурных элементов. В гризайли учитывается только тон предмета, а цвет не имеет значения) или полихромны, фигуры в его миниатюрах похожи на статуи, освещенные ярким светом, а не на плоские силуэты, размещённые на раскрашенном заднике, как это было в предшествующей живописи. Удивляет свобода, с которой он поворачивает фигуры в самых разных ракурсах. Несомненно, это свидетельство знакомства с новейшими достижениями живописи, в частности, творчеством Дуччо и Джотто.

Во-вторых, это интуитивное (не научное, как во времена Ренессанса) чувство пространства, которое он старался воплотить в своих работах, (что, по мнению экспертов, также было инспирировано работами итальянцев). Попытку передачи пространственного объёма можно видеть, например, в миниатюре «Благовещение» из «Часослова Жанны д'Эврё», где фигуру Богоматери художник разместил в некоем подобии табернакля, постаравшись передать его глубину. Миниатюра почти полностью копирует подобный же сюжет из знаменитой «Маэсты» Дуччо. Исследователи отмечают, что Пюсель использовал в своей работе разные виды построения перспективы — обратную, осевую и некоторые элементы прямой. Чтобы лучше передать состояние световоздушной среды, обволакивающей фигуры, он сгущал тона в глубине интерьера, придавая ему более реальный вид.



Бельвильский breviарий. лист
24. Вверху: Саул и Давид. Внизу:
Каин убивает Авеля;

*Евхаристия; Милосердие.
Национальная библиотека,
Париж.*

В-третьих, это юмор, присущий многим его миниатюрам. На полях страниц пюселевских манускриптов размещается удивительный, забавный бестиарий, в котором переплетены самые разнообразные растения, насекомые, птицы и животные (в этих натуралистических рисунках животного мира учёные видят начало того «готического натурализма», который станет главной особенностью всей живописи северной Европы XIV—XV веков). Например, на листе из «Бельвильского breviария» (лист 24, verso) можно видеть улитку, стрекозу, фазана, бабочку, пьющую нектар из цветка, и обезьянку, схватившую бабочку-красавку за крыло. Изображение стрекозы (demoiselle) на миниатюрах Пюселя, судя по всему, было чем-то вроде личной подписи художника, поскольку в ином значении слово «demoiselle» означает то же, что и слово «ruselle» — «служанка». Вероятно, так шутливо художник «подписывал» свои миниатюры. В его иронии, сопровождающей священные тексты, учёные видят зарождение и визуальное воплощение того свободомыслия, которое спустя века со всей полнотой выразится в эпохе Просвещения.

«Пюселевский стиль» несколько десятилетий (до 1380-х годов) доминировал на рынке французской миниатюры. Его последователи, такие как Жан Ленуар, Мастер Бокето, Мастер «Снадобья Фортуны» и др. не внесли никаких серьёзных новаций. Перемены стали происходить с появлением придворной «интернациональной готики», но и художники, работавшие в этой новой манере, использовали многое из богатого наследия Пюселя (в частности, дроллери), в связи с чем его считают одним из отцов-основателей этого стиля.

Тематика дроллери очень обширна и разнообразна: это и сцены повседневной жизни, и царство животных, и фантастические существа, степень нелепости которых ограничивалась исключительно воображением художника. Также популярны были изображения сезонных работ (например, посев и сбор урожая) и развлечений (музыка, танцы, игры, охота). Что же касается животных, то чаще всего на страницах манускриптов можно было встретить обезьян, собак, кроликов и птиц; за ними следовали кошки, мыши, львы, медведи, лошади, а иногда и улитки (о них было выше). Особняком здесь стоит лисица — изображение этого животного почти всегда используется в качестве иллюстрации к рассказам о лисе Ренаре.

Если же говорить о чудовищах и гибридах всех видов, то их спектр настолько широк, что палеографы нередко выделяют их в отдельную категорию — «неописуемые» (non-descripts).

Начиная с XIII века дроллери можно обнаружить на страницах латинских манускриптов. Комичные персонажи, заселившие пергаменные поля Библии-вульгаты и других

католических книг, получили на Западе название дролеры (от французского *droleries* — дурачества) или гротески (*grotesque* — причудливый, затейливый). Но, во-первых, дролеры не так тесно были связаны с инициалами, а во-вторых, юмор западных средневековых рукописей принципиально отличался от юмора рукописей славянских. В «дурачествах» европейских иллюминаторов преобладали, как пишет академик Д. С. Лихачёв, «разного рода уродства и невероятности: рука, переходящая в ногу, перекрученная (или завязанная узлом) шея человека, соединённый с человеческой рукой заяц, вырастающее из головы крыло... причудливые и жуткие гибриды людей, птиц, змей, музыкальных инструментов и т. д.».

Славяне находили смешное в другом: на Руси издавна не упускали случая подтрунить над тем, что считалось общепризнанной нормой. Здесь ценили искусство неожиданно выставить оборотную сторону привычного явления. Недаром излюбленным трюком скоморохов было выворачивание овчины мехом наружу или надевание шапки задом наперёд. Так и в рукописной буквице «Д» вместо фигуры царя Давида с арфой в руках нередко изображали скомороха с гусями на коленях.

Хотя дролеры и считается типично средневековым жанром искусства, справедливости ради стоит отметить, что с началом Ренессанса «маргинальные» изображения живых и не очень существ никуда не делись. Правда, их расположение на странице стало куда более формальным, а манера рисунка — более сдержанной и реалистичной.

Бордюры

Бордюр представляет собой орнаментальное обрамление страницы или рисунка в книге. Как декоративная композиция бордюр отличался законченностью и соответствием изображению. Бордюр мог включать и орнаментальные, и фигуративные элементы. Аллегорические бордюры были особенно уместны для фронтисписов и полностраничных иллюстраций, так как отвечали их тематике и стилю. Замысловатостью, как правило, отличался бордюр фронтисписа, достаточно сложный по композиции.

Наличие орнаментальной рамы придавало иллюстрации законченность и характеризовало ее состояние. Кроме того, рама как граница текста и изображения определяла статус последнего. Как указывает С. Ле Мен, иллюстративное изображение определяется своей иконической формой. Присутствие границы, согласованной с полем изображения, предполагает отсылку на прямоугольную картину-окно, в то время как открытая, неограниченная виньетка, свободно расположенная на пробеле страницы, ближе к декору.

-
1. Большаков М. *Декор и орнамент в книге*. – М.: Книга, 1990. – 158 с.
 2. Герчук Ю. *История графики и искусства книги*. – М.: Аспект Пресс, 2000. – 320 с. — со стр 30

Герчук Е — со стр 75

История книги: Учеб. Для вузов/ Под ред. А.А. Говорова и Т.Г. Куприяновой. — М. : Изд-во МГУП «Мир книги», 1998. — ???

Кацпржак И.Е. История письменности и книги.- М. : Искусство, 1955. — ???

Margot Nishimura “Images in the Margins”

«Имя розы». Умберто Эко

Куприянова Т.Г. История книжного дела в Европе — там про первые скриптории есть. Но это потом.

Маргарет Морган «**Буквицы**. Энциклопедия»